



Inquadratura tratta da *Idiot* (L'idiota, 1958), dove Pyr'ev ricostruisce il clima del romanzo attraverso una cifra pittoresca ricavata da immagini del tempo, prestando particolare attenzione ai costumi, alle pettinature e agli oggetti quotidiani secondo la sua idea di realismo (fotogramma pubblicato per gentile concessione del Festival Il Cinema Ritrovato di Bologna).

Abstract

The essay is aimed at describing how and according to which intentions the Soviet director Ivan A. Pyr'ev, one of the very first exponents of the Socialist realism in the field of cinema, adapted a meaningful portion of Dostoevsky's narrative to filmic text. The essay analyzes film transpositions of the tale *Belye nochi* (White nights, 1848) and the two novels *Idiot* (The Idiot, 1869) and *Brat'ia Karamazov* (The Brothers Karamazov, 1878-80), which Pyr'ev directed between 1958 and 1968. The paper proposes a text analysis on the treatment that the director applied to Dostoevsky' characters. It analyzes these characters against the heroic paradigm of the socialist realism that remained very well alive until Brezhnev 's era.

La sorte del personaggio nei film dostoevskiani di Ivan A. Pyr'ev

Dunja Dogo

Tra gli artisti sovietici al servizio del regime staliniano che contribuirono a fondare l'estetica del realismo socialista in campo cinematografico, Ivan Pyr'ev occupò sicuramente una posizione centrale, anzitutto come regista e, in secondo luogo, affermandosi in ruoli di rilevanza istituzionale all'interno dell'industria nazionale. Pyr'ev conobbe grandissima fama e fortuna in Unione Sovietica, non senza valersi dei favori e della fiducia incondizionata elargitigli dall'alto, ovvero dalla dirigenza partitica e, in particolar modo, dal primo segretario del Partito, Stalin, che lo premiò ben quattro volte e lo sostenne vigorosamente, conferendogli dal 1941 al 1951 ben sei alte onorificenze al valore artistico. Pyr'ev conobbe l'acme dello sviluppo dell'industria cinematografica propagandistica sovietica, dove lavorò continuativamente prima come sceneggiatore e poi come regista, lungo l'arco di quasi quarant'anni¹. Debuttò durante la trasformazione del Paese in regime di tipo totalitario, alla fine degli anni Venti, dirigendo drammi dal tono grottesco volti alla teatralizzazione degli usi e costumi del popolo nella società comunista russa. Siffatte sono le sue due commedie, che riflettevano motivi letterari caratteristici della narrativa di Nikolaj V. Gogol' (*Le anime morte*, 1842; *Il revisore*, 1836²). Due aspetti precipui connotano la regia di Pyr'ev del secondo dopoguerra: il *corpus* delle sue opere comprende numerosi film veicolanti l'ideologia dominante verso il pubblico di massa della Federazione Sovietica e, al contempo, attraversa generi cinematografici diversi che, in quel dato momento storico, stavano acquisendo un codice normativo³. Generalmente, però, gli studiosi di cinema tendono a ricondurre la maestria di Pyr'ev a un ramo ben specifico del mercato federativo sovietico: quello, cioè, della commedia musicale. Intorno alla metà degli anni Trenta, per lo studio cinematografico statale Mosfil'm, Pyr'ev costruì la propria fortuna intorno alla commedia musicale socialista di ambientazione rurale, forma che dava spazio ai valori della collettivizzazione forzata di massa e li trasmetteva in tono trionfalistico⁴. Questo genere presupponeva una drammaturgia fatta di allusioni alla fiaba, e racchiudeva in sé una precisa classe di film, che prevedeva la presenza di canzoni e, talora, danze popolari, entro una casistica di situazioni drammatiche (comiche e/o liriche) dove, molto spesso, prendeva parola, tramite il cantato, il coro delle comparse che attorniava i protagonisti della storia. Gli storici del cinema hanno riconosciuto a Pyr'ev il merito di aver conferito alla commedia il luogo tematico del *kolchoz* (fattoria collettiva); sulla scena del *kolchoz* le vicende vissute dalla collettività davano coerenza a tematiche della propaganda comunista bolscevica, quali i problemi della difesa dal nemico interno, oppure l'obiettivo dell'amicizia tra i popoli. L'approdo alla narrativa di Dostoevskij segnò una tappa nel percorso creativo intrapreso dal regista; si trattava di acquisire piena padronanza di una tecnica, quella dello sceneggiatore, alla quale egli s'era accosta-

to agli esordi, quando aveva scritto assieme al ben noto drammaturgo e scrittore sovietico Michail A. Bulgakov il copione di *Mërtvye dusi* (*Le anime morte*, Nikolaj V. Gogol', 1842⁵).

Pyr'ev cominciò ad avvicinarsi a Dostoevskij nel 1943, e vi si dedicò per oltre dieci anni, nel corso dei quali concepì il lavoro di documentazione preparatorio ai film che avrebbero segnato l'ultima fase della sua attività artistica. Il ciclo filmico consacrato alla narrativa del celebre romanziere russo consiste in tre lungometraggi: *Idiot* (L'idiota, 1958), *Belye noči* (Le notti bianche, 1960), e *Brat'ja Karamazov* (I fratelli Karamazov, 1967-1968⁶), film che Pyr'ev non diresse fino alla fine, perché morì durante la lavorazione della terza e ultima parte, che fu completata dai due attori protagonisti, Michail Uljanov e Kirill Lavrov. Pyr'ev si dedicò a lungo allo studio dell'opera di Dostoevskij, dalla quale derivò il dramma delle passioni umane necessario a rappresentare, da un angolo caratteriologico, e mediante un concentrato dei personaggi dostoievskiani, situazioni e convenzioni distinctive degli strati benestanti della società russa pietroburghese in età imperiale.

Sviluppare la drammaturgia dei tre suddetti film sulla base di una materia letteraria arcinota consentì al regista di godere della libertà di sceneggiare da sé il soggetto, senza dover sottostare alla condizione di dover collaborare con sceneggiatori o letterati (tra i professionisti di categoria) *imposti* da apposite commissioni interne all'industria filmica di Stato come, di fatto, avveniva quasi sistematicamente ben dopo la fine dell'epoca staliniana, in linea di continuità con una procedura consolidatasi a metà degli anni Trenta (quando l'apparato censorio venne istituzionalizzato e organizzato entro una rete di amministratori emananti dal Comitato Centrale del Partito). Chi approntava la sceneggiatura era tenuto a sottoporre costantemente (e cioè in tutte le fasi del processo di stesura, dalla sinossi al copione dialogato) il proprio scritto all'esame dei consulenti che collaboravano con le strutture censorie (commissioni, singoli addetti), adempiendo al compito di fautori del controllo preventivo che il Glavrepertkom (Direzione generale per la protezione del segreto di Stato e stampa, Consiglio dei ministri dell'Urss) esercitava sui contenuti dei film⁷.

Pyr'ev meditava di trasporre Dostoevskij da lungo tempo, stando a quanto egli stesso testimonia nella raccolta delle memorie pubblicate⁸. L'approdo all'opera dello scrittore significava l'esito di un percorso che era iniziato nel gennaio 1943, quando Pyr'ev apprese, in occasione di una visita agli studi cinematografici di Alma-Ata in Kazakistan, del progetto di Ejzenštejn di ridurre *I fratelli Karamazov* dopo il completamento dell'ultima e terza parte del progetto filmico sullo zar di tutte le Russie, Ivan IV, detto il Terribile (*Rycar' Štaden na opri nom dvore*/Il cavaliere Štaden alla corte degli opri niki, 1946⁹). Il 7 febbraio 1946 si era tenuta una seduta del Consiglio Artistico dipendente dal Comitato per gli Affari Cinematografici al fine di giudicare *Ivan Groznyj II. Bojarskij zagovor* (Ivan il Terribile. La congiura dei boiardi, 1944-1945). Pyr'ev vi prese parte e sostenne a gran voce la posizione dei commissari partitici assertori dei difetti rintracciabili nel lavoro di Ejzenštejn: il film non soddisfaceva le aspettative degli ideologi del Partito, che avrebbero preteso di assistere alla nobilitazione di Ivan IV. Da figura regressiva, il Terribile Zar di tutte le Russie doveva mutare in personalità progressiva da inserire nel *pantheon* dei grandi eroi nazionali della storia russa, eroi da glorificare in tutte le arti come fondatori di uno Stato russo forte e unito. Fu principalmente Pyr'ev a mettere in rilievo come lo spettatore fosse portato a «temere», anziché stimare, lo zar che portò a termine l'unificazione delle terre russe e a gettare le basi del moderno Stato¹⁰. Nei confronti dell'opera di Pyr'ev, Ejzenštejn non mosse critiche altrettanto forti, riconoscendole anzi il merito di soddisfare appieno le esigenze della propaganda, come leggiamo in un testo personale che dedicò al regista; a Pyr'ev era stato appena conferito il premio Stalin per il film *V šest' časov večera posle voiny* (Alle sei di sera dopo la guerra, 1946) ed Ejzenštejn scriveva nelle proprie memorie di non potere fare a meno di riconoscere a Ivan Pyr'ev il merito di aver perfettamente risposto alle esigenze dell'ideologia staliniana vigente al tempo¹¹.

È sullo sfondo della controversia che oppose Pyr'ev a Ejzenštejn in merito a questioni di stilistica del film che il primo rese pubblica la propria intenzione di ridurre per il cinema *L'idiota*, ultimandone la

sceneggiatura nel 1947 e completandone la prima metà nel 1958, a distanza di oltre dieci anni – durante i quali egli aveva annotato e studiato una parte consistente dei romanzi di Dostoevskij. Pyr'ev considerava proprio dovere di cittadino sovietico rileggere Dostoevskij dal punto di vista di un russo che conosceva la propria nazione, per distanziarlo dalle interpretazioni effettuate sino ad allora, all'estero, dagli altri registi che non avevano affatto colto, secondo lui, i due aspetti fondamentali della critica alla società borghese e della compassione per gli umiliati e gli offesi, che fece- ro la grandezza delle opere di Dostoevskij.

Accanto a questo retroscena che condizionò non poco il percorso artistico intrapreso da Pyr'ev, esi- steva anche un motivo di ordine storico, che concorse a indirizzare la progettazione verso la mate- ria del popolarissimo scrittore. In Russia, l'opera letteraria di Dostoevskij non aveva mai smesso di riscuotere interesse nell'ambito della critica, prima e dopo la morte dell'autore, fino a oltre la rivo- luzione del 1917, quando i primi celebri scritti teorici di Bachtin gettarono luce sul lavoro dello scrittore come assoluto novatore nel campo della forma letteraria, attribuendogli l'invenzione del «modello polifonico»¹². I romanzi di Dostoevskij avevano visto numerose messinscene, in partico- lare nel teatro sovietico degli anni Venti, mentre negli anni Trenta e Quaranta erano scivolati nel- l'ombra a causa del predominio del canone socialrealista, che lasciava ben poco spazio all'analisi degli strati profondi della coscienza individuale, prediligendo piuttosto costrutti narrativi funziona- li all'azione pragmatica. Era l'accento che Dostoevskij poneva sui meccanismi psicologici che non si armonizzava con l'ideologia granitica del sistema totalitario stalinista: ecco come mai Dostoevskij occupò un posto secondario, se non inesistente, nelle arti dello spettacolo fino alla seconda metà degli anni Cinquanta. Ci fu una breve inversione di tendenza negli anni della destalinizzazione, quando l'opera dello scrittore conobbe sorte migliore grazie alla reintroduzione della libertà di stampa e di espressione. Tuttavia, l'autore non entrò stabilmente tra i grandi nomi del patrimonio letterario nazionale valorizzati dal regime. Sebbene dal 1956 i suoi romanzi trovassero di nuovo ampia risonanza nella società sovietica¹³, negli anni Cinquanta e Sessanta, le autorità li accolsero come testi da tenere sotto controllo per quanto concerneva esegesi e rielaborazione, tant'è che, a un tempo, Pyr'ev e Lev Kulidžanov incontrarono non poche difficoltà di ordine amministrativo quando chiesero di ottenere i diritti di adattamento, il primo per *Le notti bianche*, e il secondo per *Delitto e castigo* (1969).

Era un momento storico particolarissimo quello in cui la Mosfil'm chiese a Pyr'ev di trasporre un classico della letteratura russa, e la scelta cadde su Dostoevskij: i testi dello scrittore avevano avuto nuove ristampe, seppure non integrali, dopo essere stati dimenticati per un lungo periodo a partire dai primi anni Trenta¹⁴, quando erano usciti dal mercato librario commerciale, ricadendo, quindi, tra i classici dell'Ottocento russo (assieme a Lermontov, Ostrovskij e altri), che l'industria del cinema avrebbe successivamente trascurato¹⁵. Indirizzarsi verso la letteratura era per Pyr'ev un'occasione relativamente nuova e un modo di adeguarsi a una tendenza in corso. Conseguentemente alla poli- tica culturale del XX Congresso del Partito, Dostoevskij venne riabilitato e perse forza la contrappo- sizione tra chi rendeva merito alla maestria dello scrittore e chi non ne riconosceva alcun valore, se non quello di dar voce a un insieme indistinto di ideali reazionari ancorati al credo cristiano¹⁶.

Nel periodo brežneviano la letteratura divenne fonte privilegiata di riferimento della cinematogra- fia sovietica, come attesta il numero elevatissimo di adattamenti che vennero realizzati; nell'arco di diciassette anni, dal 1964 al 1981, se ne produssero ben trecento – che compresero, in media, un film su tre liberamente ispirato a un libro¹⁷. Proprio in questi anni nacque intorno al tema dell'adat- tamento cinematografico un dibattito teorico accesissimo, che si svolse sulla stampa periodica di settore (e specificamente nelle pagine della rivista di critica cinematografica *Iskusstvo kino*), non- ché tra le fila dell'Unione degli scrittori dell'Unione Sovietica. Una delle ragioni di ordine pro- duttivo che spinse molti registi sovietici a tornare alla letteratura come stimolo creativo va ricondotta alla ricerca di storie popolari, risorsa ritenuta in grado di risollevare il cinema sovietico dalla scar-



Un'immagine corale di *Idiot*, dove la fisiognomica, la studiata postura degli attori e l'attenta ricostruzione dei costumi testimoniano la cura posta da Pyr'ev nella messa in scena (fotogramma pubblicato per gentile concessione del Festival Il Cinema Ritrovato di Bologna).

sa frequentazione delle sale; le produzioni interne difettavano, infatti, dell'apprezzamento da parte del pubblico, se messe a confronto con le pellicole statunitensi, arabe, indiane, che lo Stato sovietico importava a cadenza annuale in pochissimi esemplari, in base ai criteri della politica di tipo protezionistico che vigeva in epoca brežneviana¹⁸ – fin quando non entrarono definitivamente in crisi i principî estetici del realismo socialista di fronte al mutamento di una società che esigeva nuove situazioni, nuovi tipi di personaggi (altri rispetto alle figure unidimensionali divise in eroi positivi e negativi della produzione staliniana) da inserire in storie non necessariamente atte a legittimare l'edificazione del socialismo.

Estrarre dalla materia del grande romanzo ottocentesco russo caratteri nuovi e congrui alla tipologia dell'antieroe consentiva ai registi post-staliniani di evadere da schematismi ormai deteriori insiti nel canone ancora dominante del realismo socialista. Era tempo di superare gli stereotipi della propaganda convergenti in tipologie eroiche dai tratti univoci, senza infrangerne, comunque, in modo esplicito le norme drammaturgiche¹⁹: in altri termini, per la prima volta, nel cinema sovietico l'eroe positivo acquisiva il pieno diritto ad assumere atteggiamenti contraddittori e a giungere in fondo alla propria storia talora da perdente, senza uscirne, appunto, obbligatoriamente vincendo o sacrificandosi. Studi consolidati in area comparatistica hanno dimostrato che nelle trame della narrativa del realismo socialista l'eroe positivo tende a esternare una personalità relativamente statica e assolve a

compiti mirati a uno scopo ben definito: fornire un paradigma di comportamento che mostri come le magnifiche e progressive sorti di un individuo riflettano le leggi generali dello sviluppo storico coerentemente all'ideologia comunista²⁰. Schematizzando, il discorso condotto dagli studiosi in merito al paradigma «eroico» concretizzatosi e poi sedimentatosi a lungo termine nella produzione cinematografica di propaganda, potremmo dire che l'eroe esemplare nel film sovietico di regime risponde a convenzioni che non sono molto dissimili da quelle in origine fissate dai fratelli Georgij e Sergej Vasil'ev nella messinscena di *Čapaev* (1934), film che in tanti riconoscono come lavoro capostipite del realismo socialista. Era negli intenti dei fratelli Vasil'ev dar forma a una concezione organicistica del personaggio, «mostrando gli uomini che mettono in moto gli avvenimenti, e gli avvenimenti che fanno muovere e rivelano tali uomini»²¹. La ragion d'essere del protagonista di *Čapaev*, e in genere dell'eroe nel realismo socialista, è subire una metamorfosi che lo convince della bontà dell'ideologia comunista che permea la collettività alla quale egli appartiene indissolubilmente: egli soffre, agisce, pensa e prende coscienza della realtà socialista in vista del lieto fine, nella speranza di un *radioso avvenire*²².

Pyr'ev si avvicinò così a Dostoevskij che, senza dubbio, poteva fornire storie avvincenti ricche di dinamiche interpersonali da mettere in scena, purché non se ne trasponessero alcuni aspetti controversi, quali i moti profondi dell'animo dei personaggi, e taluni temi di matrice filosofico-religiosa. Come ha constatato la critica, la corrente del realismo socialista, nei diversi campi del sapere, era ben lungi dall'essersi esaurita con gli anni dello stalinismo; se ne trovava ancora applicazione all'interno della produzione ufficiale del periodo del disgelo e di quello posteriore, agendo ancora nel lasso di tempo compreso tra il periodo della «trasparenza» e la vigilia della dissoluzione dell'Urss. Difatti nel ventennio successivo alla destalinizzazione, numerosi registi attinsero alla letteratura classica russa come fonte d'ispirazione fino a farne una pratica che gli studiosi di cinema hanno esplorato ampiamente; in particolare Julja Chomjakova ha messo in luce come ci fu tra gli autori sovietici chi si accostò spesso alla narrativa (Andrej Tarkovskij, Andrej Michal'kov-Končalovskij, Nikita Michal'kov, Vladimir Naumov, Irina Poplavskaja, Gleb Panfilov, Rodion Nachapetov, Josif Chejfic), e chi costantemente (Aleksej German, Michail Šcvejcer, Evgenii Karelov, Vladimir Basov, Igor' Talakin, Damir Vjati -Berežnych, Grigorij Kozincev). Altri, invece, trassero dalla letteratura esclusivamente delle reminiscenze e le svilupparono in lungometraggi che, comunque, condizionarono indelebilmente l'immaginario filmico tra la seconda metà degli anni Ottanta e il primo quinquennio degli anni Novanta: *Na alo nevedemogo veka* (L'inizio di un secolo sconosciuto, Larisa Šepitko, Andrej Smirnov, e altri, 1967), *Moj drug Ivan Lapšin* (Il mio amico Ivan Lapšin, 1982-1986), *Soljaris* (Solaris, Andrej Tarkovskij, 1972) e *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979)²³.

Nei tre film che Pyr'ev trasse da Dostoevskij, assistiamo alla riproposizione delle storie letterarie entro una dimensione ben poco aderente al raffinato lavoro sui personaggi eseguito dallo scrittore, specialmente in *I fratelli Karamazov*. Una delle invenzioni stilistiche che differenziarono Dostoevskij dai romanzieri russi della seconda metà del XIX secolo consisteva proprio nel peculiare utilizzo del dialogo e del monologo interiore: soprattutto negli ultimi romanzi egli fa parlare per filosofemi gli interlocutori, attivando, mediante tutto un insieme di procedimenti narrativi che muovono dalla prima alla terza persona, un sistema compiuto di voci a se stanti, altresì detto polifonico, dove «la parola dell'eroe su se stesso e sul mondo è pienamente autonoma come l'ordinaria parola dell'autore»²⁴. Delle stratificazioni che contrassegnano in particolare l'uomo interiore, Pyr'ev raffigura solo quello che ciascun personaggio riferisce di sé agli altri da un punto di vista ben poco introspettivo, in base a una concatenazione di eventi unilineare non dettata da reazioni psicologiche. Appare chiaro come Pyr'ev resti fedele ai moduli che contraddistinsero quel cinema socialrealista, al quale egli accordò programmaticamente un contributo non secondario lungo oltre trent'anni di servizio nei quadri della Mosfil'm. Questa caratteristica dello stile registico di Pyr'ev, che emerge nettamente dalla trilogia filmica, limita la forza immaginativa della scrittura di Dostoevskij, che

si presta, in realtà, a diverse e stratificate letture.

Come hanno osservato in molti, Pyr'ev distrusse tutta la complessità della visione del mondo insita nella scrittura di Dostoevskij, limitandosi a ricostruirne l'ambientazione in un passato remoto, ovvero la Russia al tempo degli zar Nicola I e Alessandro II, e riproducendone immagini convenzionali prive di quello spessore analitico che accompagna sovente la metamorfosi dei personaggi letterari²⁵. Anziché entrare negli strati subconsci dei personaggi, Pyr'ev si limita a far sì che le figure principali del racconto cinematografico prendano coscienza di certi valori, e a tale scopo si serve di un motivo favolistico di derivazione popolare: il protagonista, sia egli uno o plurale, compie, e non sempre supera, delle imprese (l'entrata in società dell'*Idiota*, le quattro notti del *Sognatore*, il processo dei *Karamazov*) – che lo mettono alla prova, e gli assicurano il riconoscimento da parte dei comprimari; ma il soggetto non vive un processo formativo o trasformativo che sia capace di mutarne la visione del mondo o i sentimenti, come accade, invece, ai prototipi romanzeschi – basti pensare al principe Myškin, nell'*Idiota* letterario che prima è un eroe tenebroso pieno di dubbi esistenziali e, infine, muta in figura luminosa e salvifica della sorte altrui. Nel film *L'idiota*, Pyr'ev si serve delle rarissime descrizioni paesaggistiche contenute nel romanzo al fine di ricostruirle oggettivamente mediante scenografie pittoresche, che concepisce sulla base di fotografie e immagini d'epoca, prestando particolare attenzione all'architettura, ai costumi, alle pettinature e agli oggetti quotidiani secondo la propria idea di realismo.

Per quanto attiene al trattamento dei personaggi, Pyr'ev ne epurò le qualità emergenti dai dialoghi dostoevskiani, come il misticismo e il patologismo, reputandoli *regressivi*: eliminò, ad esempio, nella rappresentazione del principe Myškin, che aspira all'umana fratellanza, la vocazione religiosa perché valutata non adatta al pubblico sovietico dopo decenni di ateismo di Stato. Allo stesso modo, i dilemmi esistenziali e il tema martiologico che contraddistinguono le conversazioni del giovane Alěša Karamazov coi fratelli e Padre Zosima sono del tutto assenti; venne ridotta sensibilmente la fondamentale bontà dell'idiota, mutata in un vago sentimento di filantropia, qualità che mette in crisi il personaggio di fronte alla forza dei mali dell'uomo ottocentesco (i vizi e il potere del denaro).

Obiettivo della regia di Pyr'ev era portare lo spettatore dentro alla vita interiore dei personaggi a scopo educativo, esprimendone le emozioni, teatralizzandole, ma senza mai perlustrare a fondo la dinamica delle passioni e degli affetti. Ad esempio Pyr'ev orientò la recitazione degli attori in modo che i sentimenti e le emozioni del personaggio trapelassero unicamente dallo sguardo dell'interprete, senza che venissero estrinsecate mediante il linguaggio dei gesti oppure i procedimenti registici (l'organizzazione dello spazio, la composizione delle luci, la scelta dell'angolazione dell'inquadratura²⁶); in altri termini, Pyr'ev non fece esperire ai suoi attori il mondo di Dostoevskij e, tanto meno, adoperò le risorse del montaggio al fine di rendere condivisa con lo spettatore tale esperienza. Ridusse il processo di adattamento del romanzo a pura scomposizione in scene e sequenze da drammatizzare una alla volta, senza alcuna idea del tutto. Pyr'ev affrontò la ricostruzione dello spazio del racconto non diversamente da come fece Grigorij Rošal in *Peterburskaja noc'* (La notte di San Pietroburgo, 1934) dove il perimetro centrale dei canali pietroburghesi fu riprodotto artificiosamente nei padiglioni della Mosfil'm. Scrisse Šklovskij a questo proposito:

Il regista Pyr'ev s'accinge a filmare a Mosca, dove, però, non esistono affatto le notti bianche, e, perciò, le deve ricreare in laboratorio; egli fa costruire la banchina e i canali in uno spazio chiuso. Le notti bianche appaiono incandescenti, piene di luce diffusa, e senza ombre portate. Ma per errore, i crepuscoli e gli alberi di navi sono stati riprodotti come se li si osservasse attraverso una coltre di nebbia²⁷.

La suddivisione in diverse classi di eroi propria al paradigma diegetico del realismo socialista²⁸ male si addiceva al sistema dei personaggi messo in atto da Dostoevskij: assistiamo nei tre film di Pyr'ev a un fenomeno di semplificazione per cui il romanticismo, a tratti rivoluzionario, degli eroi dosto-



La regia di Pyr'ev punta soprattutto sulla recitazione degli attori, affidando ai gesti e agli sguardi degli interpreti, più che alle risorse del montaggio o alle strategie di ripresa, il compito di comunicare i sentimenti e le emozioni più profonde. Lo testimonia questa intensa inquadratura di Nastasija (Julija Kostantinovna Borisova) in *Idiot* (fotogramma pubblicato per gentile concessione del Festival Il Cinema Ritrovato di Bologna).

evskiani appare svuotato di senso e piegato a pura finalità narrativa. In *L'idiota* Nastasija Filippovna è presentata come vittima di una società dominata dalla legge capitalistica del denaro – e c'è pochissimo in lei del demonismo che caratterizza il relativo personaggio costruito, in origine, sul principio della frammentazione della personalità secondo il principio della polifonia proprio di Dostoevskij. Anche nel caso di Myškin avviene un fenomeno di appiattimento del personaggio a stereotipo dello *jurodivyj* («lo stolto in Cristo», figura della tradizione russa equiparabile a una sorta di asceta considerato capace di compiere miracoli); mentre nel romanzo costui riveste ruoli diversi e mostra volti diversi, a seconda che si esprima in prima persona, che sia osservato dal narratore esterno, oppure che venga descritto da un altro soggetto interno al racconto. Tutta la questione della bellezza nell'uomo perfetto è messa in ombra e il discorso filosofico sulla bontà umana serve ad alimentare l'intreccio costruito intorno a una serie di scandali. Manca la coesione del romanzo i cui primi tre quarti sono compresi nelle due ore della prima e unica parte di *Idiot*.

Come ha messo in luce la critica, Dostoevskij inscrive nella dimensione del ricordo i due motivi dell'isolamento e della fuga dalla realtà che connotano *Le notti bianche*. L'uno trova risonanza nel discorso sulla solitudine, pronunciato dalla voce narrante del sognatore, e l'altro si alimenta nelle digressioni che assumono, talora, una cifra onirica. Nel film non si dà spazio a queste componenti relative al sentire e alla memoria; Pyr'ev traduce in termini puramente materiali la tendenza alla ricerca della felicità che connota l'io narrante del sognatore: ne visualizza oggettivamente il sogno

attraverso una sequenza composta da intermezzi d'opera e di balletto. Come sottolineò Šklovskij recensendo il film nella rivista *Literatura i žizn'* (5 marzo 1960), è significativo che Pyr'ev abbia trasformato l'antagonista del sognatore in una sorta di rivoluzionario del 1848, ispirandosi al ritratto dell'intellettuale populista Nikolaj A. Dobroljubov, esponente di un pensiero razionale e concreto che poteva contrapporsi al fantasticare vano e inconsistente del protagonista. Quest'ultimo è combattuto tra due desideri: se vivere nel sogno oppure nella realtà; non sapendo risolvere tale antinomia, finisce per perdervisi²⁹. Pyr'ev fa del prototipo letterario del sognatore un individuo dotato di una psicologia piatta e, giustificandone l'insolita bontà come accidente dell'animo umano, trasforma il suo personaggio in benevolo «sognatore, generato dagli abomini della città capitalista e proiettato in un mondo infiammato da sogni irrealizzabili»³⁰.

Pyr'ev si misura una terza volta con Dostoevskij in *Brat'ja Karamazov*, film che il regista concepì ritenendo che, tra le opere dello scrittore, si trattasse del romanzo che meglio sintetizzava psicologia e comportamenti dei cosiddetti «caratteri» nazionali russi. L'adattamento richiese un

difficile lavoro di composizione costruito sulla netta contrapposizione degli eventi e dei personaggi, collocati tra due poli opposti di personaggi: da un lato ci sono soggetti che, moralmente, sono dei mostri, sul tipo di Fëdor Pavlovič e Smerdjakov, e dall'altro, ci sono angeli, come Alëša e il suo padre spirituale, Zosima³¹.

Del romanzo il regista decise di sopprimere alcune linee narrative secondarie e molti rimandi alle oscure elucubrazioni di Alëša sul misticismo; inoltre, eliminò il capitolo in cui Ivan Karamazov espone il racconto allegorico di propria invenzione sul Grande Inquisitore in Spagna, ai tempi della Santa Inquisizione. Questi tagli dovevano servire a epurare il racconto dagli elementi che, conferendogli uno spessore filosofico, avrebbero potuto sollevare riserve tra i censori: per Pyr'ev era problematico concepire come il personaggio del giovane Karamazov si raffigurasse il bene e il male, l'onestà e il disonore, e come riflettesse sulla rettitudine e sulla menzogna³². Nel film è fatta scivolare in secondo piano la questione del rapporto tra denaro e potere nella società russa del 1860, sollevata da Dostoevskij nei dialoghi tra i personaggi; emerge non tanto lo sguardo verso il sociale, quanto il dramma delle umane passioni che, sul piano estetico, trovano un corrispettivo oggettivo nell'uso del colore a tinte accese; Pyr'ev enfatizza la funzione di motore dell'azione drammatica che tali passioni rivestono nel film, facendo agire autonomamente i personaggi, e in particolare Dmitrij, personaggio controverso, dagli alti valori morali, e consumato dal vizio³³. Come sottolinea il regista, nel film, è sul piano della morale che i personaggi appaiono rigidamente classificati. Fëdor Karamazov, che nel libro pronuncia parole blasfeme, nel film professa l'ateismo. Alëša gli si antepone, da buon cattolico, mentre il figlio illegittimo di Fëdor, Smerdjakov suo servo, perfido e meschino, trama contro i fratellastri Karamazov per vendicarsi del torto subito alla nascita dal padre.

La vasta saggistica che è alla base dell'orizzonte critico primo novecentesco autorizza a interpretare i tre fratelli Karamazov del romanzo come la prosecuzione, lo sviluppo, la messa in azione di *Besy* (*I demoni*, 1871), l'opera in cui il niente si insedia nella storia, prendendo il posto di Dio: ecco che i Karamazov trascendono il contesto della Russia del XIX secolo per divenire i protagonisti trans-storici di una scena esemplare del male³⁴. Non c'è nei film di Pyr'ev un rimando a questa chiave interpretativa, tanto meno a quella lettura critica del contesto storico che segna gli adattamenti teatrali di Dostoevskij negli anni Venti nella Russia post-rivoluzionaria, in concomitanza con il ridestatato interesse generale delle arti verso il destino della gente comune e del suo rapporto con la Storia³⁵. Né trova sviluppo nei dialoghi e nei rarissimi monologhi interiori del film la psicologia dei fratelli Karamazov per quanto attiene al tema del rapporto dell'individuo con il lato oscuro del sé – tema che in molti riconoscono come il motore della narrazione nei diversi romanzi di Dostoevskij.

Con riferimento al *corpus* delle messe in scene cinematografiche sulle quali ho ragionato sinora, è dato supporre che Pyr'ev abbia assunto nei confronti dell'opera di Dostoevskij una posizione inter-

pretativa diretta verso uno scopo ben preciso: omologare acriticamente la narrazione alle convenzioni del tardo realismo socialista. Dagli adattamenti dell'opera di Dostoevskij traspare non tanto la resa del senso profondo della teoria letteraria dostoevkiana, quanto una trasposizione stereotipata degli affetti e delle umane passioni che, secondo Pyr'ev, hanno caratterizzato e caratterizzano, al di là delle epoche, lo spirito nazionalpopolare russo (*narodnost'*). All'opera di Dostoevskij il regista attinse, sostanzialmente, al fine di reperirvi contenuti drammaturgici da modellare a propria discrezione (cercando di limitare altresì ingerenze di ordine creativo provenienti dall'alto), e per derivare personaggi di tipo oleografico assai distanti dallo spessore psicologico dei prototipi letterari. Pyr'ev snatura Dostoevskij quando priva i personaggi di quella voce introspettiva che lo scrittore aveva adoperato al fine ultimo di denunciare, attraverso lo specifico mezzo del dialogo interiore, i mali e i vizi del proprio tempo, e di una società mossa da precise motivazioni. Dei tre film, è *I fratelli Karamazov* a esprimere esemplarmente la lettura strumentale che il regista fa di Dostoevskij: fissare nella forma del melodramma la vicenda della famiglia Karamazov consente di narrare la vita interiore dell'*intelligencija* russa tardo-ottocentesca, facendo scivolare in secondo piano le passioni politiche e la base filosofica.

1. Pyr'ev vinse sei Premi Stalin (1941, 1942, 1946, 1948, 1951), diresse gli studi della Mosfil'm nel triennio 1954-1957; nel secondo dopoguerra fu tra le personalità più influenti all'interno dell'industria cinematografica sovietica, guidando l'Unione dei cineasti (che contribuì a fondare) e occupando poi la posizione di deputato al Soviet Supremo dell'Unione Sovietica negli anni Sessanta. Cfr. Nikita M. Lary, *Dostoevsky and Soviet film: visions of demonic realism*, Ithaka Press, Cornell University, Ithaca (NY)-London 1986, p. 112. Una selezione significativa della produzione di Pyr'ev ha trovato spazio nell'ambito italiano grazie alla rassegna tenutasi in occasione della XXVI edizione del Festival Il Cinema Ritrovato di Bologna, 23-30 giugno 2012: cfr. *Il Cinema Ritrovato: 26. edizione: Bologna, dal 23 al 30 giugno 2012 / 41. Mostra Internazionale del Cinema Libero*, Fondazione Cineteca di Bologna, Bologna 2012, pp. 214-223.
2. *Postoronnaja z n̄ ina* (La donna estranea, trad. mia, 1929) e *Gosudarstvennyj inovnik* (L'impiegato statale, 1930).
3. Nina Dmsyc, *Les genres en Russie: plus que de genres*, in Bernard Eisenschitz (sous la direction de), *Lignes d'ombre: une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 33-40.
4. Vanno raggruppati sotto la definizione di commedia musicale socialista i lungometraggi *Bogataja Nevesta* (La ricca sposa, trad. mia, 1938), *Traktoristy* (I trattoristi, 1939), *Skazanie o zemle sibirskoj* (La canzone della terra siberiana, 1947). Una svolta significativa nell'attività creativa del regista avvenne allo scoppio del secondo conflitto mondiale quando realizzò *Sekretar' rajkoma* (Il segretario del Comitato di distretto, trad. mia, 1942), film di guerra ambientato tra i campi di battaglia e le retrovie.
5. Intorno alla metà degli anni Sessanta, Pyr'ev era in procinto di attuare la messinscena cinematografica del trattamento, co-sceneggiato assieme a Bulgakov, di *Le anime morte*; tornò quindi a lavorare sul testo originale, che sottopose alla Mosfil'm mutandone il titolo in *N.V. Gogol'. Měrtye duši. Kinopoema. Scenarij M.A. Bulgakova, I.A. Pyr'eva*. Cfr. Ivan Pyr'ev, *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Iskusstvo, Mosca 1978, vol. II, pp. 189-249.
6. *I fratelli Karamazov* uscì in una versione serializzata in tre parti poco dopo la morte di Pyr'ev.
7. Il Glavrepertkom è l'organo subordinato al Partito e preposto alla censura preventiva istituito nel 1923 e operativo sino al 1935, quando viene assorbito dal GURK, il Dipartimento statale addetto al controllo dei materiali destinati alle attività artistiche sottostante al Comitato Centrale del Partito bolscevico. Cfr. Peter Kenez, *Censorship, 1933-1941*, in Id, *Cinema and Soviet society. From the revolution to the death of Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, pp. 140-56, e G.L. Bondareva (a cura di), *Kremlevskij kinoteatr' 1928-1953. Dokumenty*, Rossppen, Mosca 2005.
8. Ivan Pyr'ev, *O proidennom i perežitom*, in Id., *Izbrannye proizvedenia* cit.
9. Sergej M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, Marsilio, Venezia 2006, p. 697.
10. Trad. mia. Ivan Pyr'ev, cit. in Evgenii Dobrenko, *Stalinist cinema and the production of history: museum of the revolution*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, pp. 47-53.
11. Sergej M. Ejzenštejn, *Il vincitore del premio Stalin (Ivan Pyr'ev)*, in Id., *Memorie*, cit., p. 598.

12. Michail Bachtin, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica*, in Id, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, pp. 11-63.
13. G.A. Lapkina, *V poiskach novych rešenij (Dostoevskij na sovetskoy scene. 1920-1930 gg.)*, in G. M. Fridlender (a cura di), *Dostoevskij. Materialy i issledovaniya*, Nauka, Leningrado 1978, pp. 221-243.
14. Dell'opera di Dostoevskij nel 1930 la casa editrice statale sovietica Gosizdat pubblicò un'edizione in tre volumi (ivi incluso *Dnevnik pisatel'ja*, Il Diario di uno scrittore) più ampia rispetto alla raccolta completa dei lavori edita nel 1919-1920. Dopo di che il nome di Dostoevskij e i suoi scritti trovarono nuovamente posto nella cultura sovietica con la comparsa, nel 1974, dei trenta volumi dell'edizione integrale. Il 10 gennaio 1920 la Gosizdat stipulò un contratto con la casa editrice privata Grežebina per l'acquisto dei diritti di pubblicazione di sessanta titoli della letteratura classica russa (tra cui le opere scelte di Puškin, Lermontov, Gogol', Dostoevskij, Nekrasov, e altri). Cfr. Aa.Vv., *Literaturnoe nasledstvo*, Nauka, Mosca 1971, vol. 80, pp. 677-678. A.V., Bljum, *Russkaja klassika XIX veka pod sovetskoy censuroj (po materialam sekretnych archivov Glavlitja 30-x godov)*, reperibile su www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/bljum/?id=609.
15. P. Kenez, *Cinema and soviet society*, cit., p. 160.
16. Sulla ricezione dell'opera di Dostoevskij dagli anni di fondazione del potere sovietico sino alla caduta dell'Unione Sovietica, cfr. N.G. Goncharova, *F.M. Dostoevskij v zerkalakh grafikhi i kritiki (1848-1998)*, Sovpadanie, Mosca 2005, pp. 129-158.
17. Julja Chomjakova, *Knižnoe kino. Ekranizacii literaturnych proizvedenij (1968-1985)*, in A. Šemjakin, Ju. Micheeva (a cura di), *Posle Ottepeli: kinematograf 1970-x*, NII Kinoiskusstva, Mosca 2008, pp. 74-147: 74.
18. Fino alla fine dell'epoca brežneviana i film importati in Unione Sovietica erano subordinati al controllo ideologico esercitato dagli organi della censura di Stato. Cfr. Daniil Dandurej, *Mestobrjuzhiti*, in I. Trofimova (a cura di), *90-e Kino kotoroe my poteriamy*, Novaja gazeta e Zerba E, Mosca 2007, p. 5. Cfr. Sudha Rajagopalan, *Import/Facilitation Ambivalent Accommodation*, in Id., *Indian Films in Soviet Cinemas*, Indiana University Press, Bloomington Indiana 2009, pp. 66-97.
19. P. Kenez, *Socialist Realism, 1933-1941*, in Id., *Cinema and Soviet society*, cit., pp. 157-185.
20. Katerina Clark, *Socialist Realism with Shores. The Conventions for the Positive Hero*, in Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, Durham-London 1997, pp. 27-29.
21. Georgij Vasil'ev, Sergej Vasil'ev, Čapaev, Kinofotoizdat, Mosca 1936, p. 58.
22. D. Pisarevskij, *Brat'ev Vasil'evych i razvitiye kinoiskusstva socialistieskogo realizma*, in B. Baskakov (e altri), *Socialisteskij realizm i sovremennyj kinoprocess*, Iskusstvo, Mosca 1978, pp. 172-199.
23. Ju. Chomjakova, *Knižnoe kino. Ekranizacii literaturnych proizvedenij (1968-1985)*, in A. Šemjakin, Ju. Micheeva, (a cura di), *Posle Ottepeli: kinematograf 1970-x*, cit., pp. 74-81.
24. Michail Bachtin, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica*, cit., p. 13.
25. N.M. Lary, *Dostoevsky and Soviet film: visions of demonic realism*, cit., pp. 9-10.
26. Ivi, pp. 112-114.
27. Trad. mia. Viktor Šklovskij, *Belye no i F. Dostoevskogo i I. Pyr'ev*, in *Za sorok let*, Iskusstvo, Mosca 1965, pp. 288-294: 289.
28. L'aspetto che connota, in tutte le arti, il canone del realismo socialista consiste nella glorificazione del protagonista, che assomma le qualità migliori dell'uomo sovietico. Non c'è personaggio positivo del realismo socialista che non rivesta il ruolo di eroe, malgrado alcune sfumature di significato ne ridimensionino la statura: l'eroe inutile, il vero eroe, l'uomo nuovo, l'eroe problematico.
29. Viktor Šklovskij, *Belye no i F. Dostoevskogo i I. Pyr'ev*, cit. p. 288.
30. Ivan Pyr'ev, *O belych no ach*, in Id., *Izbrannye proizvedenija*, cit., vol. 1, pp. 194-95.
31. Ivan Pyr'ev, *O tvor eskich planach*, in Id., *Izbrannye proizvedenija*, cit., vol. 2, pp. 195-96.
32. Ivan Pyr'ev, *Eksplikacija k režisserskomu scenariju fil'ma Brat'ja Karamazovy*, in Id., *Izbrannye proizvedenija*, cit., vol. 1, pp. 199-204:199.
33. Ivi, pp. 199-204.
34. Cfr. Vittorio Strada, *Incubo e provocazione*, in Id., *Etica del terrore. Da Fëodor Dostoevskij a Thomas Mann*, Liberal Edizioni, Roma 2008, pp. 51-113.
35. Katerina Clark, *La prosa negli anni Venti*, in Vittorio Strada (a cura di), *Storia della Letteratura russa. Il Novecento*, vol. III, Einaudi, Torino 1990, pp. 408-437.