

Un caso di traduzione intersemiotica: la riscrittura filmica di *So Much Water So Close to Home* di Raymond Carver

Pamela Cecconi*

Par son affinité avec les arts, le cinéma se trouve comparable, plutôt qu'aux systèmes de communication spécialisés, à ces vastes "languages" complexes et, pour ainsi dire, profondément socio-culturels [...] que sont les autres arts plus anciens.

(Christian Metz, *Language et cinéma*)

Testo letterario e testo filmico

Delle *short stories* di Raymond Carver sono state prodotte varie trasposizioni cinematografiche:¹ in questa sede ne prenderò in considerazione soltanto una, della cui complessità e ricchezza semantica nessun contributo critico – pur a fronte del suo discreto successo internazionale – è stato ancora capace di rendere conto. Il film in questione è il recente *Jindabyne* di Ray Lawrence (2006), nel quale il regista si avvale di attori del calibro di Gabriel Byrne e Laura Linney per adattare sullo schermo uno dei più acclamati racconti dello scrittore americano – *So Much Water So Close to Home* (SMW) – tratto dalla raccolta *What We Talk About When We Talk About Love*.²

In SMW ricorrono molti temi cari (o *ossessioni*, come Carver preferiva chiamarli) alla narrativa carveriana in senso lato: i due protagonisti vivono stretti nella morsa di un'opprimente quotidianità d'improvviso sconvolta da piccole e grandi violenze, di fronte alle quali cercano un dialogo reso inutile dall'incapacità di dare voce a sentimenti e aspirazioni personali.³

La storia di SMW è raccontata in prima persona da Claire Kane, la cui relazione con il marito Stuart è seriamente compromessa quando scopre come quest'ultimo ha reagito dinanzi alla tragica scoperta del corpo straziato di una ragazza – stuprata e poi assassinata – che galleggia sulle acque del Naches River, in prossimità del quale lui e i suoi tre amici hanno piantato le tende per trascorrere un tranquillo e rilassante week-end a pescare.⁴ Dopo essersi sbrigativamente consultati, gli uomini decidono di posticipare la denuncia del ritrovamento alle autorità, poiché avendo già percorso varie miglia sono tutti esausti, la ragazza non può andarsene e ormai nessuno può più far nulla per lei. I quattro continuano quindi a pescare e bere whisky per altri due giorni, non prima però di aver avuto l'accortezza di assicurare per un polso il cadavere a un albero con una corda di nylon, affinché la corrente non lo trascini via.

La completa e disarmante indifferenza di Stuart trascina Claire sull'orlo di una profonda crisi, esacerbata dall'incapacità dell'uomo di comprendere la gravità di quanto accaduto. Tra i due la distanza si fa allora incolmabile, soprattutto a causa

del senso di straniamento che Claire avverte verso il marito, il quale invece cerca di smorzare la tensione con goffe *avances* sessuali.

Uno degli elementi più rilevanti della trama è la progressiva identificazione di Claire con la ragazza uccisa, la cui vicenda riesuma dai sacelli della sua memoria una serie di ricordi legati al passato, che duplicano il senso di minaccia innescato dall'omicidio del Naches River: molto tempo prima, infatti, altri uomini – i fratelli Maddox – avevano compiuto un delitto altrettanto efferato sulle sponde di un altro fiume, dove “amazzarono una ragazza che si chiamava Arlene Hubly [...], le tagliarono la testa e la buttarono nel fiume Cle Elum”.⁵

Forse indotta dalla volontà di ristabilire un equilibrio infranto e ritornare così a una parvenza di normalità, Claire decide di recarsi al funerale della vittima, malgrado il luogo della cerimonia sia molto lontano. Nella versione che Carver redige per *Beginners*, il ritorno a casa di Claire è accompagnato da un inasprirsi dei rapporti con Stuart, finché la loro relazione non risulta inevitabilmente compromessa; nella versione “ufficiale” di *What We Talk About* Claire, sebbene non sia riuscita a scacciare il fantasma della ragazza morta e con esso tutto ciò che rappresenta per lei, si abbandona consenziente al marito, trascinata solo dall'unico e persistente rumore dell'acqua che scorre.

Alla luce delle sostanziali diffrazioni che esistono già al livello superficiale della trama tra testo letterario e film, fornirò un breve sunto della pellicola, cercando di non indugiare sui dettagli in cui quest'ultima rivela una più stretta consanguineità con il testo-fonte. Nel film di Lawrence, a differenza di quanto avviene in Carver, l'intreccio procede di pari passo con la fabula, arricchendosi di una serie di segmenti narrativi che nel racconto sono omessi o presentati in modo analettico.

Jindabyne si costituisce, in particolare, come una riproduzione di gran parte della fabula di SMW, disattendendo però la componente di “incognita” che ne informa l'intreccio, nel quale l'identità del supposto colpevole è svelata soltanto alla fine. A tale fondamentale modifica si aggiunge l'intromissione di vicende e personaggi inesistenti nel racconto.

La storia, ambientata interamente nell'eponima città australiana, ha inizio con una sequenza che fa avanzare nello spettatore l'ipotesi dell'imminente aggressione di una ragazza aborigena da parte di un anonimo uomo di mezza età. Le conseguenze di quello che si rivela essere un infausto incontro si scoprono a breve, quando dopo uno stacco della macchina da presa, una nuova scena ritrae lo sconosciuto nell'atto di gettare il corpo nudo ed esanime della giovane nel fiume che scorre non lontano dalla città.

In consonanza con il racconto di Carver, il ritrovamento del cadavere avviene durante il tanto atteso week-end di pesca annuale che l'ora ex-campione di corse automobilistiche e responsabile di una stazione di rifornimento Stewart (Gabriel Byrne) ha organizzato insieme ai suoi amici storici, Carl, Rocco e Billy. Lo shock iniziale del gruppo ben presto svanisce per lasciare spazio all'egoistica considerazione dell'inutilità di ripartire subito, e così i quattro pensano, di comune accordo, di concedersi almeno due giorni di svago, confortati dal fatto di avere in ogni caso cercato – sebbene senza troppa convinzione – di avvisare la polizia con il cellulare, ma di non esservi riusciti per assenza di campo.⁶ Al ritorno, Stewart e gli altri denunciano l'omicidio e raccontano l'episodio alle rispettive compagne, che hanno reazioni di estremo disappunto per la loro incomprensibile imperturbabilità. Claire

(Laura Linney), la moglie di Stewart, è l'ultima a venire al corrente del drammatico episodio, e la prima a mettere in discussione il proprio rapporto coniugale, d'altronde già compromesso da una crisi che, in seguito alla nascita del figlio Tom (Dean, in *SMW*), l'aveva spinta ad abbandonare la famiglia per diciotto mesi.

Piuttosto che concentrarsi sulla ricerca dell'eventuale assassino, *Jindabyne* si sviluppa intorno alle dinamiche che regolano i rapporti tra uomini e donne, e soprattutto le relazioni tra diversi gruppi razziali, sulla cui funzionalità semantica verterà nello specifico l'ultima parte dell'analisi. Che le interazioni tra la comunità dei bianchi, eredi degli antichi *settlers* di origine anglosassone, e la comunità aborigena da sempre presente sul territorio australiano e ad esso atavicamente legata, abbiano un ruolo strutturante per l'intreccio emerge in modo chiaro nella seconda parte del film, dove Stewart, Carl, Rocco e Billy vengono severamente condannati dall'opinione pubblica perché si ritiene che la negligenza dimostrata nei confronti della ragazza (si scoprirà più tardi che il suo nome è Susan, come in *Carver*) sia dovuta alle sue origini aborigene.

Claire è l'unica capace di esprimere rimorso e compassione per la vittima e i suoi familiari, ai quali cerca più di una volta di recapitare il denaro che ha raccolto in beneficenza affinché possano adempiere in maniera più dignitosa possibile alle consuetudinarie onoranze funebri. Nella scena finale Claire, insieme al marito e alle altre persone implicate nella vicenda, porge un estremo saluto alla giovane e un affranto Stewart chiede perdono al padre di lei, in un'atmosfera di apparente catarsi e riconciliazione vistosamente assente in entrambi i finali che *Carver* aveva redatto per il racconto.

Analisi della fabula

I principi per fondare un più esatto quadro di riferimento per le corrispondenze tra film e *short story* sono desunti in questa sezione principalmente dalla narratologia: l'attenzione si concentrerà soprattutto sull'aspetto formale della trasposizione. L'intrinseca narratività e le "radici" eminentemente testuali che contraddistinguono ogni opera filmica,⁷ rendono legittimo il ricorso all'apparato terminologico impiegato da Gerard Genette per descrivere la gamma di relazioni tra due *testi* letterari, nell'inquadramento dei vari deragliamenti che la storia raccontata da Lawrence compie in direzione di un racconto "altro", supplementare, ma non per forza complementare, a quello del testo di partenza.

L'aggiunta di elementi "estranei" all'*ur-text* carveriano è *ipso facto* riconducibile a due specifiche operazioni testuali, che Genette qualifica come *amplificazione narrativa* e *inserimenti metadiegetici*, rese entrambi possibili dalla natura stessa del testo-fonte. *L'amplificazione* procede nel film per *sviluppo diegetico*, ossia per mezzo della dilatazione dei particolari e delle descrizioni, la moltiplicazione degli episodi e dei personaggi secondari, la drammatizzazione al massimo grado della vicenda centrale (nel caso in questione, il dramma dell'incomunicabilità all'interno della coppia e della famiglia diviene il dramma di un'intera comunità); gli *inserimenti metadiegetici*, che sono "episodi estranei al soggetto iniziale",⁸ concorrono invece ad allargare la narrazione

e alimentare la potenza tematica di taluni elementi, come per esempio il rapporto tra bianchi e aborigeni, che costituisce lo scarto fondamentale dalla *short story*.⁹

Non si dimentichi poi, a livello paratestuale piuttosto che testuale, la funzionalità del titolo, che anticipa la forte risonanza mitico-simbolica del luogo in cui si svolge la vicenda, e implica già di per sé uno slittamento di senso, reindirizzando la traiettoria dell'originale carveriano verso un contesto diverso per caratterizzazione e importanza all'interno della storia; i titoli di coda, a livello metacinematografico, orientano lo spettatore verso una specifica "lettura" del film, mettendone in evidenza le ascendenze e stimolando un eventuale confronto tra testo filmico e testo letterario.

Volendo determinare con criteri di analisi più sistematici in che misura la sceneggiatura di *Jindabyne* attui inserzioni di carattere metadiegetico sul testo-fonte e ne sviluppi il materiale diegetico, si può altresì procedere con un confronto ravvicinato tra la fabula del racconto e la fabula del film, per osservare che cosa Lawrence abbia effettivamente "attinto" da *SMW*.¹⁰

La ristrutturazione degli avvenimenti della fabula implica *in primis* la scomparsa della lunga analessi che in *SMW*₁ inizia subito dopo il litigio tra Stuart e Claire in merito alla "macabra scoperta" (p. 147) sulle rive del fiume Naches, ed è occupata per intero dalla ricostruzione delle fortuite circostanze del ritrovamento. Il *flashback* di cui Carver si serve per illustrare quanto *l'incipit* in *medias res* preannuncia in modo alquanto stringato, si ricongiunge con il presente della narrazione solo poche pagine più avanti, quando il giorno dopo il rientro del marito Claire nota il suo strano atteggiamento di fronte alle insistenti telefonate che hanno iniziato a tempestarlo fin dalle prime ore del mattino, e gliene domanda preoccupata il motivo.

Piuttosto che ricostruire per vie traverse i drammatici risvolti di quella che, nel film come nel racconto, dovrebbe essere una tranquilla e bucolica parentesi lontano dagli obblighi e dalle preoccupazioni quotidiane di un gruppo di amici, Lawrence sceglie di presentare gradualmente e con dovizia di particolari gli avvenimenti che precedono e seguono la scoperta del cadavere, inserendoli nell'*hic et nunc* della storia, e istituendo tra di loro ben precisi nessi di causa-effetto che in *SMW* vengono invece scardinati dall'impianto analettico del quale si è appena fatta menzione.

Il regista crea quindi una prima sezione narrativa tramite l'esplicitazione e l'attualizzazione dei fatti che ruotano intorno all'assassinio, e immagina al contempo un contesto nel quale ambientarli: la pellicola, di conseguenza, non genera differite fra fabula e intreccio laddove la *short story*, al contrario, "catapulta" il lettore nel vivo della vicenda e ne colma le lacune solo successivamente.

Nonostante l'ordine di alcuni segmenti narrativi venga appositamente manipolato per promuovere nuove situazioni o modificarne altre, la considerevole simmetria fra la fabula del racconto e quella del film conferma la sostanziale aderenza di Lawrence a *SMW*. Gli unici segmenti narrativi che non vengono *trasferiti* dal racconto al film riguardano il finale della storia. Nella sequenza conclusiva di *Beginners*, il tema dello stupro (connessione tra la violenza subita da Susan e la passività di Claire, che con lei si identifica) raggiunge il proprio *climax* nella resistenza che Claire oppone al tentativo di Stuart di confortarla con un alquanto inopportuno rapporto sessuale. Stuart cerca il giorno seguente di farsi perdonare dalla moglie per l'improvviso impeto di rabbia con cui ha reagito, eppure la ferita che il suo comportamento ha

inferto alla coppia è diventata insanabile: prima Claire si allontana da lui fisicamente, poi se ne allontana emotivamente e – si suppone – definitivamente, come lascerebbero intuire le sue ultime disarmanti parole (“Dice anche qualcos’altro e io lo sto a sentire, annuendo lentamente. Mi viene come un colpo di sonno. Poi mi riscuoto e dico: Per l’amor di Dio, Stuart, era solo una bambina”, *SMW*, 171), nelle quali si scorge il desiderio di sfuggire definitivamente a una condizione di opacità esistenziale.

La versione di *SMW*₂ risolve il conflitto coniugale in modo completamente diverso, con la protagonista che cede rassegnata alle lusinghe del marito, nello sforzo di ricostruire su basi instabili un mondo in cui è subentrato il caos.¹¹ È specialmente questo secondo epilogo a istituire un rapporto di piena antitesi con la trasposizione cinematografica di Lawrence, e a contraddistinguersi da quest’ultima per una maggiore incisività, derivante da una sensazione di lampante determinismo ottenuta in larga misura attraverso parole capaci di convogliare l’idea dell’illusorio riassetto di un ordine ormai infranto.

Il cambiamento strutturale e contenutistico apportato al finale, accompagnato dall’inserimento di un primo movimento filmico funzionale alla contestualizzazione degli eventi, influenza in maniera sintomatica il rapporto che il film intrattiene con il racconto. In *SMW* il testo gravita principalmente intorno alla *quest* di Claire e al suo strenuo tentativo di rintracciare le cause della disintegrazione del nucleo familiare, cosicché gli avvenimenti che si verificano sulle sponde del fiume, mettendo in luce l’apatia emotiva di Stuart, inaugurano un processo comune a molti personaggi femminili carveriani, che come lei “iniziano a conquistare un certo controllo sulle proprie vite” nel momento in cui la violenza ne sconvolge l’andamento.¹²

In *Jindabyne*, al contrario, lo stato di prigionia mentale e fisica di Claire acquista un diverso ordine d’importanza dinanzi al dramma che ha sconvolto l’intera città e deteriorato i rapporti con la comunità aborigena: è quanto risulta specialmente perspicuo se si prende in considerazione la penultima sequenza della pellicola, dove il suo personaggio perde il ruolo di pressoché assoluto protagonismo che riveste nella *short story* per divenire parte di una scena corale di mutua comprensione e perdono.

La macroscopica differenza soprattutto rispetto al finale di *SMW*₂ è imputabile secondo Lawrence alla distanza cronologica che separa la fonte dal suo adattamento (“[il racconto] è stato scritto trent’anni fa [quando] gli uomini erano diversi”), e che spigherebbe anche l’adozione di un punto di vista più fiducioso nella capacità degli esseri umani di sanare le ferite che si sono inferte a vicenda (“Vorrei credere che le persone siano cambiate [almeno] un po’”, conferma in proposito il regista).¹³

Oltre alle funzioni fin qui individuate, va aggiunto che, a livelli che influiscono in modo più incidentale sullo sviluppo della trama, esistono alcuni elementi del testo-fonte che non possono essere *trasferiti* nel film senza previa rielaborazione, e per i quali si rendono necessarie ben precise scelte di adattamento che, eludendo la mera narratività, chiamano inevitabilmente in gioco la specificità di un diverso sistema semiotico.

L’inserimento di nuovi personaggi rivela l’esigenza di approfondire, sfruttando l’economia temporale del mezzo cinematografico, i problemi relativi al rapporto tra uomini e donne, che in *SMW* resta confinato ai soli coniugi Claire/Stuart. Inedita rispetto alla trama originale è l’inserzione di tre coppie che amplificano la risonanza tematica della conflittualità all’interno della coppia: Carl e sua moglie Jude, i quali

devono affrontare il dolore per la recente scomparsa della figlia e le inquietudini della nipote rimasta orfana; Rocco e Carmel, un'insegnante della scuola primaria di origine aborigena che non riesce a comprendere l'impassibilità del compagno di nanzi alla tragedia che ha afflitto la sua gente; i giovani Billy e Alissa, la cui genuina sensibilità è messa a rischio dalla negligenza degli amici più adulti.

Una parentesi a parte merita, in conclusione, lo spostamento dell'ambientazione dalla provincia del Nordovest americano ai suggestivi paesaggi di un altro lontano continente, a cui Lawrence, nato in Inghilterra ma cresciuto in Australia fin dall'età di otto anni, guarda con maggiore familiarità e trasporto affettivo. Lo spazio in cui si muovono i personaggi si carica, in *SMW* e in *Jindabyne*, di una pregnanza semantica suscettibile di analisi: in Carver, Claire e Stuart sono – come spesso avviene nei suoi racconti – ritratti entro le claustrofobiche mura domestiche, che rappresentano il correlativo oggettivo dei doveri e delle abitudini famigliari che notoriamente gravano sulle spalle delle donne.¹⁴

L'affrancamento dalla stasi e dall'entropia domestica sembra avvenire solo quando Claire si allontana dai "confines of domesticity", perché è nei luoghi "altri" rispetto a quello che ne rispecchia – secondo gli stereotipi tradizionali – l'identità di donna, moglie e madre, che prende una più piena coscienza della sua crisi, del destabilizzante senso di dissociazione da se stessa (lei stessa dichiara di voler essere "qualcun'altra, oppure di non essere nessuno, niente, di non esistere per niente", p. 163), e del legame simpatetico con Susan.

A scardinare la ripetitività sclerotica della vita di Claire concorrono perciò sia la duplice immagine dell'omicidio (simbolo della brutalità maschile), sia il contatto con *l'altro da sé* incarnato dalla figura di Arlene/Susan (simbolo della fragilità femminile) con la quale riconosce di condividere la condizione di vittima impotente.¹⁵ Nel racconto quindi la violenza, l'insensibilità e l'egoismo del macrocosmo maschile si riverberano fatalmente sul microcosmo domestico, e la corrispondenza tra la condizione di Claire e quella delle due ragazze uccise – entrambe presenze positive e liberatorie, pur nella loro assenza – permette alla donna di riconoscere i limiti di un rapporto coniugale che la sua ormai abitudinaria passività le aveva impedito di mettere in discussione.

Il film, benché non rinunci al simbolismo associato agli ambienti interni, conferisce al paesaggio una maggiore risonanza topica, investendolo – come vedremo più avanti – di profonde valenze mitico-simboliche. La resa filmica dello spazio, che mantiene un ruolo chiave nello sviluppo narrativo e poetico della pellicola, attesta ancora una volta il grado di emancipazione dal racconto e la capacità del regista di risemantizzarne i significati, soprattutto in corrispondenza di elementi quali l'acqua e la natura selvaggia, che nel film si caricano di un innegabile *surplus* simbolico.

'Men fishing over an aboriginal dead body': la riscrittura in chiave postcoloniale di *Jindabyne*

Quando si traduce un romanzo o, come nel nostro caso, un racconto in un film, "non si opera soltanto una traslazione, più o meno completa, del senso e dei valori

immanenti al primo testo nel secondo, ma si costruisce, anche involontariamente, una nuova strategia comunicativa” che implica la scelta di tattiche espressive di maggiore palatabilità rispetto a quelle caratteristiche della prima manifestazione discorsiva.¹⁶

Sebbene l’opera di Lawrence si prospetti come una fedele riproduzione delle articolazioni di superficie di *SMW*, è nell’intenzionalità sociologica e ideologica del regista che risalta la sua autonomia rispetto all’originale, del quale amplifica notevolmente le implicazioni connotative. Il regista di *Jindabyne* si allontana dal racconto nelle sue premesse inventive, poiché ne sviluppa le tematiche secondo dominanti irrelate al contesto di produzione e a stimoli personali che obbediscono alla ben precisa volontà di far riflettere un pubblico troppo spesso intriso di pregiudizi eurocentrici verso la cultura aborigena, di cui spesso non riesce a carpire il fascino segreto.¹⁷

Accanto alla disamina introspettiva dei travagliati rapporti tra uomini e donne su cui tanto influisce l’elemento topografico (“l’Australia è un Paese strano; nelle cittadine come Jindabyne le persone sono circondate dalla natura e si aggrappano le une alle altre per sopravvivere [...]. Il senso di isolamento [le] influenza molto”),¹⁸ la pellicola situa l’analisi di una serie di questioni che fanno capo a quello che si potrebbe definire il tema postcoloniale della storia: *Jindabyne* può essere in altre parole inquadrato come una moderna allegoria della colonizzazione dell’Australia che causò l’allontanamento degli aborigeni dalle terre in cui avevano sempre abitato, in quanto l’incapacità di riconoscere l’abominio dell’azione compiuta ai danni della giovane Susan riflette l’attuale incapacità dell’Australia di riconciliare il passato con il presente.¹⁹

Nel film sono una serie di “infrazioni” compiute dai bianchi verso le leggi e le credenze aborigene ad anticipare surrettiziamente il rapporto conflittuale tra le due comunità che solo la mancata segnalazione dell’uccisione della ragazza rende in un secondo tempo esplicito. La prima trasgressione è rintracciabile all’inizio della pellicola, quando Stewart e i suoi amici scelgono di recarsi a pescare in un luogo sacro alle popolazioni native: la loro tradizione considera i punti d’acqua, infatti, dei centri focali per le attività politiche e spirituali, e colui che ne oltrepassa i confini senza esservi stato introdotto da un membro della tribù compie un atto sacrilego, con cui minaccia l’integrità della vita di chi vi risiede.²⁰ I quattro uomini, quindi, non fanno che perpetrare il reato che Gregory ha commesso in precedenza, e che consiste non tanto nell’aggressione – universalmente esecrabile – della giovane, quanto nell’aver abbandonato il suo cadavere sulle rive di un sito sacro, destabilizzando l’equilibrio del luogo e della tribù che se ne fa custode.

La seconda eclatante trasgressione avviene nel momento in cui alla scoperta del corpo non segue un’immediata denuncia, fatto questo che determina l’interruzione del viaggio – per il quale i fiumi e le montagne che fanno da sfondo alle sequenze della sventurata battuta di pesca sono tipici punti di passaggio – che lo spirito della ragazza deve compiere per ricongiungersi con la natura, e impedisce ai parenti della vittima di abbandonarsi alle tradizionali manifestazioni di cordoglio con cui sono solite comunicare il proprio dolore alla persona perduta.²¹

In effetti, lo spettatore ha la chiara percezione che nella vallata (ricordiamo che nella lingua aborigena *Jindabyne* significa appunto “valle”) che si distende dinanzi

ai quattro compagni aleggi una vaga ma inquietante presenza, alla quale il regista allude sia a livello sonoro, con suoni *diegetici* (il perturbante “ronzio” dei fili che proviene dai pali elettrici piantati nel terreno) ed *extradiegetici* (la pregnante musica di commento), sia visivo, con una breve scena in cui Billy si distacca dal gruppo per ammirare in disparte lo straordinario panorama, e d’improvviso ha la sensazione che qualcosa, o meglio qualcuno, lo stia spiando.

Un fattore altrettanto significativo è costituito dalle stesse modalità del decesso che, avvenuto per violenza, recide la vita umana “prima che il corpo che in essa risiedeva [abbia] compiuto il suo ciclo naturale di crescita e declino”, ed è per questo vissuto ancor più tragicamente dalla comunità aborigena. Trova dunque spiegazione, alla luce del fatale dramma che una scomparsa prematura rappresenta per gli aborigeni, il gesto che durante il funerale un probabile parente di Susan compie scagliando in faccia a Stewart un pugno di quella terra che lui stesso, e prim’ancora di lui i suoi antenati colonizzatori, hanno incurantemente dissacrato.²² L’azione con cui l’anziano membro della comunità esprime il dolore e la repulsione per il comportamento dei bianchi, potrebbe rievocare in senso lato un rituale diffuso tra alcune tribù australiane, in cui gli uomini ritenuti responsabili della morte altrui – per loro mai derivante da cause puramente naturali – sono pubblicamente accusati e puniti.²³

È l’evidente investimento metaforico del film, comunque, a contrassegnarne i temi dominanti. Sia Carver che Lawrence, per esempio, concentrano la progettualità simbolica dei propri testi sull’*imagery equorea*, che in *Jindabyne* è prevedibilmente tradotta secondo modalità più aderenti ai mezzi forniti dalla trasposizione cinematografica, con il ricorso a formanti topologici, cromatici, eidetici di allusiva, ma anche immediata ostensione. In *SMW* i riferimenti all’acqua, della cui ossessiva reiterazione ci documenta un approfondito spoglio lessicale del racconto, convogliano con straordinaria efficacia il fluttuare della coscienza della protagonista.

Pur essendo associata con la morte, l’acqua non è una forza caotica e distruttiva, quanto piuttosto lo strumento per mezzo del quale risalgono in superficie inquietanti ma illuminanti verità, nel mondo esterno (dove *l’emergere* del cadavere di Susan attesta il compulsivo ripetersi della violenza nella comunità) così come in quello interiore di Claire (dove *emergono* sensazioni e ricordi repressi).

L’adattamento della *short story* mantiene invariata l’idea di una superficie che separa il visibile dall’invisibile e lo scibile dall’insondabile, tuttavia trasforma l’acqua in un’isotopia metaforica con connotazioni di tipo sociale, storico-politico e mitico:²⁴ in *Jindabyne* l’acqua e il costante richiamo alla vita sommersa divengono, infatti, un’ovvia epitome dei segreti che si celano sotto l’illusoria superficie della vita quotidiana (*isotopia sociale*) e di un passato visibile sotto la labile membrana del presente (*isotopia mitico-simbolica*), eppure “invisibile, come sono gli aborigeni per molti bianchi” (*isotopia storico-politica*).²⁵

La storia della città sommersa,²⁶ spiega la stessa sceneggiatrice Beatrix Christian, sottintende inoltre la mancata corrispondenza tra cambiamenti esterni (la ricostruzione della città) e interni (abitudini e pregiudizi razziali), e l’impossibilità di sfuggire alla Storia (la vecchia città/i crimini del periodo coloniale), le cui verità, in apparenza nascoste sotto il fango e le pietre, possono risalire a galla in modo inaspettato, esattamente come il vecchio orologio che Stewart pesca per

sbaglio dal lago e che rappresenta i resti di un passato che il tempo non è riuscito a cancellare.

Come già in *SMW*, l'acqua rinvia allo stato fisico e mentale di Claire, innanzitutto perché la donna *fluttua* tra il desiderio di ammettere i limiti e le problematiche del proprio rapporto coniugale e la passività che le è ormai abitudinaria; secondariamente perché in *Jindabyne* quella del suo personaggio è la condizione liminale di chi, pur appartenendo a una comunità, non ne condivide il pensiero e si lascia piuttosto guidare dalla ferma volontà di instaurare un dialogo con le persone verso le quali sente di avere un debito da pagare, e un perdono da ottenere.

In terzo luogo l'acqua rappresenta un primo larvato cenno alla maternità di Claire (acqua come liquido amniotico in cui galleggia/fluttua il feto), non soltanto quella critica e destabilizzante a cui segue l'abbandono della famiglia dal quale tenta ora di "redimersi", ma anche quella indesiderata che apprende di dover affrontare nel corso del film.

Se l'acqua assolve una funzione strutturante in quanto simbolo di ciclicità e di un inevitabile ripetersi della Storia, il principio di opposizione binaria riconducibile alla coppia *elettricità/natura* sottende una serie di fondamentali relazioni antitetiche, che collaborano, insieme all'*imagery equorea*, ad allargare lo spettro immaginativo della pellicola.

Il regista, infatti, fa dell'elettricità un veicolo di morte e distruzione: nel film scopriamo ben presto che Gregory, il quale incarna il male e i pregiudizi di un'intera comunità, è un elettricista, e come tale è legato alla trasformazione della natura: ed è non a caso in lui, e in tutti gli eredi di quei sentimenti imperialistici che hanno ispirato la colonizzazione, che troviamo la personificazione di una crudele natura "bianca", e del suo tentativo di domare l'indomabile, ovvero la natura "nera" degli aborigeni. Sulla stessa linea metaforica si pone la già menzionata scena dell'arrivo al fiume, dove Billy – il più giovane e per questo il più sensibile alla bellezza sublime del paesaggio e il meno "assuefatto" alla manipolazione umana perpetrata dai bianchi sulle sue terre incontaminate – si sofferma a contemplare meravigliato il panorama, lasciandosi a un certo punto distrarre dai fili dell'elettricità, epitomi del conflitto tra uomo (progresso/ordine/ciò che doma l'indomabile) e natura (caos/indomabile), tra sacro (cultura aborigena) e profano (cultura dei bianchi), tra passato e presente.

In fase di montaggio Lawrence ha infine istituito un inquietante parallelismo tra uomini e animali (*imagery animale*), a cui ricorre puntualmente per rafforzare l'idea dell'impotenza e della subordinazione dei membri della comunità aborigena: alcune sequenze ritraggono, per esempio, Tom e l'amica Calandria che, in una specie di ripetizione in scala ridotta delle colpe di cui si macchiano i bianchi, uccidono alcuni indifesi uccellini, e nella scena conclusiva Gregory, di nuovo appostato in attesa di una nuova vittima, schiaccia impunemente una vespa che gli si avvicina (l'insetto potrebbe far pensare alla presenza di Susan, poiché si ricollega alla scena del ritrovamento in cui compare un nido di vespe su un albero). Sono proprio queste ultime immagini, dove la corrispondenza simbolica tra aborigeni e mondo naturale si fa epitomatica, a gettare un'ombra sulla positività della *smoking-out ceremony* del funerale, lasciando intuire come l'ordine che pare ristabilirsi all'interno della comunità, sebbene sia stato ricostituito, resti circoscritto a un gruppo ristretto di

persone e sia per questo amaramente segregato. L'epilogo di *Jindabyne* è altamente polisemico e offre una gamma di possibili interpretazioni: la natura (vespa) continua ad asserire il proprio dominio sull'uomo, che rappresenta la forza artificiale (elettricità) e la capacità che quest'ultimo ha di sfruttare l'ambiente per nascondere i crimini commessi (Gregory nasconde fra le rocce il corpo della sua vittima); il ciclo di assassini e violenze è destinato a continuare, a dimostrazione di quanto sia difficile estirpare il male nel momento in cui si nasconde sotto/dietro la superficie di un'effimera realtà; l'assassino, in quanto ancora vivo, reagisce dinanzi alla presenza della vespa, mentre la ragazza, ormai morta, non può evitare che gli insetti brulichino sul suo corpo (assassino *vs* vittima; vita *vs* morte; potenza *vs* impotenza; forza uomo bianco *vs* passività ragazza aborigena); uccidere un animale potenzialmente pericoloso (la vespa) è come uccidere un essere umano che si ritiene dannoso perché diverso per cultura, etnia, o sesso (la vittima è una donna, un'aborigena, e appartiene a una comunità i cui riti e le cui credenze sono nettamente diversi da quelli della comunità dei bianchi).

Un finale talmente spiazzante non dà adito a risposte o interpretazioni aprioristicamente valide. Della velata ma efficace disanima dei problemi che hanno minato e ancora minano le relazioni tra due comunità costrette a convivere su di uno stesso territorio, lo spettatore deve unicamente prendere coscienza per leggere oltre le immagini dello schermo e comprendere un messaggio che Theodor Strelhow, il famoso antropologo che trascorse anni a studiare la cultura e le usanze degli aborigeni australiani, aveva già formulato con poche toccanti parole:

La narrazione del vincitore si impone sulle altre mettendole a tacere. E tuttavia le altre narrazioni, mai del tutto zittite, guadagnano spazio e ascolto riacquistando consapevolezza della propria forza, ricongiungendo scale spezzate e connessioni interrotte, e vanno in giro dilagando in sentieri che non si arrestano al bordo di un continente.²⁷

'So Much Water So Far from Home': Jindabyne come riconfigurazione paradigmatica del modello carveriano

SMW rientra debitamente tra le storie che sopravvivono perché, simili a esseri viventi, "si adattano meglio di altri [...] a un [determinato] ambiente".²⁸ La longevità del racconto, dovuta in larga misura all'estrema attualità dei suoi temi portanti e all'incisività dello stile di Carver, non impedisce tuttavia di considerare il film di Lawrence, che da quest'ultimo si affranca per quanto concerne gli sviluppi tematici e metaforici della diegesi, un'unità semiotica indipendente, rendendo al contempo irrilevante qualsivoglia dibattito in merito alla fedeltà al testo-fonte.

Nel corso dell'analisi abbiamo constatato che un'ipotesi di coerenza tra testi appartenenti a sistemi semiotici diversi si può rintracciare nella riproposta di effetti di senso analoghi a quelli previsti dal testo di partenza. Se accettiamo che l'adattamento di un testo letterario sia sempre un'interpretazione, è altrettanto possibile supporre che l'intento del regista sia allora di indurre il lettore a comprendere l'universo semiotico del testo di partenza, e di operare una trasformazione del testo-fonte in

vista dell'universo semiotico di ricezione (il traduttore/regista può essere influenzato dalle aspettative e dall'orizzonte di attesa del pubblico).

Suggerendo un sistema di valori alternativi nel quale *riscrivere* un testo del passato, *Jindabyne* non si limita dunque alla sterile aderenza al suo precursore testuale (o precursori, se valutiamo la fitta rete di connessioni e richiami intertestuali rintracciabili a ogni livello della diegesi), ma fornisce piuttosto una chiara testimonianza di come l'originalità possa scaturire dalla "ripetizione" e dalla rielaborazione autonoma di materiale pre-esistente. In conclusione la pellicola, se da una parte non interrompe mai il dialogo con l'eredità letteraria del passato e precipuamente con il racconto carveriano, dall'altra prescinde dalle interferenze di quella che è la sua congenita verbalità, per configurarsi come nuova narrazione e nuovo sistema referenziale.²⁹

NOTE

* Pamela Cecconi ha conseguito la laurea in Letterature moderne euroamericane nel 2007 presso l'Università di Pisa, con una tesi dal titolo *La scrittura come specchio dell'io: geografia letteraria dell'autobiografia*. È attualmente iscritta al corso di Dottorato in Letterature straniere moderne nell'ambito della Scuola in Discipline umanistiche dell'ateneo pisano. I suoi settori di ricerca riguardano in particolare le modalità discorsive e i processi di autorappresentazione nei testi autobiografici contemporanei in lingua inglese.

1 Oltre alla produzione presa qui in esame, si ricordi in particolare l'acclamato *America oggi* (*Short Cuts*, 1993) di Robert Altman, per un'analisi del quale rinvio al seguente articolo: Cinzia Biagiotti, *Prigionieri della vita. Le scorciatoie di Robert Altman e di Raymond Carver, "Ácoma"*, 17 (1999), pp. 70-86.

2 Del racconto esistono almeno cinque diverse versioni, sebbene lo iato più consistente si avverta nel passaggio dalla prima (*Beginners*, 1980) a quella ambigua e sospensiva di *What We Talk About When We Talk About Love* (1981).

3 Si veda Adam Meyer, *Raymond Carver*, Twayne, New York 1995, p. 21.

4 Nell'economia di questa lettura ogni riferimento sarà tratto prevalentemente dalla redazione di *Beginners* (*SMW*₁), la cui minore stringatezza semantica rispetto alla versione di *What We Talk About* (da ora in poi *SMW*₂) fornisce spunti analitici di fondamentale utilità nella demarcazione del valore differenziale tra racconto e film. Qualora le considerazioni sulla *short story* fossero comuni ad entrambe le versioni, verrà impiegata la semplice sigla *SMW*.

5 Questa e tutte le seguenti citazioni sono tratte da Raymond Carver, *Con tanta di quell'acqua a due passi da casa*, in *Principianti*, tr. it. a cura di Riccardo Duranti, Einaudi, Torino 2010, p. 154. Ogni riferimento all'edizione italiana sarà da ora in poi seguito dall'indicazione del numero di pagina tra parentesi.

6 La sequenza del ritrovamento del cadavere e il successivo concatenamento di eventi al quale l'episodio dà inizio, rimane invariato anche nella trasposizione di Altman.

7 André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* [1988], tr. it. a cura di Dario Buzzolan, Torino, Lindau 2006, p. 54. Su questo tema, un contributo ancora attuale è Christian Metz, *Language et cinéma*, Larousse, Paris 1971.

8 Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], tr. it. a cura di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997, p. 319.

9 Si veda *ivi*, pp. 307-34.

10 Fondamentale è in questo senso il contributo di Brian McFarlane (*Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996), che ricorre alle funzioni barthesiane per stabilire un più sistematico confronto fra testo letterario e film.

11 Si veda Ewing Campbell, *Breakthrough: 'What We Talk About When We Talk About Love'*, in *Raymond Carver: a Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, New York 1992, p. 40.

12 Sandra Lee Kleppe, *Women and Violence in the Works of Raymond Carver*, "Journal of the Short Story in English", IVL (2006), p. 109.

13 Questa e la precedente citazione sono tratte da Shona Fairweather, *Ray Lawrence 'Jindabyne', "Aesthetica"*, il cui testo completo è reperibile al sito <http://www.Aestheticamagazine.com/gfx19lawrence.pdf>.

14 Un riscontro essenziale su questo argomento è fornito da Aoileann Ni Éigeartaigh, *Space, Domesticity and the Everyday: Re-reading Raymond Carver's Women*, "The Raymond Carver Review", 2 (2009), pp. 33-53.

15 Si veda Kirk Nessel, *The Stories of Raymond Carver: a Critical Study*, Ohio University Press, Athens 1995, p. 52.

16 Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984, p. 73.

17 Si veda Fairweather, *Ray Lawrence 'Jindabyne'*, cit.

18 *Ibidem*.

19 Si veda Anthony O. Scott, *Murky Emotions Floating to the Surface*, "New York Times", 27 aprile, 2007.

20 Si veda Deborah B. Rose, *Dingo Makes Us Human: Life and Land in Aboriginal Australian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 109. Per ulteriori approfondimenti in merito rinvio inoltre a Theodor G. Strehlow, *I sentieri dei sogni. La religione degli aborigeni dell'Australia centrale*, tr. it. a cura di Gisella Gisolo e Luciana Percovich, Mimesis, Milano 2006, pp. 74 e ss.

21 Strehlow, *I sentieri dei sogni*, cit., p. 88.

22 Ivi, p. 89.

23 Si veda Françoise Dussart, *The Politics of Ritual in an Aboriginal Settlement: Kinship, Gender and the Currency of Knowledge*, Smithsonian Institution Press, Washington 2000.

24 La nozione di *isotopia* viene proposta da Greimas per descrivere le categorie semantiche (di tipo tematico, simbolico, morfosintattico e fonoprosodico) che stabiliscono uno specifico rapporto tra gli elementi di un testo (*semi*) e che, indirizzando le attese del destinatario, ne permettono una lettura omogenea. Per ulteriori approfondimenti in merito, si veda Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979. Per quanto concerne in particolare le categorie di isotopia individuabili nel rapporto tra testo letterario e film, si veda Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003.

25 Scott, *Murky Emotions*, cit.

26 Negli anni Sessanta del Novecento l'antico insediamento della città fu intenzionalmente allagato per costruire una centrale idroelettrica e le sue rovine rimasero da allora depositate in fondo al lago che si era venuto così a formare.

27 Strehlow, *I sentieri dei sogni*, cit., p. 13.

28 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, p. 167. Per un'analisi più circostanziata degli adattamenti filmici di testi letterari si vedano inoltre Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, a cura di, *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London 1999; Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, a cura di, *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge University Press, Cambridge 2007; John M. Desmond e Peter Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature*, McGraw-Hill, New York 2005; Christine Geraghty, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Rowman & Littlefield, Lanham (Md) 2007; e, in ambito italiano, Romana Rutelli, *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, ETS, Pisa 2004.

29 Si veda Mireia Agaray, a cura di, *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Rodopi, Amsterdam 2005, p. 92.