

# Il problema della trasposizione cinematografica: tre versioni dell'*Idiota*

Davide Giurlando

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 247-264 ◇

I.

IL critico cinematografico Béla Balázs, nella sua raccolta di saggi del 1949 *Der film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* riporta il seguente aneddoto:

Uno dei miei amici moscoviti mi raccontò il caso della sua nuova domestica arrivata in città, per la prima volta, da un *kolkos* siberiano. Era una ragazza intelligente, aveva frequentato le scuole con profitto, ma per una serie di strane circostanze, non aveva mai visto un film (il fatto risale a parecchi anni fa). I suoi padroni la mandarono al cinema, dove si proiettava una qualsiasi commedia popolare. Tornò a casa pallidissima, imbronciata. “Ti è piaciuto?”, le chiesero. Era ancora in preda all’emozione, e per qualche minuto non seppe spicciar sillaba. “Orribile”, disse infine, indignata. “Non riesco a capire perché qui a Mosca permettono che si facciano vedere tante mostruosità”. “Ma che cosa hai visto?”, ribatterono i padroni. “Ho visto”, rispose la ragazza, “uomini fatti a pezzi; la testa, i piedi, le mani, un pezzo qui un pezzo là, in luoghi diversi”<sup>1</sup>.

Il racconto di Balázs è un significativo esempio di come i prodotti del mezzo cinematografico non siano comprensibili a meno di un adattamento mentale da parte dello spettatore: quello che la domestica aveva interpretato come un essere umano smembrato era in realtà l’alternanza di riprese, intese a sottolineare determinati particolari di quanto avviene sulla scena, secondo una pratica consueta nel cinema; ad esempio, un primo piano su una mano era stato interpretato come una mano mozzata. La disabitudine della domestica al mezzo cinematografico le aveva fatto interpretare i singoli “pezzi” come delle unità a sé stanti, senza ricostruire mentalmente la sequenza di immagini secondo una continuità temporale: una reazione impossibile per gli spettatori moderni, abituati all’uso del montaggio.

Il fatto che un messaggio trasmesso mediante una proiezione cinematografica non sia comprensibile – a meno di non possedere anteriormente le conoscenze che consentano di decifrarlo – permette inoltre di considerare il film come un processo comunicativo, secondo la definizione data da Roman Jakobson: “un processo

normale di comunicazione opera con un cifratore e un decifratore. Il decifratore riceve un messaggio: il messaggio è nuovo per lui, ma grazie al codice che egli conosce egli interpreta il messaggio”<sup>2</sup>. Nel nostro caso, il codice è dato dalle convenzioni cinematografiche: dal linguaggio filmico.

La nozione di cinema come linguaggio era già stata affrontata negli scritti dei primi teorici del cinema, ma furono inizialmente i formalisti russi a sviluppare sistematicamente tale teoria, parallelamente e analogamente alle ricerche che venivano allora condotte in campo letterario. Il movimento formalista adottò nei confronti della letteratura un approccio inteso a scoprire le caratteristiche proprie e immanenti dell’oggetto letterario, indipendentemente da altri ambiti della cultura; a interessarli era ciò che rende un dato testo definibile come “opera letteraria”, vale a dire stile, forma e grado di consapevolezza nell’adottare convenzioni proprie della letteratura, come si evince dalle seguenti dichiarazioni del formalista Boris Ejchenbaum:

Fondamentale per i formalisti non è il problema dei metodi di studio della letteratura, ma quello della letteratura come *oggetto* di studio. In sostanza, non parliamo e non discutiamo di nessuna metodologia. Parliamo e possiamo parlare solamente di alcuni principi teorici, che non ci sono stati suggeriti da questo o quel sistema metodologico od estetico bell’è pronto, ma dallo studio del materiale concreto nelle sue specifiche peculiarità<sup>3</sup>. [...] Una presa di coscienza teorica e storica dei fatti dell’arte dell’espressione verbale come tale è l’unica nostra esigenza<sup>4</sup>.

Analogamente, Viktor Šklovskij sostiene che l’essenza della poesia risieda non tanto nelle “immagini” che essa suscita, quanto nei procedimenti prettamente letterari usati per costruire l’opera e che differenziano il

<sup>1</sup> B. Balázs, *Il film*, a cura di G. e F. di Gianmatteo, Torino 2002, p. 25.

<sup>2</sup> R. Jakobson, “Antropologi e linguisti”, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano 2002, p. 12.

<sup>3</sup> B. Ejchenbaum, “La teoria del metodo ‘formale’”, *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 2003, p. 14.

<sup>4</sup> Ivi, p. 33.

linguaggio poetico da quello pratico, quotidiano; mentre il secondo è destinato esclusivamente alla comunicazione, il primo, attraverso l'uso di procedimenti e forme insite nel mezzo letterario, defamiliarizza oggetti di uso giornaliero caricandoli di una funzione artistica e sovvertendo le consuete percezioni.

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte*<sup>5</sup>.

Quale esempio di straniamento, Šklovskij propone alcuni passi dal racconto di Tolstoj *Cholstomer* (1886), sottolineando come, attraverso gli occhi di un cavallo, Tolstoj descriva il sistema della proprietà privata: il procedimento formale dell'arte estrania gli oggetti descritti dal contesto quotidiano, e li risemantizza, caricandoli di significati artistici. La forma crea l'arte.

Tale procedimento è applicato anche in ambito cinematografico. Nell'antologia *Poetika kino* [Poetica del cinema, 1927], che raccoglie i contributi dei formalisti Ejchenbaum, Šklovskij, Tynjanov e altri, viene proposto un uso "poetico" del cinema, analogo a un uso "letterario" del linguaggio. Scrive Tynjanov:

qualsiasi fattore stilistico è insieme un fattore semantico. Sempre a condizione che lo stile sia organizzato, che l'angolazione e l'illuminazione non siano casuali, che formino un sistema. Esistono opere letterarie, nelle quali gli avvenimenti e i rapporti più elementari ci vengono presentati con mezzi stilistici tali da trasformarsi in un "indovinello"; nella mente del lettore si spostano i concetti di rapporto fra grande e piccolo, solito e insolito; egli segue esitante l'autore, la propria "prospettiva" degli oggetti è stata "spostata" e così anche la loro "illuminazione" [...]. Tutto sta nella particolare struttura semantica degli oggetti, nella manifestazione particolare di introdurre il lettore all'azione. Lo stile cinematografico presenta le stesse possibilità e sostanzialmente si tratta della medesima cosa: lo spostamento della "prospettiva" visuale è, insieme, uno spostamento del rapporto fra uomini e oggetti, è in generale una "riplanificazione" semantica del mondo. [...] Di nuovo, l'"oggetto visibile" viene sostituito dall'oggetto dell'arte. Identica è la funzione che hanno nel cinema le metafore. Una stessa azione ci viene presentata compiuta da altri soggetti: a baciarsi non sono più gli uomini ma i colombi. Anche qui l'oggetto visibile viene smembrato; sotto un unico segno semantico ci vengono presentati oggetti diversi, ma nello stesso tempo viene smembrata anche l'azione, e nella seconda azione parallela (i colombi) ce ne viene offerto un diverso colorito semantico<sup>6</sup>.

Il cinema, dunque, ripercorre nel campo visivo lo stesso cammino che la letteratura e la poesia percorrono in campo linguistico: la poesia organizza parole secondo la forma poetica, il cinema organizza immagini secondo la forma cinematografica. Inoltre, gli elementi che costituiscono i "mattoni" di ciascuna delle due forme vanno legati tra loro seguendo dati procedimenti, mirati a costruire il testo artistico o il film. In ambito letterario, Tynjanov scrive:

L'unità dell'opera non è un tutto simmetrico e chiuso, ma un insieme dinamico in sviluppo; i suoi elementi non sono collegati dal segno statico dell'uguaglianza e dell'addizione, ma da quello dinamico della correlazione e dell'integrazione.

La forma dell'opera letteraria va riconosciuta come forma dinamica. Tale dinamismo si manifesta: 1) nel concetto di principio costruttivo. Non tutte le componenti della parola hanno lo stesso valore; la forma dinamica non si realizza con la loro unione, né con la loro fusione [...] ma nelle loro interrelazioni e di conseguenze nella promozione di un gruppo di componenti a spese di un altro. In questo processo la componente promossa provoca la deformazione di quelle secondarie; 2) la percezione della forma, quindi, è sempre percezione dello scorrimento, e, di conseguenza, del mutamento, del rapporto tra componente dominante, costruttiva, e componente subordinata [...] Ma se scompare la sensazione di *interazione* tra le componenti [...] svanisce il fenomeno artistico, trasformandosi in automatismo<sup>7</sup>.

Il testo, quindi, è costituito da un insieme di parti organizzate armonicamente tra loro, in modo da costituire, nella forma finale, un oggetto organicamente ordinato, in cui le varie componenti siano reciprocamente legate – per esempio attraverso ritmo, versi, ma anche semplicemente seguendo un determinato ordine all'interno del periodo – in modo tale da assumere una precisa valenza poetica. Un analogo procedimento viene suggerito dai formalisti anche in ambito cinematografico, dove, a guisa di "collante" fra le componenti visive del film Ejchenbaum suggerisce l'idea del "discorso interiore":

Ma ancor più importante è un altro elemento: il processo del *discorso interiore* nella mente dello spettatore. Per poter studiare le leggi del cinema (e anzitutto del montaggio) si deve riconoscere che la ricezione e la comprensione del film sono indissolubilmente legate al formarsi di un discorso interiore che connetta le varie inquadrature fra di loro. [...] Lo spettatore cinematografico è costretto a un complicato lavoro cerebrale per collegare le varie inquadrature fra loro (la costruzione di frasi e periodi cinematografici) [...]. Lo spettatore deve formare ininterrottamente una catena di cine-frasi perché altrimenti non comprenderà niente. Non per nulla esistono persone per le quali il lavoro cerebrale da compiersi al cinema si dimostra duro, faticoso, insolito e sgradevole. Una delle preoccupazioni principali del regista è quella di fare in maniera che l'inquadratura "raggiunga"

<sup>5</sup> V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", Ivi, p. 82

<sup>6</sup> J. Tynjanov, "Le basi del cinema", *I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano 1987, pp. 64-65.

<sup>7</sup> J. Tynjanov, "Il concetto di costruzione", *I formalisti*, op. cit., p. 123.

lo spettatore, cioè che questi possa cogliere il significato dell'episodio, o, in altre parole, sia capace di tradurlo nel linguaggio del suo discorso interiore; di questo discorso si tiene quindi conto nella stessa costruzione del film<sup>8</sup>.

Sintassi delle inquadrature è secondo Ejchenbaum il montaggio, non inteso come mera "strutturazione del soggetto", ma come strumento di associazione e di significazione. Ejchenbaum, a partire da alcune affermazioni di Balázs, si sofferma in particolare sulla funzione temporale del montaggio:

il cinema esige un montaggio per il quale lo spettatore, sia pure nei limiti di singole parti, abbia il *senso del tempo*, cioè di un ininterrotto succedersi di episodi. Non si tratta dell'"unità di tempo", come la si intendeva a teatro, bensì della necessità di far sentire i nessi temporali fra i singoli momenti, ognuno dei quali può essere ridotto o prolungato a volontà [...]. Da questo punto di vista il cinema possiede grandi possibilità costruttive, ma ogni "fatto" successivo deve trovarsi in determinati rapporti temporali con quanto lo precede. Questo, perché inquadrature *contigue* vengano percepite come *ciò che precede e ciò che segue*. Si tratta di una legge generale del cinema, e il regista nell'obbedirle non può far altro che servirsene per costruire il tempo, cioè creare l'illusione della continuità. Se un personaggio esce di casa, nell'inquadratura seguente non lo si può mostrare mentre entra in un'altra casa, in contraddizione con il tempo e con lo spazio. Ne deriva la necessità dei cosiddetti "passaggi"<sup>9</sup>.

Ejchenbaum, dopo aver affrontato il montaggio come "collante" delle inquadrature, mira a costruire il concetto di cine-frase. Come la frase musicale si forma raggruppando i toni intorno a un accento ritmico – melodico o armonico, così la cine-frase è costituita dal raggruppamento di vari piani e angolazioni: "il montaggio è proprio montaggio [...] 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*"<sup>10</sup>. Elementi fondamentali della cine-frase sono, per Ejchenbaum, i tre possibili movimenti di macchina: perpendicolare rispetto allo spettatore (per esempio, in panoramiche che illustrano paesaggi), dallo spettatore in profondità (come nella carrellata all'indietro), e verso lo spettatore (come nello zoom). Ognuno dei tre movimenti si fa portatore, secondo lo studioso, di vari significati: ad esempio, una carrellata all'indietro può assumere carattere descrittivo.

Lo spettatore, che non conosce il tutto, osserva i dettagli, cogliendone dapprincipio soltanto la fotogenia e il significato oggettuale: una siepe alta, un chiavistello enorme, un cane alla catena. Poi si passa

all'ambiente e lo spettatore capisce: si tratta del cortile di una casa patriarcale, di mercanti, retta con estremo rigore. Ecco un tipo di frase, in cui lo spettatore è costretto a comprendere i dettagli *dopo* un campo totale, è costretto a tornare indietro. In altre parole, si tratta di un tipo di cine-frase *regressiva*<sup>11</sup>.

Analogamente, per una carrellata in avanti, o uno zoom, mirati a scoprire particolari del quadro d'insieme, si parla di cine-frase "progressiva".

Le cine-frasi vengono poi successivamente riunite a costituire cine-periodi: insiemi di cine-frasi organizzate secondo i principi spazio-temporali del montaggio, in modo da costituire un "brano" unitario e omogeneo ed essere "percepito come una parte conclusa in sé proprio in quanto il movimento delle inquadrature che lo compongono si regge sulla continuità dei rapporti spaziotemporali"<sup>12</sup>. Il cine-periodo deve innanzitutto dare un senso di completezza all'azione che rappresenta, e soprattutto essere organizzato in maniera tale da stabilire i rapporti semantici che intercorrono fra i momenti spazio-temporali (le cine-frasi) che lo compongono. Tale ordine viene conferito dal montaggio, il cui problema stilistico è costituito dai "procedimenti dell'associazione delle varie parti del periodo"<sup>13</sup>. Nelle pagine che seguono, cercheremo di esaminare alcune differenze fra testo letterario e filmico, così come sono state evidenziate nelle opere di diversi studiosi, per poi proporre un'analisi comparata di tre diverse trasposizioni del medesimo testo.

I formalisti russi, come abbiamo visto, non si limitano a esaminare il linguaggio cinematografico con metodi analoghi a quelli usati per il sistema letterario, ma si spingono fino a un tentativo di compilazione di semiotica del cinema e a un primo studio sui suoi principi narrativi. Il loro contributo è ancora attuale (i concetti di cine-frase e cine-periodo possono rispettivamente essere equiparati a quelli, più moderni, di sequenza e piano) ed è rimasto un punto di riferimento anche per coloro che, in seguito, si sono cimentati con il tentativo di formare una grammatica del mezzo cinematografico, come gli strutturalisti che, negli anni '60, incentrarono gran parte della loro ricerca nella contrapposizione fra segni arbitrari del linguaggio naturale e segni iconici del linguaggio cinematografico. Le loro teorie si ispira-

<sup>8</sup> B. Ejchenbaum, "I problemi dello stile cinematografico", *I formalisti russi nel cinema*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>9</sup> Ivi, p. 35.

<sup>10</sup> Ivi, p. 39.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>12</sup> Ivi, p. 44.

<sup>13</sup> Ivi, p. 46.

vano all'opera del linguista Ferdinand de Saussure, che già a fine Ottocento aveva dato una definizione di segno come l'unione di una forma che significa (il significante) con un'idea significata (il significato). Il significato è dunque una rappresentazione mentale, legata arbitrariamente e convenzionalmente a un dato segno. I segni possono essere relazionati fra loro da un paradigma, un insieme di unità legate le une alle altre da relazioni di somiglianza e contrasto e che possono essere scelte per essere combinate con altre unità (come l'alfabeto) e il sintagma, una particolare sequenza di elementi che, combinati, danno un intero dotato di senso.

Ulteriori contributi allo studio del linguaggio cinematografico vennero da Roland Barthes, che concentrò molte delle sue ricerche sulla polisemia del film, ossia la proprietà, per il cinema, di essere aperto a una molteplicità di significazioni, e Christian Metz, figura chiave della filmo-linguistica degli anni '70, con il suo tentativo di individuare una sistematica teoria narratologica del cinema, che fece risaltare le principali differenze tra prodotto cinematografico e prodotto letterario. Tali differenze possono essere riassunte nella seguente frase: mentre il testo letterario narra, e pertanto può approfittare di ellissi e ambiguità, il cinema deve sempre mostrare e pertanto palesare ciò che nel testo può rimanere ambiguo. Umberto Eco propone un interessante esempio su questo punto.

È noto a molti che Melville in *Moby Dick* non ha mai detto quale gamba mancasse al capitano Achab. Si può discutere se questo dettaglio sia fondamentale per aumentare l'aura di ambiguità e mistero intorno a questa sconcertante figura, ma se Melville è stato reticente forse aveva le sue ragioni, e vanno rispettate. Quando John Huston ha "tradotto" il romanzo in film, non poteva fare a meno di scegliere, e ha deciso che a Gregory Peck mancasse la gamba sinistra. Melville poteva rimanere reticente, Huston no. Così il film, per quel che la rivelazione può valere, ci dice qualcosa di più del romanzo<sup>14</sup>.

Il critico cinematografico André Bazin, parlando degli albori dell'arte cinematografica, definisce l'idea di film dei primi teorici del cinema, "come di rappresentazione integrale e totale della realtà"<sup>15</sup>. Il fatto che il cinema, dal punto di vista tecnico, discenda direttamente dalla fotografia, non ha potuto non conferirgli fin da subito un'alone di arte "totalmente oggettiva" nella rap-

presentazione della realtà. Sostiene Osip Brik a questo proposito:

Il cinema non è che fotografia perfezionata. Il perfezionamento consiste nel fatto che con l'aiuto di un apparecchio cinematografico si possono fotografare gli oggetti non soltanto in stato di immobilità, ma anche di movimento. Questo perfezionamento tecnico determina tutte le possibilità ulteriori del cinema<sup>16</sup>.

Di conseguenza, qualsiasi volontà di trasporre un'opera letteraria alla lettera è per principio destinata a fallire: prima di tutto, come abbiamo visto per le disambiguazioni proprie del mezzo cinematografico, e inoltre, come vedremo, per le differenze narratologiche fra sistema letterario e sistema cinematografico. Il teorico del cinema Jean Mitry, negli anni Sessanta, sostenendo che mentre nel romanzo il tempo è dato dalle parole, nel film è dato dai fatti, propose due possibilità di adattamento cinematografico: da un lato, il tentativo di restare fedeli alla lettera, riproducendo pedissequamente l'opera letteraria sullo schermo punto per punto, e portando dunque a un necessario "tradimento" del testo letterario; dall'altro, la volontà di esprimere indirettamente le stesse idee e passioni, rimanendo fedeli "in spirito" all'opera originaria. Più avanti, quando analizzeremo esempi di film tratti da un medesimo testo letterario, noteremo che ogni pellicola "tradisce" il testo nella misura in cui il regista media fra la sua personale poetica e l'opera letteraria: ad esempio, come si vedrà, il giapponese Akira Kurosawa, interessato in particolare al tema della sofferenza, in una trasposizione da Dostoevskij trascurerà quasi completamente i riferimenti alla religione cristiana ampliando, in compenso, le sequenze relative alla sofferenza fisica dei protagonisti.

Il problema della trasposizione cinematografica era stato già affrontato anche dai formalisti russi. Tynjanov aveva dichiarato:

Perfino l'"adattamento" cinematografico di "classici" non deve essere "illustrativo": metodi e stili letterari possono servire solo da stimolanti, da enzimi per metodi e stili cinematografici (naturalmente, non tutti i metodi letterari, e non tutti i "classici" possono fornire materiale per il cinema). Il cinema può offrire un *analogo* dello stile letterario nel proprio campo<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> O. Brik, "La 'fissazione' del fatto", *I formalisti russi nel cinema*, op. cit., p. 89.

<sup>17</sup> "Daže 'inscenirovka' v kino 'klassikov' ne dolžna byt' illjustracionnoj-literaturnye priemy i stili mogut byt' tol'ko vozbuditeljami, fermentami dlja priemov i stilej kino (razumeetsja, ne vsjakie literaturnye priemy; i razumeetsja, ne vsjakij "klassik" možet dat' material dlja kino). Kino možet davat' *analogiju* literaturnogo stila v svoem plane", J. Tynjanov, *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, p. 324.

<sup>14</sup> U. Eco, "Quando cambia la materia", Idem, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003, p. 328.

<sup>15</sup> A. Bazin, "Il mito del cinema totale", Idem, *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Milano 2004, p. 13.



Tynjanov aveva inoltre affrontato il problema, nel cinema, della *fabula* e del soggetto (*sjuzet*), ovvero, per definirli nel modo più elementare possibile, della storia in sé, intesa come successione di eventi, e del modo in cui tale storia viene raccontata.

Anzitutto mettiamoci d'accordo sui termini: "fabula" e soggetto. Di solito si definisce fabula uno schema *statico* di rapporti del seguente tipo: "Essa era carina ed egli l'amava. Ma egli non era carino ed essa non l'amava". [...] dobbiamo definire la "fabula" come l'intero impianto semantico dell'azione. Allora si definirà il soggetto quale dinamica dell'opera, formata dall'interazione di tutti i nessi insiti nel materiale (compresa la "fabula" quale nesso dell'azione): stilistico, della "fabula" e via di seguito. Anche nella poesia lirica esiste un soggetto, ma la "fabula" è di ordine completamente diverso, e assolve una funzione completamente diversa nello sviluppo del soggetto. [...] Tra soggetto e "fabula" sono possibili vari tipi di nessi:

1-Il soggetto si fonda essenzialmente sulla "fabula", sulla semantica dell'azione.

In questo caso è particolarmente importante la distribuzione delle direttrici della "fabula", una delle quali frena l'altra e con ciò stesso fa avanzare il soggetto. [...] È interessante osservare che in un romanzo fra i più ricchi di "fabula", *I miserabili* di Hugo, il "rallentamento" viene effettuato sia mediante un gran numero di direttrici "fabulari" secondarie, sia mediante l'introduzione di materiali storici, scientifici, descrittivi in quanto tali. [...] Lo stesso vale per il cinema: i "grandi generi" si distinguono da quelli "da camera" non soltanto per il numero delle direttrici tabulari, ma anche per la quantità di materiale rallentante in generale.

2- Il soggetto si sviluppa al di fuori della "fabula". Quest'ultima è proposta come "indovinello", e sia la proposta sia la soluzione servono solo a motivare lo sviluppo del soggetto, mentre la soluzione può anche non esserci. [...] La "fabula" non viene data; a creare l'attenzione e portare avanti il racconto è "la ricerca della fabula" come suo equivalente, suo sostituto. [...] È perfettamente chiaro che, in quest'ultimo caso, motore principale del soggetto è lo *stile*, cioè le relazioni stilistiche fra i pezzi che vanno congiunti tra loro. [...] *Il futuro studio del soggetto nel cinema dipende dallo studio del suo stile e dalle peculiarità del suo materiale.* [...] La sceneggiatura ci offre quasi sempre la "fabula in generale", con un minimo di approssimazione al carattere "a sbalzi" proprio del cinema. [...] le caratteristiche di un determinato stile e di un determinato materiale possono consentire lo sviluppo di tutta la "fabula" ed essa entrerà "tutta quanta" nel film; ma possono anche non consentirlo, e nel processo del lavoro la "fabula" si trasforma impercettibilmente nei suoi particolari, venendo per così dire guidata dallo sviluppo del soggetto<sup>18</sup>.

Šklovskij, a sua volta, si esprime sull'impossibilità di una traduzione vera e propria, a causa dell'insormontabile diversità fra film e opera letteraria.

Se è impossibile esprimere un romanzo con parole diverse da quelle con cui è stato scritto, se non si possono modificare i suoni di una poesia senza modificarne l'essenza, ancor meno si può sostituire una parola con un'ombra grigio-nera balenante sullo schermo. [...] Le immagini della poesia non sono suscettibili di essere disegnate, perché sono verbali. Non sono suscettibili di essere fotografate nemmeno quelle particolari parole, parole straordinarie, impiegate da Tolstoj

per descrivere la vita comune, traendole a suon di parole dalla sfera della visione e portandole nella sfera del riconoscimento. Non è fotografabile nemmeno il modo scelto da Tolstoj per fissare i particolari, per attirare l'attenzione, nell'ambito di un vasto quadro, su un'inezia, su una bocca umida intenta a masticare, sulla mano del dottore che per il ribrezzo del sangue tiene una sigaretta tra l'indice e il mignolo. Ma questo allontanare la raffigurazione dal suo "fuoco" abituale rientra nella funzione propria di quel nonnulla che crea l'arte. Nel romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente, all'infuori del nudo soggetto<sup>19</sup>.

Una delle argomentazioni più complete sul tema della trasposizione cinematografica è quella di Jurij Lotman, che in una compilazione della semiotica del cinema<sup>20</sup>, prendendo spunto dal modello comunicativo enunciato da Jakobson, approfondisce ulteriormente la differenza fra narrazione filmica e letteraria. Lo studio pone il testo figurativo (comprendendo nella definizione anche il testo figurativo statico, ossia il dipinto) e quello letterario come contesti di una ipotetica comunicazione da un mittente a un destinatario. In entrambi i casi si ha la trasmissione non di oggetti, ma di rappresentazioni di oggetti, e quindi di segni. C'è tuttavia una differenza fondamentale: in un testo narrativo possiamo individuare delle unità-segno discernibili e isolate (ad esempio le parole, che assumono un dato significato condivisibile da tutti coloro che comprendono la lingua in cui è scritto il testo), raggruppabili in sintagmi e facilmente riconoscibili a un tentativo di analisi; mentre un testo figurativo (ad esempio un quadro o un'illustrazione) non è divisibile in unità discrete e la sua maggiore qualità di rappresentazione dipenderà non tanto dall'ampliamento del testo di partenza con l'aggiunta quantitativa di ulteriori sintagmi o specificazioni, bensì dalla precisione del testo figurativo originario, che tuttavia non amplierà le sue dimensioni quanto la sua complessità; più semplicemente, un testo letterario è comprensibile nella misura in cui se ne conoscono le parole, mentre gli elementi di un quadro possono assumere diversi significati a seconda di come sono disposti, dell'epoca storica che viene raffigurata, e così via<sup>21</sup>. Inoltre, nel caso del testo narrativo, Lotman sostiene che il segno esisterà prima del testo in sé e lo comporrà

<sup>19</sup> V. Šklovskij, "Letteratura e cinema", Ivi, pp. 115-117

<sup>20</sup> Il testo preso in esame è l'edizione italiana di Ju. Lotman, *Semiotika kino i problemy kminoestetiki*, Tallinn 1973 (trad. it. *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania 1994).

<sup>21</sup> Per esempio, nota Lotman, un gatto raffigurato in un quadro della pittura fiamminga non avrà lo stesso contenuto che potrebbe avere in un dipinto dell'antico Egitto.

<sup>18</sup> Idem, "Le basi del cinema", *I formalisti russi nel cinema*, op. cit. pp. 77-83.

(ovvero, per comprendere il testo nella sua totalità dovremo anticipatamente conoscere il significato dei segni che sono adoperati e in particolare le convenzioni che sottendono ai loro significati), mentre nel testo figurativo il segno dovrà essere estrapolato dal testo medesimo, che quindi esisterà prima del segno stesso. In conclusione, se per comprendere un romanzo dovremo prima conoscere la lingua in cui è scritto, le regole grammaticali e il significato delle parole, per comprendere un quadro dovremo sempre analizzarne gli elementi, come i colori e le forme usate, nel contesto di partenza, ossia il quadro stesso, poiché non esistono, nel testo figurativo, segni che rappresentino univocamente dati significati.

Il ragionamento di Lotman nasce da una divisione dei segni fra convenzionali e iconici. Mentre i segni convenzionali sono quelli che non possiedono nessun legame concreto fra espressione e contenuto e la cui bontà e riconoscibilità si basa sostanzialmente su una convenzione, come il verde di un semaforo a indicare “via libera”, i segni iconici presuppongono che un significato abbia legata a sé un’unica possibile espressione: è il caso, ad esempio, del disegno di una sedia, che non potrà non richiamare l’idea della sedia, mentre in nessuna lingua codificata la parola “sedia” potrà mai assomigliare all’oggetto cui si richiama. Quindi, se il linguaggio verbale si basa su delle convenzioni che è necessario conoscere anticipatamente, il linguaggio figurativo sarà, almeno apparentemente, meno convenzionale.

Il cinema, secondo Lotman, nasce dalla fusione/scontro della tendenza figurativa e quella narrativa: persegue cioè uno sviluppo, più o meno lineare, che viene temporalizzato, come la parola (manifestazione del testo narrativo), ma nasce in sé come testo figurativo, i cui segni quindi saranno suscettibili di varie interpretazioni a seconda del testo di partenza. Lotman, inoltre, sottolinea ulteriormente il legame fra realtà e testo cinematografico, e propone un interessante esempio di come i segni cinematografici non significhino aprioristicamente, ma il loro significato vada dedotto dalla contrapposizione di elementi dell’insieme:

Il film è strettamente legato al mondo reale e lo spettatore non riesce a comprenderlo se non collega direttamente il significato delle immagini prodotte dai fasci di luce sullo schermo agli oggetti del mondo reale che essi raffigurano. Nel film *Čapaev* compare una mitragliatrice “Maksim”: l’inquadratura resta un enigma per chi, per ragioni culturali o di epoca, non conoscesse tale oggetto. L’inquadratura, pertanto, ci procura in primo luogo delle informazioni su un oggetto

particolare. Tuttavia non si tratta ancora di informazione cinematografica: avremmo potuto ricavare questa stessa informazione da una qualunque fotografia della mitragliatrice o in molti altri modi. La mitragliatrice non è semplicemente un oggetto: è un oggetto di un dato periodo storico (il film ci dà, quindi, anche questo tipo di informazioni) e può pertanto fungere da *segno di quell’epoca*. Vedendo questa inquadratura, siamo in grado di affermare che non è tratta da *Spartacus* né da *Ovod* (“Il tafano”)<sup>22</sup>.

Una volta stabilita la valenza storica dell’elemento-mitragliatrice, Lotman osserva come esso produca un’informazione venendo a contatto con altri particolari della pellicola.

Tuttavia, al di fuori di un dato contesto, isolata cioè, l’inquadratura non ha necessariamente un significato cinematografico. Prendiamo come esempio un’altra inquadratura dello stesso film: vi compare ancora la mitragliatrice, ma, questa volta, montata su una carrozzella; è il segno di un oggetto reale, ma è anche il segno di un fatto storico molto preciso: la rivoluzione russa del 1917. L’inquadratura ritrae la combinazione di un veicolo trainato da cavalli e di una mitragliatrice, ma ci dice qualcosa di nuovo: la carrozza, tipico veicolo usato “in tempo di pace” [...] trasporta uno “strumento di guerra”. Questa immagine, che riunisce due segni contraddittori, diventa il segno cinematografico di una guerra particolare, con fronti indefiniti e zone di retroguardia, con ufficiali semianalfabeti che comandavano intere divisioni e prendevano a pugni i loro generali. L’inquadratura diventa automaticamente veicolo di *informazione cinematografica*, grazie all’unione di due immagini in netto contrasto che, insieme, diventano il segno iconico di un terzo concetto che non è la semplice somma degli altri due. *Il significato cinematografico è un significato espresso con le risorse del linguaggio cinematografico, dal quale è impossibile prescindere*<sup>23</sup>.

Nel discutere della trasformazione di oggetto reale in immagine Lotman presuppone che avvenga un confronto fra l’immagine visiva, che quindi diviene segno iconico, e l’oggetto corrispondente nella vita reale; l’oggetto in sé esiste oggettivamente, l’immagine esiste e significa solo quando viene “caricata” di un significato<sup>24</sup>.

## II.

Cercheremo ora di focalizzare l’attenzione su tre pellicole di differenti registi ispirate a *Idiot* [L’idiota, 1868–1869] di Dostoevskij. Come vedremo, sebbene tutti e tre i film presentino forti legami con l’opera dostoevskiana, solo una delle tre è un’esplicita trasposizione del

<sup>22</sup> Ju. Lotman, “Il significato cinematografico”, Ivi, pp. 79-80.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>24</sup> Riprenderemo tale concetto più avanti, quando esamineremo il tentativo del regista italiano Luchino Visconti di confrontarsi con il testo letterario: nel suo caso, le azioni dei personaggi saranno infatti motivate dal contesto sociale e storico in cui essi si muovono, e i loro contrasti umani delimitati da un peculiare uso dei contrasti visivi.

libro; inoltre, benché si tratti di pellicole completamente differenti, ognuna trova le proprie radici nel medesimo romanzo, e la diversità nasce dalla differente lettura che ognuno dei tre registi ha deciso di dare dello stesso testo, o dal tipo di interpretazione delle influenze che da tale testo gli sono state suggerite.



Fig. 1. Akama e Taeko, da *L'Idiota*, di Akira Kurosawa

Il primo film che prenderemo in esame è il giapponese *Hakuchi* [*Idiota*, 1951], di Akira Kurosawa, una dichiarata trasposizione del romanzo. Benché Kurosawa modifichi l'ambientazione (trapiantandola nel Giappone del dopoguerra) e alcuni particolari, la *fabula* originale è sostanzialmente rispettata. Il film presenta anzi alcune didascalie che spiegano le intenzioni di Dostoevskij in fase di scrittura del romanzo<sup>25</sup>, e attesta pertanto l'origine letteraria della pellicola<sup>26</sup>. Come

vedremo, tuttavia, Kurosawa accentua, in conformità con la sua poetica, gli aspetti più tragici e sofferenti del personaggio principale e il suo destino da martire, utilizzando come “specchio e riflesso della tragica solitudine del protagonista” l'uniforme “candore-algore del paesaggio”, cosicché, alla fine del film, “sentiamo anche noi come i protagonisti una lastra di ghiaccio sul cuore”<sup>27</sup>.

Il film si apre su un traghetto diretto verso l'isola di Hokkaido. Nella stiva, stipatissima di passeggeri, risuona l'urlo di Kameda, un reduce di guerra perseguitato dagli incubi del conflitto, e in particolare di un plotone d'esecuzione dinanzi al quale era stato condotto per errore, prima che venisse riconosciuta la sua innocenza. Kameda sta recandosi sull'isola per incontrare i cugini Ono, ricchi proprietari terrieri che si sono appropriati delle terre del padre. Durante il viaggio, Kameda stringe amicizia con Akama (l'equivalente filmico di Rogožin, così come Kameda lo è di Myškin), un individuo violento allontanatosi dall'isola in seguito a un'ambigua vicenda di gioielli destinati a Taeko (che nel libro è Nastas'ja), una cortigiana della quale è tuttora innamorato. All'arrivo sull'isola, i due si soffermano su una vetrina di fronte al porto, presso la quale è esposta una foto di Taeko: Kameda è folgorato dalla bellezza della donna, ma anche dal senso di solitudine e disperazione che gli comunica<sup>28</sup>. Qualche giorno dopo, la incontra in casa di Ono (versione cinematografica di Epanč'in): il protettore della donna, Tahota (la versione filmica di Tockij), intende infatti farla sposare con Kayama (nel romanzo è Ganja), il mediocre segretario di Ono, che in realtà è innamorato di Ayako (Aglaja, nel libro), figlia del suo principale; a sua volta Tahota intende sposare, d'accordo con il futuro gene-

<sup>25</sup> Tali riferimenti hanno portato alcuni critici, tra cui Paolo Mereghetti (alla voce relativa all'*Idiota* in *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2008*, Milano 2007, p. 1412) a dare un giudizio parzialmente negativo sull'esito del film, giudicato troppo “letterario” e “didascalico”; ma va sottolineato, come attestato in A. Kurosawa, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, a cura di A. Tassone, Milano 1995, p. 261, che il film venne sottoposto, poco prima di essere distribuito, a numerosi tagli imposti dalla produzione per renderlo più commerciale. Tale operazione compromise l'equilibrio del film: le didascalie sono presumibilmente un lascito di queste manipolazioni.

<sup>26</sup> È interessante notare che l'adesione di Kurosawa all'opera letteraria è tale che egli cercò al massimo di rispettarne il modello, individuando un equivalente giapponese della società russa del romanzo nell'aristocrazia del denaro del dopoguerra. Tale ricerca di fedeltà, tuttavia, venne contestata da parecchi critici, i quali sostennero che Kurosawa aveva in realtà operato una forzatura, poiché alcuni tipi umani, come il personaggio di Nastas'ja, erano inconcepibili nel Giappone di quell'epoca. Come nota

il critico Donald Richie, “Kurosawa's faith in his author was so strong, and so blind, that the mere act of photographing scenes from the novel would give the same effect on the screen as they do on the page”, M. Yoshimoto, “The idiot”, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham 2000, p. 191.

<sup>27</sup> A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Milano 2001, p. 61.

<sup>28</sup> In questa sequenza, Kurosawa inserisce un primo piano della foto di Taeko al centro del quadro, con i volti dei due uomini riflessi a destra e a sinistra della donna. Oltre a prefigurare la futura rivalità dei personaggi, la sequenza sintetizza il personaggio di Taeko, che “oscilla” per tutto il film tra Kameda e Akama, così come il suo pallore cadaverico ne fa una vittima predestinata e preannuncia il suo tragico destino. Il tema dello sdoppiamento e del contrasto in Dostoevskij verrà preso in esame nel corso della discussione sul film *Rocco e i suoi fratelli*, dove è più presente che nell'*Idiota* del regista giapponese.



ro, la figlia maggiore di Ono. Taeko dovrà comunicare il proprio assenso al matrimonio nel corso della sua imminente festa di compleanno. Una visita della cortigiana in casa di Ono suscita l'imbarazzo di tutti tranne che di Kameda. La sera della festa, la cortigiana si apparta con Myškin-Kameda, chiedendogli consiglio: egli sostiene di vedere lo stesso sguardo di rassegnata disperazione di un condannato negli occhi della donna, cui sconsiglia di sposarsi con Kayama, offrendosi a sua volta come possibile marito. Irrompe alla festa Akama, che intende "comprare" la donna in cambio di una grossa somma. Taeko, commossa da Kameda ma timorosa di corromperne l'innocenza, fugge con Akama, ma senza dimenticare gli occhi di quell'"idiota" "che – come il Cristo con l'adultera – ha avuto per lei solo parole di bontà"<sup>29</sup>. Il film procede analogamente al libro: Kameda e Akama si ritrovano legati da un ambiguo rapporto di amicizia che non impedisce ad Akama, roso dalla gelosia, di tentare di uccidere il rivale (il quale, come nel libro, si salva quando un suo attacco epilettico fa desistere Akama dall'omicidio). Ayako comincia a frequentare Kameda, che non sa scegliere fra lei e Taeko; infine, la cortigiana finirà uccisa da Akama. I due rivali vegliano il corpo per una notte intera, divenendo infine entrambi catatonici. Ad Ayako non resterà che il rimpianto per non aver saputo capire quell'uomo "troppo buono per questo mondo"<sup>30</sup>.

Costretto, come già accennato in precedenza, a una disambiguazione e a una reinterpretazione del testo di partenza, Kurosawa sceglie da un lato di mantenersi fedele alla trama del libro e a quanto della filosofia di Dostoevskij egli sente più vicino a sé, ma contemporaneamente "tradisce" il testo piegandolo alla sua personale visione della vita. Conformemente all'interesse del regista per il tema del martirio e della sofferenza, il film opera una radicale modifica sul personaggio principale; mentre nel romanzo Myškin deve la sua purezza a una patologia congenita che lo ha portato a un lungo soggiorno in Svizzera per sottoporsi a cure mediche, Kameda è precipitato nel suo stato dopo l'esperienza della guerra e della morte sfiorata. Se l'"arrivo di Myškin da una mitica Svizzera rousseauiana è un'imitatio sui generis

della venuta di Cristo dal seno della Divinità"<sup>31</sup>, la santità di Kameda proviene dal basso, dalla violenza e dal sangue. Myškin è "un san Francesco laico della Russia dell'Ottocento"<sup>32</sup>, Kameda è un semplice essere umano, nel quale Kurosawa ha deciso di far rivivere l'esperienza biografica dello stesso Dostoevskij, sottoposto a una sentenza di condanna a morte e graziato all'ultimo momento, il 19 dicembre 1849. Nota Aldo Tassone:

Facendo dell'idiota un sopravvissuto di Okinawa, il regista umanizza il personaggio, lo rende fratello di tutte le vittime della guerra; conoscendo le ragioni storiche della sua malattia, della sua misteriosa capacità di leggere dentro le cose, di amare senza limiti, il personaggio ci diventa ancora più vicino<sup>33</sup>.



Fig. 2. Akama e Kameda vegliano Taeko, da *L'idiota*, di Akira Kurosawa

Inoltre, è interessante notare che, a differenza di Myškin, Kameda ha vissuto normalmente prima dell'incidente che lo ha reso "un agnello"<sup>34</sup>, come lo definisce Akama, e di tale esistenza conserva dei nitidi ricordi. Il momento dell'esecuzione mancata costituisce quindi una precisa linea di demarcazione fra due metà della vita.

Lo choc di quell'esperienza mi ha reso stupido [...] In quegli attimi terribili tutto mi diventò improvvisamente diverso, provai un'immensa simpatia per tutti e decisi da quel momento di essere sempre buono e gentile... Non riesco a capire perché la gente ride di me

<sup>29</sup> V. Strada, "Il 'santo idiota' e 'il savio peccatore'", F. Dostoevskij, *L'idiota*, traduzione di A. Polledro, Torino 1994, p. XIX.

<sup>30</sup> Ivi, p. XX.

<sup>31</sup> A. Tassone, *Akira*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>32</sup> La versione del film visionata per il presente lavoro è in lingua originale con sottotitoli in inglese: tutte le citazioni dalla pellicola da me riportate sono una traduzione letterale di detti sottotitoli.

<sup>29</sup> Ivi, p. 309.

<sup>30</sup> Ibidem.



e mi respinge; credo che questo comportamento mi farà diventare completamente pazzo<sup>35</sup>.

Myškin, invece, è quasi una creatura ultraterrena, e la sua esistenza prima del ritorno in Russia dalla Svizzera è nebulosa, e le sensazioni che il protagonista associa a essa sono spesso prive di connotazioni chiare:

cadevo sempre in un completo torpore, perdevo del tutto la memoria, e la mia intelligenza lavorava bensì, ma il nesso logico del pensiero pareva che si spezzasse. Non potevo connettere più di due o tre idee di seguito. Così mi sembra. [...] Mi ricordo che provavo una tristezza insopportabile, mi veniva persino da piangere; ero sempre pieno di meraviglia e d'inquietudine<sup>36</sup>.



Fig. 3. Kameda, Akama e Taeko, da *L'Idiota* di Akira Kurosawa

Nell'evidenziare il martirio del suo personaggio, Kurosawa si spinge ancora oltre: quando Kameda sogna o ricorda l'attimo della mancata condanna a morte, in sottofondo si sentono i rumori degli spari e le urla dei fucilati, "un flashback sonoro" che "si impone nella nostra memoria molto più fortemente che se vedessimo la scena"<sup>37</sup>. La sensazione che se ne ottiene è che Kameda venga sottoposto a una nuova esecuzione fin dall'apertura del film, e che l'applicazione della sentenza di morte non sia immaginaria, ma reale, al punto di essere successivamente percepita dallo stesso spettatore; con l'impressione finale che Kameda non sia veramente sopravvissuto all'avvenimento, e che dunque il personaggio sia già morto, e continui ad aggirarsi nella pellicola

come un fantasma, costretto a ricordare a se stesso di continuo il momento della propria fine.

Il desiderio di mantenere viva in sé la consapevolezza della morte e della sofferenza è una delle affinità che Kurosawa ritiene di avere con Dostoevskij, per sua stessa dichiarazione:

Dostoyevsky, Kurosawa has stated, is the author "who writes most honestly about human existence" and he possesses "the kind of gentleness that makes you want to avert your eyes when you see something really dreadful, really tragic. He has this power of compassion. And then he refuses to turn his eyes away; he, too, looks; he, too, suffers"<sup>38</sup>.

Disegnando in tal modo il suo protagonista, condannato a una "morte vivente", Kurosawa accentua ancor di più le radici dostoevskiane dell'opera.

Per Tolstòj la luce della morte splende sulla vita dal di fuori, componendo, spegnendo i colori e le immagini delle vita; per Dostoevskij essa splende dall'interno. E la luce della morte e quella della vita sono per lui la luce di un unico fuoco, acceso dentro la "lanterna magica" dei fenomeni. Per Tolstòj tutto il senso religioso della vita è racchiuso nel passaggio dalla vita alla morte. Per Dostoevskij questo passaggio sembra non esistere affatto, egli sembra morire durante il tempo in cui vive<sup>39</sup>.

Gli attacchi di epilessia del personaggio, dunque, non si configurano solo come illuminazioni interiori, ma come momenti di contatto con un'esistenza ultraterrena.

Le voragini continuamente aperte, gli spiragli di luce, gli accessi di "male sacro" hanno assottigliato, reso diafano il tessuto della vita animale, l'hanno fatto rado, trasparente, traluce tutto di luce interiore. Per Tolstòj il mistero della morte è oltre la vita, per Dostoevskij la vita stessa è un mistero come la morte. Per Tolstòj esiste solo l'eterna contrapposizione della vita e della morte; per Dostoevskij soltanto la loro eterna unità, Tolstòj guarda la morte dall'interno della vita con lo sguardo dell'aldilà; Dostoevskij con lo sguardo dell'aldilà guarda la vita dall'interno di ciò che ai viventi sembra la morte<sup>40</sup>.

Kurosawa, nella sequenza in cui Kameda comincia ad avvertire i sintomi dell'imminente attacco di epilessia, sceglie di rendere il malessere del personaggio con una moltiplicazione degli stimoli sensoriali: quella che si impossessa di Kameda appare, più che una malattia, una visione mistica:

<sup>35</sup> A. Tassone, *Akira*, op. cit., p. 60.

<sup>36</sup> F. Dostoevskij, *L'Idiota*, op. cit. p. 57.

<sup>37</sup> A. Tassone, *Akira*, op. cit., p. 62.

<sup>38</sup> Da un'intervista di Therry Jousse con Akira Kurosawa, tradotta e raccolta in J. Goodwin, "Akira Kurosawa and the Atomic Age", *Hibakusha cinema. Hiroshima, Nagasaki and the nuclear images in Japanese film*, a cura di M. Broderick, London 1996, p. 199.

<sup>39</sup> D. Merežkovskij, "La vita di Tolstoj e Dostoevskij", *Tolstòj e Dostoevskij. Vita-creazione-religione*, traduzione di A. Polledro, Bari 1982, p. 67..

<sup>40</sup> Ivi, pp. 67-68.

Il marasma mentale dell'epilettico viene tradotto in immagini di straordinaria potenza visionaria: l'ossessivo tintinnare dei campanelli delle slitte, le lame luccicanti dei cento coltelli allineati sulle mensole trasparenti in una vetrina e puntati contro Kameda che rimane affascinato e impietrito a fissarli, i giganteschi pupazzi di neve mostruosi come animali preistorici nel campo deserto [...] Quando al termine di questo crescendo allucinante vediamo il fantasma di Akama sbucare dalla notte brandendo minacciosamente quel coltello ci domandiamo se è sogno o realtà<sup>41</sup>: l'urlo bestiale, terrorizzante di Kameda che si riversa all'indietro contro la parete di neve mette in fuga l'assassino<sup>42</sup>.

Nel romanzo, Myškin vive la malattia in maniera analoga, ossia come un'esaltazione dei sensi:

Il senso della vita, l'autocoscienza si decuplicava quasi in quegli istanti, rapidi come lampi. La mente e il cuore s'illuminavano di una luce straordinaria: tutte le ansie, tutte le inquietudini, tutti i dubbi sembravano placarsi all'improvviso e risolversi in una calma suprema, piena di limpida, armoniosa gioia e speranza, piena di d'intelligenza e pregna di finalit <sup>43</sup>.

Lo stato mentale del malato non   quindi obnubilato dall'attacco della malattia, anzi: egli   improvvisamente in grado di percepire ci  che normalmente gli sarebbe celato. Vive un momento di trascendenza e stabilisce un contatto fra s  e l'ordine superiore del mondo<sup>44</sup>.

### III.

Uno scontro di passioni   al centro del secondo film che analizzeremo, ossia *Rocco e i suoi fratelli* (1960), di Luchino Visconti: in questo caso, come vedremo, i legami col romanzo di Dostoevskij, a livello di *fabula*, sono assai pi  labili; tuttavia, il film ripropone in maniera estremamente fedele alcune delle dinamiche dei personaggi del romanzo, sia pure facendole in buona parte scaturire dal loro contesto sociale. In altre parole, sono le caratteristiche storiche e culturali dei personaggi a delimitare i loro rapporti: i personaggi sono deducibili dal contesto storico e filmico che (del resto il film riflette l'interesse del regista per le dinamiche sociali) esiste prima e indipendentemente dal film stesso. La pellicola verte sui quattro fratelli Parondi, ossia Simone, Rocco,

Ciro e Luca, che con la madre, in pieno boom economico si trasferiscono dalla Lucania a Milano, dove vive da diversi anni il quinto fratello, Vincenzo. I Parondi sopravvivono con lavori saltuari, finch  un giorno incontrano Nadia, una prostituta che suggerisce loro la possibilit  di arricchirsi con la boxe. Simone inizia una carriera di pugile sotto la guida dell'omosessuale Morini, mentre Rocco parte per il servizio militare. Nadia e Simone divengono amanti e l'uomo, per frequentarla, inizia a commettere piccoli furti, ma la ragazza lo lascia. Tempo dopo Rocco e Nadia si ritrovano: attratta dalla gentilezza del giovane, Nadia inizia con lui una relazione amorosa all'insaputa di Simone: ma quando quest'ultimo li scopre, aggredisce Rocco e sotto i suoi occhi violenta Nadia. Tormentato dai sensi di colpa, e vittima di una concezione della donna quasi tribale che gli impone di cederla al fratello, Rocco chiede alla ragazza di riprendere la relazione con Simone; Nadia, inorridita, si rifiuta. Inoltre, per impedire che Morini denunci Simone per furto, Rocco   costretto ad abbracciare la carriera di pugile, che detesta. Simone, scacciato dai fratelli e in preda a una morbosa gelosia nei confronti di Nadia, la raggiunge all'Idroscalo dove la ragazza si prostituisce e la uccide, per poi confessare il delitto ai fratelli che, a eccezione di Ciro, decidono di coprirlo. Simone viene tuttavia scoperto e arrestato, e Ciro, con il piccolo Luca, decide di iniziare una vita diversa su una nuova base morale, "accelerando cos  la disgregazione della famiglia"<sup>45</sup>.



Fig. 4. Simone e Rocco, da *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti

<sup>41</sup>   interessante osservare come, per trasporre questa sequenza del romanzo, Kurosawa abbia riprodotto l'ipotetica messa in scena dell'aggressione di Myškin ipotizzata in S. Ejzenštejn, "Sul problema della messa in scena", *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia 1993. Nonostante alcune differenze nell'alternarsi dei campi, la scelta estetica di Kurosawa, che pone Kameda di spalle nell'atto di sollevare il braccio mentre Akama lo aggredisce,   molto simile a quella del regista sovietico.

<sup>42</sup> A. Tassone, *Akira*, op. cit., p. 63.

<sup>43</sup> F. Dostoevskij, *L'idiota*, op. cit., pp. 224-225.

<sup>44</sup> Va sottolineato, comunque, che Kameda non ha nessuna connotazione mistica esplicita: egli stesso dichiara di non praticare alcuna religione.

<sup>45</sup> Si veda la voce su *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Mereghetti*, op. cit., p. 2517.

Come già detto, benché *Rocco e i suoi fratelli* segua uno svolgimento diverso da quello dell'*Idiota* e risulti in realtà ispirato a *Il ponte della Ghisolfa* (1958) di Giovanni Testori<sup>46</sup>, alcuni elementi sono evidentemente ispirati all'opera di Dostoevskij, come "il contrasto tra un Bene e un Male assoluti"<sup>47</sup>, o alcuni elementi di certe sequenze, come quella dell'omicidio di Nadia<sup>48</sup>. Rocco quindi è la versione viscontiana di Myškin, "il rappresentante più illustre della bontà fine a se stessa"<sup>49</sup>, come Simone lo è di Rogožin e Nadia di Nastas'ja; la quale, tuttavia, riunisce in sé anche le caratteristiche di altre eroine dostoevskiane, come nota Silvia Burini:

Per la passione "karamazoviana" che suscita in Simone, Nadia fa pensare a Grušen'ka, rappresentando (con duplicità di ruoli tutta dostoevskiana) per Simone la perdizione e per Rocco (con ciò rendendosi affine a Nastas'ja Filippovna) una potenziale, ma non realizzatasi, salvezza da un destino sacrificale. Nadia, peraltro, rappresenta tutto ciò vestendo i panni della prostituta, il che la apparenta a Sonja Marmeladova di *Delitto e castigo* [...] <sup>50</sup>.

Visconti riprende tali personaggi e ne estremizza le pulsioni più istintive e corporali, rileggendo Dostoevskij sotto il segno del melodramma: il contrasto tra Rocco e Simone è ancora più violento di quello tra Myškin e Rogožin, e i due personaggi si fanno portatori di valori, e quindi di contrasti, assoluti:

Nel montaggio, che introduce i violenti "stacchi" della boxe nei momenti di intimità familiare. Nella scelta stessa del bianco e nero che si presta ad esaltare i contrasti forti: che staglia i fratelli, in lotta nel buio, sullo sfondo spettrale dei fabbricati popolari; che li ritrova l'uno bianco e l'altro nero quando si riabbracciano dopo il delitto. Il bene e il male, l'amore e la morte, si fronteggiano nell'ambiente settentrionale distante e "civilizzato", che sembra l'antitesi delle passioni assolute<sup>51</sup>.

La radice melodrammatica e teatrale del film è particolarmente evidente nella sequenza dell'assassinio di Nadia, che, come vedremo, è ricca di elementi dostoevskiani. Visconti alterna alle riprese dell'Idroscalo alcuni stacchi sul ring dove, mentre Simone compie il delitto,

Rocco è impegnato in un incontro di boxe: l'incremento progressivo della violenza del pugilato è parallelo allo svolgersi della tragedia di Simone. Inoltre, l'Idroscalo è fotografato in modo tale da sottolineare al massimo i forti contrasti tra bianco e nero, e le forme geometriche dell'ambiente, "dividendo drammaticamente lo spazio per linee oblique"<sup>52</sup>, come gli alberi nerissimi che si stagliano sull'acqua e dividono la terra proiettando ben distinte ombre diagonali. L'intera sequenza è all'insegna della duplicità e del contrasto: quando Simone viene inquadrato per la prima volta, la macchina da presa si sofferma sul suo riflesso nell'acqua scura, seguendo un simbolismo che sottolinea i sentimenti contrastanti che si agitano in lui nei confronti di Nadia. All'inizio, inoltre, è visibile uno spiraglio di cielo, contrastante con la terra buia, che a delitto avvenuto viene completamente inghiottito. Simone avvicina Nadia, che indossa una pelliccia bianca sopra una sottoveste nera, con un atteggiamento apparentemente mite; ma poco dopo l'aggredisce, costringendola a una momentanea fuga. Torna a essere premuroso, la riavvicina, ma, quando Nadia lo rifiuta definitivamente, perde la testa: la macchina da presa si abbassa, nascondendo il suo volto e inquadrando il coltello che viene estratto<sup>53</sup>. Viene ripreso di dorso con una carrellata mentre si avvicina sempre di più alla ragazza, la quale aspetta il colpo con le spalle a un palo: e mentre uno stacco mostra Rocco che manda l'avversario al tappeto, Simone copre con il suo corpo Nadia, "di cui vediamo aprirsi le braccia in croce quando si offre al coltello"<sup>54</sup>: per un attimo si ha l'impressione che stia baciando Simone.

La matrice teatrale della scena è evidente, poiché l'intera sequenza "non è altro che il finale della *Carmen*: le implorazioni e le minacce di Don Josè, il rifiuto di Carmen, il delitto, l'esultanza della folla alla vittoria del *toreador* Escamillo"<sup>55</sup>. Tuttavia, sono altrettanto presenti diversi elementi dostoevskiani, a cominciare dai forti contrasti e dalla duplicità dei personaggi e dei loro atteggiamenti. Lo sdoppiamento è caratteristico dei

<sup>46</sup> Tracce del libro di Testori sono riscontrabili nell'ambientazione del film (*Il ponte della Ghisolfa* racconta vicende di operai, prostitute e sottoproletari nella Milano degli anni '60) e nei riferimenti al mondo della boxe, che costituisce il tema del racconto *Il ras*.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Come attestato, oltre che da Mereghetti, anche in A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano 2003, p. 50.

<sup>49</sup> Dichiarazione di Visconti raccolta in L. Micciché, "Verso il secondo Visconti", *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia 2002, p. 39.

<sup>50</sup> S. Burini, "Effetto rebound: Dostoevskij e Visconti", postfazione a Ju. Lotman, Y. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, Bergamo 2001, p. 330.

<sup>51</sup> A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> La modalità dell'omicidio ricorda l'aggressione che Myškin subisce da Rogožin nell'*Idiota*, dove, come sottolineato in S. Eizenštejn, "Sul problema della messa in scena", *Stili di regia*, op. cit., p. 253, alla lama scintillante del coltello vengono associati gli occhi brillanti dell'assassino.

<sup>54</sup> A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>55</sup> Ivi, p. 50.



romanzi di Dostoevskij, essendo presente sia in *Brat'ja Karamazovy* [I fratelli Karamazov, 1879], *Dvojniki* [Il sosia, 1846] e *Prestuplenie i nakazanie* [Delitto e castigo, 1866], oltre che, naturalmente, nell'*Idiota*, dove in Myškin “si avvicinano a turno due opposti caratteri”<sup>56</sup> e dove il contrasto col suo estremo “in negativo”, Rogožin, si configura come una indivisibilità dei due.

E un unico pensiero, sia pure inespresso, ma pieno di abbagliante consapevolezza, si sprigiona dal caos della follia, dominando totalmente il principe Myskin: “Io ho colpa di tutto”. Sì, essi sono complici, entrambi sono assassini: Rogozin con l'azione, lui con l'“inazione”. Ecco perché, solitari, estranei a tutto, reietti fra gli uomini, essi sono infinitamente vicini l'uno all'altro: sussurrano, si consigliano, tendono l'orecchio e tremano di un sol tremito; hanno un pensiero, un volere, un'anima sola, sono come due sosia che finalmente si son guardati in viso e riconosciuti a vicenda. Non per nulla un giorno avevano, come fratelli di elezione, scambiato le loro croci. E ora Rogozin potrebbe dire al principe quel che Raskòlnikov dice alla martire colpevole Sonja: forse che tu non hai fatto la stessa cosa? Anche tu hai varcato il limite... ”*Insieme siamo maledetti, e insieme andremo*”. E infatti noi li vediamo “andare insieme”, insieme impazzire, contagiarsi l'un l'altro della stessa follia, questi due fratelli siamesi, il santo colpevole e l'omicida innocente, il puro che indietreggiò davanti al sangue e il sensuale che andò oltre il sangue, li vediamo scendere insieme, un passo dopo l'altro, per la stessa strada verso lo stesso abisso: l'“antico natio caos”<sup>57</sup>.



Fig. 5. Rocco assiste allo stupro di Nadia, da *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti

Lo sdoppiamento che domina *L'idiota* è presente a più livelli nel film di Visconti. Innanzitutto, nel contrasto fra Rogožin-Simone e Myškin-Rocco: non solo i due personaggi si contendono la medesima donna e

rappresentano due opposti tipi umani, anche esteticamente (Rocco ha sempre un'aria mite e piacevole, mentre, come sottolinea Lotman, dopo l'abbandono di Nadia “sul viso di Simone traspaiono sempre più connotati bestiali”)<sup>58</sup>, ma, significativamente, tanto dopo lo stupro di Nadia quanto dopo il suo omicidio, vengono inquadrati i due distesi fianco a fianco mentre si abbracciano. I loro corpi divengono indistinguibili, così come nell'*Idiota* dostoevskiano Myškin e Rogožin, durante la veglia di Nastas'ja, si “fondono” in un unico essere:

Alla fine egli si abbandonò sul cuscino, come se non avesse più forze, disperato, e premette il suo viso contro il pallido viso immobile di Rogožin: le lacrime scorrevano dai suoi occhi sulle guance di Rogožin, ma forse allora egli non sentiva più quelle sue lacrime e non ne aveva più alcuna coscienza...<sup>59</sup>.

Più Rocco e Simone si dividono, più sono destinati a riavvicinarsi: “I loro destini sono saldamente intrecciati, ma ciò non fa che sottolineare il contrasto fra Simone, avido di ogni piacere animale e carnale, e Rocco, che per tutta la vita è una vittima”<sup>60</sup>.

Lo scontro fra i principi incarnati da Myškin-Rocco e Rogožin-Simone è tipico delle opere dostoevskiane, in cui ogni personaggio si fa portatore di un'individuale concezione della vita:

A tutti i personaggi di Dostoevskij è dato di “meditare il divino e cercare il divino”, in ognuno di essi è un “pensiero grande e irrisolto”, tutti hanno soprattutto “bisogno di risolvere il pensiero”. Proprio in questa soluzione del pensiero (dell'idea) è tutta la loro vera vita e la loro propria indefinitezza. Se si pensa l'idea separatamente da loro, quell'idea nella quale essi vivono, allora la loro immagine verrà completamente distrutta. In altre parole, l'immagine del personaggio è legata indissolubilmente con l'immagine dell'idea ed è inseparabile da essa. Noi *vediamo* il personaggio nell'idea e attraverso l'idea, e *vediamo* l'idea in lui e attraverso di lui<sup>61</sup>.

Inoltre, tali idee entrano dinamicamente in contrasto le une con le altre: da qui il legame di attrazione fra gli opposti che incarnano i due rivali.

L'idea comincia a vivere, cioè a formarsi, a svilupparsi, a trovare e a rinnovare la sua espressione verbale, a generare nuove idee, solo entrando in reali rapporti dialogici con altre idee *altrui*. Il pensiero umano diventa vero pensiero, cioè idea, solo in condizioni di contatto vivo con un altro pensiero altrui, incarnato in una voce altrui, cioè in un altrui coscienza espressa nella parola. Nel punto di contatto di queste voci – coscienze nasce appunto e vive l'idea<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Ju. Lotman, Y. Tsivian, “Elementi di linguaggio cinematografico”, *Dialogo*, op. cit., p. 187.

<sup>59</sup> F. Dostoevskij, *L'idiota*, op. cit., p. 602.

<sup>60</sup> Ju. Lotman, Y. Tsivian, “Elementi”, op. cit. p. 187.

<sup>61</sup> M. Bachtin, “L'idea in Dostoevskij”, Idem, *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, Torino 2002, p. 115.

<sup>62</sup> Ivi, p. 116.

<sup>56</sup> D. Merežkovskij, “La religione di Tolstòj e Dostoevskij”, *Tolstòj e Dostoevskij. Vita*, op. cit., p. 383.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 387-388.



Lo sdoppiamento e il contrasto sono presenti, oltre che fra i personaggi, all'interno dei personaggi stessi. L'incapacità di Myškin di provare per Nastas'ja più che una semplice "cristiana pietà fiammeggiante"<sup>63</sup> gli impedisce di tenerla legata a sé, e di fatto la consegna a Rogožin e alla morte.

[...] il principe Myskin non fa nulla non perché non voglia, ma perché non può, non sa fare. Altri uomini, anche troppo vivi, appassionati e sofferenti, agiscono per lui, e la sua "inazione" appare, alla fin fine, più delittuosa, più micidiale di qualsiasi azione per queste persone vive – Aglae, Anastasia, Rogozin – e anche per lui stesso. Con la sua spassionatezza egli attizza le peggiori passioni; vuol salvare tutti, e perde tutti col suo amore incorporeo, esangue, incomprendibile ed insopportabile per uomini vivi<sup>64</sup>.

Analogamente, nel film, Rocco, che, come dice Ciro, "perdona sempre tutti quanti, e invece non sempre bisogna perdonare", è la causa diretta della rovina di Nadia, poiché rompe il rapporto con lei ponendola alla mercè del fratello. È tuttavia importante sottolineare che la reazione di Rocco non nasce tanto dalla sua purezza d'animo, quanto da un elemento sociale, ossia la sottomissione spontanea del giovane lucano alle regole "ataviche" della sua terra, che gli imporranno anche l'omertà quando Simone verrà incriminato; così come i rapporti di Simone con le donne devono molto a una visione socialmente arretrata dell'altro sesso (analogamente, la storia può concludersi solo nel momento in cui un fratello "spezza" tale convenzione).

Al pari di Rocco, anche Simone è diviso dal suo amore per Nadia, come è evidente nella sequenza dell'Idroscalo, dove il suo atteggiamento nei confronti della ragazza oscilla fra l'accondiscendenza dell'innamorato e la violenza dell'uomo bestiale, elementi che lo accomunano ad altri personaggi dostoevskiani:

L'amore è esclusivamente una tragedia, uno sdoppiamento dell'uomo. L'amore è un principio in grado estremo dinamico, che arroventa l'atmosfera e suscita turbini, ma non è conquista, nulla in esso si consegue. E trae a rovina. Dostoevskij scopre nell'amore una manifestazione dell'arbitrio umano. L'amore scinde e sdoppia la natura umana. Perciò non è mai unione e non porta all'unione. [...] Dostoevskij scopre nell'amore due principi, due elementi, due abissi, nei quali l'uomo precipita: l'abisso della sensualità e l'abisso della compassione. In Dostoevskij l'amore giunge sempre all'estremo limite e muove da una sensualità esasperata o da una esasperata compassione<sup>65</sup>.



Fig. 6. Rocco e Nadia sul Duomo. Da *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti

Simone, vittima di una sensualità primordiale e violenta che, come in Rogožin, "arriva nella realtà dei rapporti sociali da un mondo premoderno, da una zona cupa che quasi si confonde con la terra, con lo strato tellurico di un'energia pulsionale primitiva e enorme"<sup>66</sup> non può possedere Nadia fino in fondo e la uccide; ma anche tale gesto ha duplice valenza, poiché il martirio della donna viene ripreso da Visconti ponendo in rilievo, oltre a "le braccia aperte in forma di croce, che fanno di lei una crocifissione vivente", anche "il suo gesto quasi d'amore quando, mentre Simone le assesta un doloroso colpo al ventre, gli congiunge le mani dietro la nuca"<sup>67</sup>, e quindi facendo dell'accoltellamento un atto tanto d'amore quanto di morte.

La duplicità dei personaggi trova, infine, un riscontro negli spazi in cui si muovono. Nella sequenza dell'Idroscalo Simone si sdoppia anche visivamente, specchiandosi nell'acqua torbida, che costituisce a sua volta un elemento di legame con i romanzi di Dostoevskij; come in *Delitto e castigo*, dove l'elemento acquatico, che viene riproposto quando Raskol'nikov medita di suicidarsi gettandosi in un canale, "lega simbolicamente per antitesi il suicidio di Svidrigajlov [...] alla vita di Raskol'nikov"<sup>68</sup>. Inoltre, come abbiamo sottolineato, i contrasti fra bianco e nero della medesima sequenza fanno risaltare le passioni interne dei personaggi, così come in tutto il film gli ambienti vengono ripresi in

<sup>63</sup> D. Merežkovskij, "La religione di Tolstòj e Dostoevskij", op. cit., p. 384.

<sup>64</sup> Ivi, p. 385.

<sup>65</sup> N. Berdjaev, "L'amore", *La concezione di Dostoevskij*, a cura di B. Del Re, Torino 2002, pp. 87-89.

<sup>66</sup> V. Strada, "Il 'santo idiota'", op. cit., p. XX.

<sup>67</sup> Ju. Lotman, Y. Tsivian, "Elementi", op. cit., p. 189.

<sup>68</sup> V. Strada, "Il problema di Delitto e castigo", Idem, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, 1980, p. 74.

maniera tale da accentuare i moti dell'animo dei protagonisti: ad esempio, nella sequenza in cui Rocco chiede a Nadia di tornare da Simone, i due personaggi sono inquadrati dall'alto, suggerendo l'idea che un destino immutabile stia incombendo su di loro, così come "il fatto che questa conversazione avvenga sul tetto del Duomo di Milano conferisce all'intera scena un'amara simbolicità"<sup>69</sup>. La semiotizzazione degli spazi è ricorrente nelle opere dello scrittore russo, come in *Delitto e Castigo*, dove sono presenti dei parallelismi fra gli ambienti e i moti dell'animo dei personaggi:

Nel citato sogno<sup>70</sup> di Raskol'nikov lo spazio acquista un ulteriore significato nello spirito del simbolismo carnevalesco. *Alto, basso, scale, soglia, anticamera, pianerottolo*, acquistano il significato di *punti*, dove avviene la crisi, il mutamento radicale, l'inattesa svolta della sorte, dove si prendono le decisioni, si supera il limite proibito, ci si rinnova o si muore. L'azione nelle opere di Dostoevskij si svolge in prevalenza in questi "punti"<sup>71</sup>.

#### IV.

L'ultimo film che prenderemo in esame è la pellicola di Robert Bresson *Au hasard Balthazar* (1966). Come vedremo, in questo caso il regista aggira l'ostacolo della necessità di mostrare (e palesare) quanto nel libro viene narrato o suggerito attraverso un ingegnoso stravolgimento dei personaggi e degli assunti del libro. Se la trasposizione, come si è detto, rappresenta automaticamente un tradimento del testo letterario, Bresson sceglie consapevolmente di operare delle modifiche radicali, ma restituendo un film estremamente fedele allo spirito dell'opera originaria.

Il protagonista, Balthazar, è un asino. Da cucciolo, partecipa ai giochi dei bambini Marie e Jacques; cresciuto, viene da loro separato e destinato a lavori pesanti. Un giorno, dopo un incidente, Balthazar fugge dal suo padrone e finisce alla fattoria diretta dal padre di Marie. Ritrova la ragazza, che lo accoglie con affetto, ma viene molestato da una banda di teppisti, il cui capo, il contrabbandiere Gérard, esercita una forte attrazione sulla fanciulla. Ritorna anche Jacques, il cui padre è il datore di lavoro del padre di Marie. Il ragazzo vorrebbe riprendere i rapporti con la ragazza, ma una serie di dissapori fra i padri dei due giovani li allonta-



Fig. 7. Marie e l'asino Balthazar, da *Au hasard Balthazar*, di Robert Bresson

nano l'uno dall'altra. Le vicissitudini di Balthazar e di Marie procedono parallelamente: la ragazza inizia una relazione con Gérard, quindi fugge ed è costretta per sopravvivere a prostituirsi con un vecchio ricco e avaro; quando Jacques la ritrova, le propone di iniziare una nuova vita insieme, ma il cuore della ragazza è ormai inaridito dalle troppe durezze e finirà con l'andarsene per sempre. Balthazar passa di padrone in padrone, sottoposto a lavori sempre più duri e umilianti e soffrendo delle disattenzioni di Marie; quando Gérard lo userà per contrabbandare delle merci, in uno scontro a fuoco con i doganieri l'asino verrà mortalmente ferito, e andrà a morire sul prato dove è nato, circondato da un gregge di pecore.

*Au hasard Balthazar* è un'opera originale di Bresson, ma il suo legame con i testi dello scrittore russo è, come vedremo, attestato in più modi. Sul frontespizio dell'edizione italiana della sceneggiatura originale<sup>72</sup> di *Au hasard Balthazar* è inoltre riportata una citazione dall'*Idiota*, che qui trascriviamo integrandola con parte del testo originale. Il segmento è riferito al racconto che Myškin fa delle proprie vicissitudini in Svizzera, e del modo in cui la sua mente obnubilata dalla malattia ha ripreso lucidità.

Mi svegliai interamente da questo torpore, me ne rammento, una sera a Basilea, entrando in Svizzera, e mi destò il raglio di un asino sul mercato della città. Quell'asino mi fece grande impressione e, chi

<sup>69</sup> Ju. Lotman, Y. Tsivian, "Elementi", op. cit., p. 189.

<sup>70</sup> Il riferimento è al sogno della vecchia usuraia, da *Delitto e castigo*.

<sup>71</sup> M. Bachtin, "Particolarità delle opere di Dostoevskij", Idem, *Dostoevskij. Poetica*, op. cit., p. 222.

<sup>72</sup> La copia della sceneggiatura presa in esame è stata pubblicata su *Cineforum*, 1966 (VI), 56, pp. 442-513.

sa perché, mi piacque moltissimo, e nello stesso tempo la mia testa parve improvvisamente rischiararsi.

“Un asino? È strano”, osservò la generalezza. “Del resto, non c'è nulla di strano, da noi certune son capaci anche di innamorarsi di un asino”, osservò ancora, dopo aver guardato con stizza le ragazze che ridevano. “Succedeva già nella mitologia. Continuate, principe”.

“Da quel tempo voglio un gran bene agli asini. Anzi, essi sono, in certo qual modo, la mia passione. Cominciai a far delle domande in proposito, perché prima non ne avevo mai visti, e subito mi convinsi che quello è un animale utilissimo, lavoratore, forte, paziente, economico, tollerante; e, grazie a quell'asino, tutta la Svizzera mi piacque di colpo, tanto che la mia tristezza svanì d'incanto”<sup>73</sup>.



Fig. 8. Balthazar sul letto di morte, da *Au hasard Balthazar*, di Robert Bresson

Inoltre, nella sequenza in cui Jacques riavvicina Marie cercando invano di convincerla a ricominciare a vivere con lui, le parole che ella gli rivolge sono una citazione di un dialogo del romanzo di Dostoevskij: “Oh, Jacques, quante volte ho sognato di te, di un ragazzo come te, onesto è un po' sciocco, che veniva da me e mi diceva: vieni, sii mia, non temere, non è colpa tua”. Nell'*Idiota*, Nastas'ja Filippovna apostrofa Myškin in modo analogo:

spesso mi accadeva di pensare e pensare, sognare e sognare, e mi figuravo sempre un uomo come te, buono, onesto, bello, e anche un po' sciocco come te, che improvvisamente sarebbe venuto a dirmi: “Voi non siete colpevole, Nastas'ja Filippovna, e io vi adoro! E tanto mi abbandonavo ai miei sogni da impazzirne...”<sup>74</sup>.

Le dichiarazioni di Bresson riguardo il proprio film consentono inoltre di stabilire un'ulteriore legame fra l'opera dello scrittore russo e la pellicola:

Avevo letto *L'Idiota*, ma senza fare attenzione [...] Poi, due o tre anni fa, rileggendolo, mi sono detto: Ma quale passaggio! Ecco l'idea meravigliosa! [...] illuminare la figura di un idiota attraverso un animale, fargli vedere la vita attraverso questo [...] e paragonare questo idiota (ma voi sapete bene che egli è, di fatto, il più fine, il più intelligente di tutti), paragonarlo all'animale che passa per idiota e che è il più fine, il più intelligente di tutti<sup>75</sup>.

Balthazar, dunque, è una variante bressoniana del principe Myškin, e in particolare incarna la componente più strettamente mistica del personaggio di Dostoevskij. L'Idiota del romanzo, infatti, come già detto, ha una duplice valenza, quella di un essere “positivamente bello”<sup>76</sup>, e quella di uomo privo di volontà che non riesce a desiderare Nastas'ja al punto di strapparla dalle braccia del rivale: “in controtuce alla figura del ‘principe Cristo’ c'è quella del ‘cavaliere dalla triste figura’”<sup>77</sup>. L'asino del film del Bresson sintetizza le caratteristiche di martire dell'Idiota del romanzo, mentre, come vedremo, le sue caratteristiche fallimentari e donchisottesche sono incarnate da Jacques. Balthazar, come lo definisce la sua padrona, è “un santo”, immagine confermata dalle modalità della sua morte solitaria, “circondato da forme bianche che si spostano e ondeggiavano”<sup>78</sup>, un essere puro che innocentemente, con i suoi occhi di animale, osserva il male del mondo:

L'irriducibilità dei grandi personaggi bressoniani si è trasferita tutta nell'ottica di un animale, nel suo sguardo “puro”: la trasparenza del male, riaffiorando attraverso questa rilettura del mondo vitrea e frontale, si allarga sulle cose e sulle persone come un secondo, e più vero, grado dell'esistenza<sup>79</sup>.

Come dichiara Bresson, “l'asino porta da solo i peccati”<sup>80</sup>, è una figura cristologica, è “assenza di male, innocenza, bontà inadattabile a quel che il mondo è diventato”<sup>81</sup>, che si contrappone alla corruzione umana,

<sup>75</sup> Dichiarazione di Bresson, raccolta in A. Ferrero, N. Lodato, *Robert Bresson*, Milano 2004, p. 85.

<sup>76</sup> Così lo definisce lo stesso Dostoevskij in una lettera a S. A. Ivanova del 1/13 gennaio 1868, come riportato in V. Strada, “Il ‘santo idiota’”, op. cit., p. XIX.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> A. Ferrero, N. Lodato, *Robert*, op. cit., p. 91.

<sup>79</sup> Ivi, p. 87.

<sup>80</sup> Dichiarazione del regista riportata sul frontespizio della sceneggiatura originale.

<sup>81</sup> T. Perlini, “Le sembianze del male”, *La bellezza e lo sguardo. Il cinema di Robert Bresson*, a cura di L. De Giusti, Milano 2000, p. 133.

<sup>73</sup> F. Dostoevskij, *L'Idiota*, op. cit., pp. 57-58.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 171-173.

incarnata dal violento Gérard e soprattutto dall'avidità di denaro, che “governa indirettamente, ma con dura indeterminazione, il destino dei personaggi”<sup>82</sup>; ciò è evidente nella questione d'interesse che porta al contrasto fra il padre di Marie e quello di Jacques, nella compravendita di cui è oggetto lo stesso Balthazar, e nella figura dell'avarico da cui si rifugia Marie, in cui “il culto del denaro è diventato ossessivo, una distorsione che indurisce i lineamenti del viso e crea il vuoto intorno”<sup>83</sup>. Analogamente, in Dostoevskij, il denaro, inteso come forma di dominio, governa i personaggi: è “una potenza che gratifica l'uomo e gli conferisce nella realtà un potere fino a quel momento solo sognato o subit”<sup>84</sup>. Quella di Balthazar non è la vita di un asino, ma “di un uomo, dalla nascita alla sua morte passando per l'infanzia, l'adolescenza, il lavoro, la vecchiaia”<sup>85</sup>. Dell'uomo gli manca soltanto la parola, che sostituisce con il suo sguardo neutro rivolto candidamente sul male del mondo: la sua vicenda di “santo” è una “parabola”<sup>86</sup> sulla negatività del mondo.

Il fatto che Balthazar sia un “santo” e che il film presenti la sua vita dalla nascita alla morte suggerisce che in *Au hasard Balthazar* siano presenti motivi agiografici, ricorrenti anche in Dostoevskij:

Esaminiamo ancora un'altra varietà della parola in Dostoevskij, la parola agiografica. Essa appare nei discorsi della Zoppa, nei discorsi di Makar Dolgorukij e, infine, nella Vita di Zosima. Per la prima volta, forse, era apparsa nei racconti di Myškin (in particolare l'episodio con Marja). La parola agiografica è una parola senza circospezione, che basta tranquillamente a se stessa e al suo oggetto. Ma in Dostoevskij questa parola, naturalmente, è stilizzata. La voce monologicamente ferma e sicura del personaggio in realtà non compare mai nelle sue opere, ma una certa tendenza ad essa si sente chiaramente in alcuni rari casi. Quando l'eroe, secondo il disegno di Dostoevskij, si avvicina alla verità su se stesso, si concilia con gli altri e acquista la sua vera voce, il suo stile e il suo tono cominciano a mutare<sup>87</sup>.

Nel film di Bresson, la vita di Balthazar è raccontata attraverso un monologo agiografico visivo, non narrativo: lo spettatore non ascolta la vita di Balthazar, la vede svolgersi davanti ai suoi occhi. Il suo martirio suggerisce la santità del personaggio mentre è ancora in vita,

così come nell'*Idiota* è possibile vedere “l'immagine di Cristo che balena nel principe Myškin”<sup>88</sup>. Come l'asino è l'animale più disprezzato, ma è anche “l'unione preferenziale di Cristo o dell'uomo della scelta”<sup>89</sup>, così in Dostoevskij “quello che è saggezza ai Suoi occhi può apparire idiozia agli occhi del mondo”<sup>90</sup>.

È interessante notare che Bresson scelga un animale per rappresentare la concezione umana della purezza. L'utilizzo degli animali come simboli dei moti dell'animo è infatti ricorrente in Dostoevskij, a cominciare da *Delitto e Castigo*, dove la coscienza della bestialità del delitto che Raskol'nikov sta per commettere si affaccia alla mente del protagonista mediante un sogno, in cui egli rivede l'uccisione brutale di un cavallo cui aveva assistito quando era bambino.

a una così grossa *telega* era attaccata una piccola, scarna rozza da contadini, di color lupino, una di quelle che egli aveva spesso veduto slombarsi a tirare un alto carico di legna o di fieno, specialmente se il carro s'era affondato nella motta o in un solco della strada [...] Ma ecco improvvisamente un baccano: dall'osteria escono gridando e cantando, con le balalàiche, ubriachi fradici, certi contadini di alta statura, in camiciotto rosso e azzurro, col gabbano sulle spalle. [...] Tutti salgono sulla *telega* di Mikolka tra risate e facezie. Sono salite sei persone e ce ne stanno ancora. [...] Nella folla intorno si ride pure e, in verità, come non ridere? Una cavallina così misera che porterà al galoppo un peso simile! [...] Si sente un “via!” e la rozza, pur tirando con tutte le sue forze, non soltanto non va di galoppo, ma anche al passo ce la può fare appena appena, e non fa che agitare le zampe, gemere e rattrappirsi sotto i colpi delle tre fruste che le cadono addosso come una gragnuola. [...] – Ah, carogna, che ti possano!... – urla furioso Mikolka. Getta la frusta, si china e tira fuori dal fondo della *telega* una lunga e grossa stanga, la prende per un capo con le due mani e con sforzo la fa roteare sopra la bestia. [...] Il colpo è piombato, la bestia ha barcollato, s'è accasciata, vuole ancora tirare, ma la spranga le ricade sul dorso con estrema violenza, come se le avessero tagliato tutt'e quattro le zampe di colpo<sup>91</sup>.

Come nota Vittorio Strada, “tutto *Delitto e castigo* è percorso da animali, da figure teriomorfe di due ordini: quello basso è popolato da insetti [...] quello alto è rappresentato dal cavallo del primo sogno di Raskol'nikov”<sup>92</sup>. La vecchia usuraia è paragonata da Raskol'nikov a un “pidocchio”<sup>93</sup>, e nel sogno in cui vede

<sup>88</sup> G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, a cura di C. Moroni, Milano 1995, p. 295.

<sup>89</sup> G. Deleuze, “L'immagine-affezione: qualità, potenze, spazi qualsiasi”, Idem, *L'immagine-movimento*, Milano 1984, p. 139.

<sup>90</sup> G. Steiner, *Tolstoj*, op. cit., p. 247.

<sup>91</sup> F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Torino 1993, traduzione di A. Polledro, pp. 69-72.

<sup>92</sup> V. Strada, “Il problema di Delitto e castigo”, Idem, *Tradizione*, op. cit., p. 74.

<sup>93</sup> F. Dostoevskij, *Delitto*, op. cit., p. 495.

<sup>82</sup> A. Ferrero, N. Lodato, *Robert*, op. cit., p. 90.

<sup>83</sup> Ivi.

<sup>84</sup> V. Strada, “Il ‘santo idiota’”, F.M. Dostoevskij, *L'Idiota*, op. cit., p. XXII.

<sup>85</sup> Dichiarazione del regista riportata sul frontespizio della sceneggiatura originale.

<sup>86</sup> A. Ferrero, N. Lodato, *Robert*, op. cit., p. 88.

<sup>87</sup> M. Bachtin, “La parola in Dostoevskij”, Idem, *Dostoevskij. Poetica*, op. cit., p. 327.



rivivere la vecchia, la presenza della donna è preannunciata dal ronzio di una mosca. Nei *Fratelli Karamazov*, gli animali divengono, nelle parole dello starec Zosima, creature innocenti che fanno da tramite tra l'uomo e Dio, una connotazione molto simile a quella di Balthazar:

Amate tutta la creazione divina, così in blocco, come in ogni granello di sabbia. Per ogni minima foglia, per ogni raggio del sole di Dio, abbiate amore. Amate gli animali, amate le piante, amate le cose tutte. Se amerai tutte le cose, penetrerai nelle cose il mistero di Dio. Una volta penetrato questo, senza più interruzione verrai conoscendolo sempre più a fondo e sempre meglio, di giorno in giorno. E alla fine amerai tutto il mondo d'un integrale, universale amore. Gli animali abbiano l'amor vostro: ad essi il Signore ha donato un germe di pensiero e una gioia imperturbabile. Non turbatela voi, non li fate soffrire, non togliete loro la gioia, non contrastate il disegno di Dio. Uomo, non ti far grande di fronte alle bestie: esse sono innocenti, mentre tu, grande come sei, appesti la terra fin da quanto ci fai la tua apparizione, e la traccia tua pestilente ti lasci dietro dopo morto<sup>94</sup>.

In Dostoevskij, come in Bresson, l'espressione più pura della grazia divina si esprime quindi attraverso l'innocenza degli animali. La concezione dell'animale come essere puro e senza peccato porta il regista francese a un'interessante digressione sull'amore che nasce fra Marie e l'asino. Nel film, infatti, viene più volte sottolineato, ad esempio per bocca di Gérard, che Marie, quando è ancora giovane e innocente, ama, ricambiata, Balthazar. L'asino, quindi, rappresenta per il giovane teppista un vero e proprio rivale: mentre il giovane, come Rogožin, si fa portatore di una sensualità violenta e distruttiva, Balthazar è simbolo di un amore casto e innocente, così come Myškin, dotato di natura "angelica"<sup>95</sup>, è "uno spirito dionisiaco particolare, tranquillo, cristiano"<sup>96</sup>:

Nel rapporto amore – sessualità, il contrasto tocca il suo punto più intenso: la seduzione di Marie è spezzata in una sequenza di frammenti e dettagli il cui centro è fuori dall'inquadratura, nella presenza e nello sguardo di Balthazar che le mani di Marie avevano accarezzato a lungo, in una scena precedente, nel silenzio della notte. L'odio di Gérard per Balthazar nasce anche da qui: Marie non sa né vuole resistere alla brutalità del giovane ma la direzione del suo sguardo è rivolta altrove. "Balthazar, l'asino – ricordava Bresson –, porta con sé, forzatamente, l'eroticismo greco<sup>97</sup> e, a un tempo, la spiritualità e il

misticismo biblici. Egli occupa il primo posto tra gli animali della creazione nell'antico e nuovo Testamento"<sup>98</sup>.

Si è già detto, tuttavia, come l'amore "angelico" di Myškin abbia valenza duplice: da un lato intriso di purezza, dall'altro non abbastanza forte o sensuale da potersi realizzare, e perciò "condannato alla rovina"<sup>99</sup>. Nel film, le due componenti dell'amore del protagonista dell'*Idiota* sono distribuite fra Balthazar, che di tale amore incarna l'innocenza, e Jacques, che ne rappresenta la debolezza (non a caso la sua figura nel film è assai più opaca di quella del violento Gérard). Marie si allontana da Balthazar, ma è Jacques che le sue parole respingono; se la tragedia di Myškin è di essere troppo angelico, "non uomo fino in fondo"<sup>100</sup>, Balthazar, in quanto animale, non può per natura realizzare l'amore che prova per Marie e utilizzare tale sentimento per salvarla; mentre invece Jacques, in quanto uomo, ha tale possibilità, ma, come Myškin e don Chisciotte<sup>101</sup>, fallisce.



Fig. 9. Balthazar sul letto di morte, da *Au hasard Balthazar*, di Robert Bresson

## V.

Possiamo dunque trarre alcune conclusioni: se Kurosawa propone una concezione drammatica del pro-

<sup>94</sup> A. Ferrero, N. Lodato, *Robert*, op. cit., p. 89.

<sup>95</sup> N. Berdjajev, "L'amore", *La concezione*, op. cit., p. 93.

<sup>96</sup> Ivi, p. 92.

<sup>97</sup> È interessante notare come il riferimento alla Grecia antica (nella fattispecie, alla mitologia), sia presente anche nel romanzo di Dostoevskij, in particolare nei commenti – sopra riportati – degli interlocutori del principe al suo racconto dell'asino incontrato in Svizzera.

<sup>98</sup> A. Ferrero, N. Lodato, *Robert*, op. cit., p. 89.

<sup>99</sup> N. Berdjajev, "L'amore", *La concezione*, op. cit., p. 93.

<sup>100</sup> Ivi, p. 92.

<sup>101</sup> Il personaggio di Cervantes, cui viene paragonato il principe Myškin nel romanzo, è tenuto in grande considerazione da Dostoevskij, che al riguardo sosteneva: "In tutto il mondo non c'è nulla di più profondo e di più forte di quest'opera. Per ora è l'ultima e la massima parola del pensiero umano, è l'ironia più amara che l'uomo abbia mai potuto esprimere, e se finisce la terra e chiedessero lassù agli uomini: 'ebbene, avete capito la vostra vita sulla terra e che conclusione ne avete tratto?', l'uomo potrebbe porgere in silenzio il *Don Chisciotte*: 'Ecco la mia conclusione sulla vita, potete voi giudicarmi per questo?'", M. Bachtin, "Particolarità delle opere di Dostoevskij", Idem, *Dostoevskij. Poetica*, op. cit., p. 167.

<sup>94</sup> Idem, *I fratelli Karamazov*, traduzione di A. Villa, Torino 1993, pp. 422-423.

<sup>95</sup> N. Berdjajev, "L'amore", *La concezione*, op. cit., p. 91.

<sup>96</sup> Ivi, p. 92.

<sup>97</sup> È interessante notare come il riferimento alla Grecia antica (nella fattispecie, alla mitologia), sia presente anche nel romanzo di Dostoevskij, in particolare nei commenti – sopra riportati – degli interlocutori del principe al suo racconto dell'asino incontrato in Svizzera.

tagonista dell'*Idiota*, facendo di Kameda un uomo reso angelico dalla sofferenza (e non dalla natura), e Visconti cala Rocco-Myškin nell'oscuro gioco di passioni che lo vede contrapposto a Simone-Rogožin, Bresson riprende la figura dell'idiota nelle sue componenti più angeliche e ultraterrene, rendendolo definitivamente "santo", e non più uomo. Altri elementi presenti nelle opere dello scrittore russo potrebbero offrire ulteriori spunti, dare luogo a nuove interpretazioni dell'opera di Dostoevskij: le possibilità sono innumerevoli, così come il modo di combinare tra loro l'elemento letterario e la componente filmica, e quindi le opere che tale composizione dinamica produce. Lotman, citando un antico proverbio, sostiene che "le muse fanno il girotondo"<sup>102</sup>. È infatti appunto nell'interazione fra componenti, nel contrasto, nella ricombinazione di mezzi di rappresentazione, che si sviluppa l'evoluzione creativa, ed è da questa tensione dinamica che nascono nuovi mezzi espressivi che permettono all'arte di sopravvivere e rinnovarsi.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>102</sup> Ju. Lotman, "L'insieme artistico come spazio quotidiano", Idem, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo 1998, p. 23.