

ИТАЛЬЯНСКАЯ И ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЭКРАНЕ И РУССКАЯ НА ИТАЛЬЯНСКОМ И ИСПАНСКОМ ЭКРАНАХ



**Материалы международной
научной конференции**

**МОСКВА
2013**

Сборник статей

**Итальянская и испанская
литературная классика на
отечественном экране и русская на
итальянском и испанском экранах.
Материалы международной
научной конференции
8–9 декабря 2011 года**

«ВГИК»

2013

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

Сборник статей

Итальянская и испанская литературная классика на отечественном экране и русская на итальянском и испанском экранах. Материалы международной научной конференции 8–9 декабря 2011 года / Сборник статей — «ВГИК», 2013

ISBN 978-5-87149-139-3

Настоящий сборник составлен по материалам международной научной конференции «Итальянская и испанская литературная классика на отечественном экране и русская на итальянском и испанском экранах», которая была организована кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК и состоялась в университете кинематографии в декабре 2011 года, объявленного перекрестным годом России и Италия, России и Испании. Это четвёртая конференция, посвященная вопросу экранизации литературной классики. Участники конференции – российские и итальянские филологи, киноведы, кинодраматурги, художники кино – исследовали комплекс вопросов, связанных с перенесением литературного произведения одной страны на экран другой, с влиянием великих писателей на кинематограф вообще. Сборник представляет интерес для всех, интересующихся вопросами эстетики, истории, теории кино и литературы.

УДК 778.5.04.072.094

ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-139-3

© Сборник статей, 2013

© ВГИК, 2013

Содержание

«Мы все – дети Толстого». Братья Тавиани и толстовская модель	7
Siamo tutti figli di Tolstoj. I fratelli Taviani e il modello tolstojano	12
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Итальянская и испанская литературная классика на отечественном экране и русская на итальянском и испанском экранах. Материалы международной научной конференции

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова



Итальянская и испанская литературная классика на отечественном экране и русская на итальянском и испанском экранах

Материалы международной научной конференции 8–9 декабря 2011

Составитель: доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК В.И. Мильдон

«Мы все – дети Толстого». Братья Тавиани и толстовская модель

Кристина Брагалья (Болонья, Италия)

«Кто не любит Толстого? Куросава перед началом съёмок каждой своей ленты прочитывает несколько страниц «Войны и мира». Мы все – дети Толстого. А временами отцы – когда читаем его воспоминания и узнаём, какие у него были слабости. Кто-то заметил, что Толстой рассказывает не о жизни, а о том, что под ней». Так сказал Витторио Тавиани в 1990 г. в интервью газете «Фигаро» в связи с демонстрацией во Франции фильма «И свет во тьме светит» по знаменитой повести Толстого «Отец Сергей». Толстой, давний спутник Тавиани, вошел в их творчество еще до того, как в 1973 году они экранизировали «Божеское и человеческое» (1903–1905), назвав свою картину «У святого Михаила был петух» – они заимствовали у писателя сюжетные ходы, отдельные качества его героев. Так, некоторые черты Меженецкого, главного героя «Божеского и человеческого», присущи Ренно, верховному хранителю из фильма «Под знаком Скорпиона» (1969) в исполнении Джан Марии Волонте. А в фильме «Подрывные элементы» (1967), все четыре истории которого связаны с похоронами Пальмиро Тольятти, главы Компартии Италии с послевоенных лет и до своей кончины в 1964 году, один из персонажей, в определённом смысле, напоминает самого Толстого, ушедшего из Ясной Поляны, чтобы умереть на станции Астапово.

Такая тяга братьев Тавиани к Толстому объясняется созвучностью их интересов. Как пишет в своей книге «Кинематограф Паоло и Витторио Тавиани» Лоренцо Кукку, в их творчестве преобладают «тема страстей – сначала политических и идеологических, потом – первичных; тема отношений человека и природы – первопричины и источника как красоты, так и трагизма бытия; тема значения в человеческой жизни художественного творчества»¹. Персонажам, созданным Толстым после пережитого им в 1880 году кризиса, следствием чего стал его протест против общественных устоев, свойственны те же самые страсти, которые волнуют и Тавиани.

Возможно, выбор братьев Тавиани объясняется, помимо личных пристрастий, ещё и марксистскими установками критиков, которые после войны в гораздо большей мере делали ставку на Толстого², чем на предпочитаемого ныне Достоевского. Может быть, решающую роль сыграли слова Лукача, видевшего в Толстом, наряду с Достоевскими Томасом Манном (который, кстати, часто перечитывал «Войну и мир», как позже будет делать Куросава), одного из наиболее последовательных представителей критического реализма³. А может быть, и словами Грамши, который в своём сочинении «Литература и национальная жизнь» сравнивает Толстого и Алессандро Мандзони: «У Толстого наивная инстинктивная мудрость народа, обнаруживаемая между делом, нередко выявляет истинную суть и заставляет образованного человека пережить нравственный кризис. Главная особенность веры Толстого в том, что Евангелие он понимает «демократически», в соответствии с его подлинным изначальным духом. Мандзони

¹ Кукку Л. Кинематограф Паоло и Витторио Тавиани. Природа, Культура, История в фильмах режиссеров из Тосканы (Lorenzo Cuccu, Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani. Natura, Cultura, Storia nei film dei due registi toscani, Roma, Gremese Editore, 2001. P. 9).

² О сложности интеллектуальных позиций Толстого см.: Бахтин М. Толстой. (Michail Bachtin, Tolstoj, Bologna, Il Mulino, 1986) и: Страда В. Кризис культуры и культура кризиса у Толстого // Толстой сегодня. Под ред. Сайте Трачотти и Витторио Страда, (Vittorio Strada, Crisi della cultura e cultura della crisi in Tolstoj, in Sante Gracioti e Vittorio Strada (a cura di), Tolstoj oggi, Firenze, Sansoni, 1980, P. 21–32).

³ Д. Исторический роман (Gyorgy Lukacs, Il romanzo storico, Torino, Einaudi, 1965).

же пережил Контрреформацию, и его христианская вера – нечто среднее между янсенистским аристократизмом и народным иезуитским патернализмом»⁴.

В начале 1970-х годов братьев Тавиани увлекает своей современностью образ героя «Божеского и человеческого» – революционера Меженецкого, анархиста бакунинского толка, чьи террористические помыслы подвергаются суровой критике молодых приверженцев проникающего в общество социализма; сами они в деле подготовки революционеров рассчитывают на народ и за поддержкой обращаются к рабочим. Этот злободневный для итальянских левых спор Паоло и Витторио Тавиани переносят во времена Рисорджименто, хотя и адресуются при этом к зрителям, живущим «после 1968 года», для которых такое столкновение методологий вполне актуально. Подобные споры вели в начале семидесятых разные группы итальянских левых, только с противоположной расстановкой сил: молодые ветераны недавних студенческих волнений сталкивались с аппаратом монолитной Коммунистической партии (несмотря на умное руководство Энрико Берлингуэра).

Русский революционер у Тавиани превращается в дворянина-анархиста Джулио Маньери, арестованного за век до появления фильма, примерно в 1870 году (созвучие семидесятых годов двух веков не кажется случайным). Перенесение действия в эпоху итальянского Рисорджименто заставляет вспомнить такие эпизоды, как движение карбонариев и неудавшиеся экспедиции в южное королевство сперва братьев Бандера (1844), затем Карло Пизакане (1848). В начальной сцене фильма – прологе, до заглавных титров – маленький Джулио, в наказание запертый в тёмном чулане, подбадривает себя пением считалки: «Был у святого Михаила петух, как радуга красивый...». Фантазии помогают ребенку вынести изоляцию.

Эта сцена – ключевая для братьев Тавиани, а возможно, и для их отношений с Толстым. Их герои, физически пребывая в заключении, благодаря своей силе воли ведут борьбу, по видимости, то против властей Австро-Венгерской империи и Бурбонов (к этой теме Тавиани вернутся в своем следующем фильме «Аллонзанфан»), то против церкви, но, на самом деле, борются прежде всего с собой. Поэтому Джулио Маньери, который десять лет занимался в тёмной одиночной камере гимнастикой, упражнял свой ум и напрягал воображение, чтобы превозмочь одиночество и окружающее убожество, не может больше жить, услышав от молодых революционеров, что его идеи несостоятельны и бесполезны. Меженецкий кончает с собой в камере, Маньери же находит свою смерть в венецианской лагуне. Так Тавиани напоминают нам о заслужившем в их глазах такую дань уважения американском офицере из фильма Роберто Росселлини «Паиза» (1946), где показано движение союзных войск с Сицилии к устью реки По. Американец гибнет под немецким огнем, бросившись в воду, чтобы разделить судьбу своих соратников – итальянских партизан, слывущих в глазах нацистов бандитами. В то же время эпизод падения Маньери в воду отсылает и к сцене фильма Робера Брессона «Мушкет» (1967), где заглавная героиня, словно играя, скатывается по склону в озеро, желая положить конец своей ужасной, полной страданий жизни. Тем самым Тавиани не только пропускают Толстого сквозь фильтр языковых экспериментов, как в предыдущих фильмах, но и перечитывают в свете уроков неореалистов и других мастеров кино.

Повесть «Отец Сергей» (написанная между 1890 и 1898 годами и опубликованная после смерти Толстого) была экранизирована братьями в 1990 г. под названием «Свет и во тьме светит» – от принятого у южан старинного пожелания: «Многих счастливых дней, и пусть вам свет и во тьме светит», с которым в конце фильма обратится к Серджио старая пара в знак того, что после тьмы падений можно вновь увидеть свет.

Из России XIX века действие перенесено в ХУШ век, когда Королевство Неаполя и Сицилии было завоевано Карлом Бурбоном – основателем династии неаполитанских Бурбонов, правившим Неаполем с 1734 по 1759 год, когда он стал королём Испании. Этот просвещённый

⁴ Грамши А. Литература и национальная жизнь (Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, 1954. P. 76).

монарх положил начало экономическому и культурному процветанию Неаполя, счастливым временам для Юга, измученного войнами, бездарными правителями, сложными экономическими условиями. Как и в фильме «Был у святого Михаила петух», суть толстовского повествования перенесена в Италию. Из перенаселённой Кампании после ярких сцен при королевском дворе братья Тавиани перемещают действие в скудные, пустынные, устремлённые в своей неподвижности к горизонту пейзажи Аббруццо, которые сами режиссёры характеризуют как «необъятные земли под бескрайним небом». Эти суровые пейзажи – подходящее место для испытаний отшельника Серджо; возвышающееся близ лачуги одинокое дерево – символ безмолвия Всевышнего и противостояния земли и неба.

Линия жизни Серджо Джурамондо (в этой роли – Джулиан Сэндз) соответствует истории его литературного предшественника: жизнь при дворе, любовные отношения с женщиной, которые должны были способствовать его продвижению в обществе, разочарование, отшельничество, использование Церковью его предполагаемой святости, уступка искушениям плоти, бегство, наконец, жизнь в неизвестности и чёрная работа. Как и толстовский Сергей, Серджо – жертва собственной гордыни, не позволяющей ему идти на компромиссы, во имя характерного для многих героев и Тавиани, и Толстого самопожертвования⁵, которое должно было бы привести его к святости. Хотя, по мнению некоторых критиков, в своей картине Тавиани отдают предпочтение духовным поискам, приглушая муки плоти своего героя и отказываясь от показа его скрытого протеста против общественного лицемерия и конформизма духовных лиц. Одиночество и тишина для Тавиани – путь, ведущий к истине. Так же, как и Джулио Маньери в фильме «У святого Михаила был петух», Сергей и Серджо пребывают в двойном плену: у своей гордыни и в месте своего уединения (у Толстого это пещера, у братьев Тавиани – лачуга). Но, как и в том фильме, хуже всего действует на человеческую волю заключение метафорическое, приводящее к поражению героев и сводящее их прометеевы усилия на нет.

В 1977 г. братья Тавиани снимают фильм «Отец-хозяин» по опубликованной в 1975 г. автобиографической повести Гавино Ледды. Ледда (прошедший путь от пастуха до учёного) соединяет в своей книге превратности собственной судьбы и антропологический анализ в духе Грамши семейных и общественных структур, стараясь облечь свой опыт в форму пунктуального и достоверного отчёта. Тавиани же в своей экранизации этой книги акцентируют её автобиографический характер и выводят на экран в начале и в конце картины самого автора книги, как бы демонстрируя осуществление утопии и впервые в своём творчестве не обрекая героя на пессимистические перспективы. Но цена утопии, осуществляемой Гавино в фильме, – отказ от самобытности. Этот герой во многом близок толстовским персонажам: он тоже проявляет упорство в достижении целей, тоже некоторое время живёт один в овчарне (довольно схожей с камерами и пещерами Толстого), тоже пленник-своей неспособности усвоить чужую культуру

В 2001 году происходит третья «непосредственная» встреча братьев Тавиани с Толстым: они экранизируют для телевидения его последний роман «Воскресение». Совместная постановка Италии, Франции и Германии удостоивается первой премии на Московском международном кинофестивале 2002 года. Этот глубоко идеологический и социальный, по определению Михаила Бахтина⁶, роман, как показало исследование разных редакций «Воскресения», осуществленное французским учёным Жоржем Нива⁷, был написан Толстым с прозелитскими

⁵ См. Кукку Л. Кинематограф Паоло и Витторио Тавиани. Природа, Культура, История в фильмах режиссеров из Тосканы. С. 12. В фильме опущены некоторые детали, акцентирующие обращение Сергея к религии, – к примеру, имена невесты и больной девушки, которые из Мэри и Марии (имя Мадонны) становятся Кристиной и Матильдой. Углубленное исследование повести см.: Рышард Прибыльский Р. Безбожник, ищущий Бога: «Отец Сергей» Л. Н. Толстого // Толстой сегодня. Под ред. Сайте Грачотти и Витторио Страда. С. 89–102 (Ryszard Przybylski, Un senzadio cercatore di Dio: Padre Sergej di L.N. Tolstoj in Sante Graciotti e Vittorio Strada (a cura di), Tolstoj oggi, cit.)

⁶ Бахтин М. Толстой // Толстой сегодня. С. 109.

⁷ Нива Ж. «Воскресение» – идеологический роман (Georges Nivat, «Resurrection», roman ideologique) // Толстой сегодня. С. 139–149.

намерениями, с целью указать своим современникам, как жить в несправедливом и опасном мире. Братьев Тавиани впечатляют идейная страстность Толстого и история Катюши Масловой, соблазненной и покинутой (это один из самых распространенных романских топосов, как заявили сами режиссеры в одном из интервью). Но есть в этой истории ещё один главный герой, Дмитрий Иванович Нехлюдов, соблазнивший и тем самым погубивший юную Катюшу дворянин, который позже, раскаявшись, тщетно пытается спасти её от ссылки в Сибирь. Этот отчасти автобиографический герой типичен для Толстого, после кризиса 1880-х годов преследующего утопические цели. В своей первой телефильмовой постановке братья Тавиани отдают предпочтение истории любви Дмитрия (Джулио Скарпати) и Катюши (Стефания Рокка). В некоторых отношениях – в ущерб критическому изображению действительности, которая у Толстого, отмечает Бахтин, «сопровождается или перемежается непосредственными изложениями тезисов в виде абстрактных рассуждений или проповедей, или иногда попытками представить утопический идеал»⁸. Как известно, это очень нелегко представить на экране. Адриано Соффри (писатель, идеолог, одно время лидер группировки «Лотта континуа», причастной к серии терактов) критикует выбор Тавиани: «В фильме предпочтение отдано истории любви. Но роман, – что ничуть не умаляет силы и правдивости его героев (князь Нехлюдов, впрочем, – это сам Толстой), – стал смелым осуждением государственного правосудия и выносимых приговоров, нравов дворян и богачей, лицемерия институций православной Церкви и призывом к обращению к истинной вере. Если бы фильм стал эхом идей романа, то экраны взорвались бы. (...) Вернитесь к книге – к чёрному и белому, к её страницам, которые немыслимы иначе, как в чёрно-белом варианте»⁹. Возможно, братья Тавиани эту критику восприняли, поскольку рождена она такой же идейной страстностью, как их собственная, и такой же любовью к Толстому (вдохновляясь «Воскресением», молодые члены группировки «Лотта континуа» помогали в тюрьмах заключенным (находясь сами в заключении или организуя помощь заключенным? – непонятно). В призыве же к янсенистскому чёрному и белому (это цвета не только печатных страниц, но, как известно, и кино), похоже, следует видеть упрек братьям Тавиани в том, что они слишком тщательно и педантично выстраивают изображение и воссоздают среду, начиная с фильма 1996 года по роману Гёте «Избирательное сродство» (выбор какового также подтверждает внутреннюю логику, пронизывающую всё творчество братьев Тавиани: не случайно Томас Манн в 1923 году создал эссе «Гёте и Толстой» и почитал этих двух авторов образцами для себя в том, что касается лежащего в основе их произведений напряжения между жизнью и искусством.) Сделанный же братьями в их фильме акцент на любовной истории отчасти соответствует педагогическим увлечениям позднего Толстого: история любви способна впечатлить сильнее и более широкую публику, что позволит донести до неё социальные идеи, как всегда значимые в для произведений Тавиани.

Но и в «Воскресении» удовольствие от повествования, потребность в вымысле соединяются с описанием Утопии: погружение в прошлое служит объяснению настоящего, чёрно-белые страницы превращаются в цветные картины. Этот фильм – ещё одно дополнение к истории, которая, начиная со второй половины 60-х годов двадцатого века, повторяется во многих вариациях в творчестве тосканских режиссёров, удивительно последовательных в выборе тем и стиля (может быть, стилистики?). Созвучность братьев Тавиани Толстому можно обнаружить и в экранизациях книг других писателей, – к примеру, в их фильме 1984 года «Хаос» по новеллам Пиранделло. И здесь сочувственный их взгляд также обращён к страдающему человечеству (мучения которого порою достигают эпических масштабов), и этот взгляд внимательнее к искуплению, чем к смеху и иронии. Преобладающий над всем интерес к людям побуждает

⁸ Бахтин М. Толстой // Толстой сегодня. Под ред. Сайте Грачотти и Витторио Страда. С. 110.

⁹ Соффри А. Кара на взгляд из карцера: наказание без права обжалования (Adriano Sofri, La pena vista dal carcere: castigo senza appello, <http://www.smart.it/Marcello/AVoC/RS05.htm>).

братьев Тавиани искать глубинные корни народных традиций, – чем объясняется их переход от российских историй XIX века к узловым перипетиям Рисорджименто, увенчавшимся объединением Италии, – и делать местом действия своих картин пейзажи, мощь и красота которых свидетельствуют о реалистичности Утопии братьев Тавиани, порожденной анархистско-социалистической утопией русского писателя.

Siamo tutti figli di Tolstoj. I fratelli Taviani e il modello tolstojano

Cristina Bragaglia

Перевод Натальи Ставровской

«Chi non ama Tolstoj? Kurosawa, prima di ogni ripresa, legge qualche pagina di *Vojna i mir*. Siamo tutti figli di Tolstoj. E, talvolta, anche padri, quando leggiamo i suoi Ricordi e scopriamo le sue debolezze. Qualcuno ha detto che non racconta la vita, ma quel che c'è sotto la vita». Così si esprimeva Vittorio Taviani nel 1990 in una intervista concessa a «Le Figaro» in occasione della presentazione in Francia del film *Il sole anche di notte*, tratto da *Отец Сергий*, il noto racconto lungo dello scrittore.

Tolstoj accompagna molta parte della camera dei registi toscani, e non solo dal 1973, quando adattarono per lo schermo *Bojeskoe i tchelovetcheskoe* (1903–1905) con il titolo italiano *San Michele aveva un gallo*. Già precedentemente lo scrittore aveva fornito la materia per la costruzione di personaggi e vicende: Renno, il sovrano conservatore di *Sotto il segno dello Scorpione* (1969), impersonate da Gian Maria Volonte, ha qualche tratto di Mezenetskij, protagonista, appunto, di *Il divino e l'umano*; uno dei personaggi di *Sovversivi* (film del 1967 in cui quattro storie ruotano attorno ai funerali di Palmiro Togliatti, segretario del partito comunista italiano dall'immediata dopoguerra morto nel 1964) ricorda per certi versi lo stesso Tolstoj, che abbandona la sua casa di Jasnaja Poljana per andare a morire nella stazione di Astapovo.

Le ragioni di una simile attrazione sono rinvenibili in una consonanza di interessi se, come scrive Lorenzo Cuccu nel suo lavoro dedicato al Cinema di Paolo e Vittorio Taviani¹⁰, nell'opera dei Taviani prevalgono «il tema delle passioni, quella politica e ideologica prima, quelle primarie, poi; il tema del rapporto dell'uomo con la natura, origine e fonte della bellezza ma anche della tragicità dell'esistenza; il tema del valore della rappresentazione artistica nella condizione esistenziale dell'uomo». Nei personaggi creati da Tolstoj dopo la crisi del 1880, che lo porta a ribellarsi contro ogni ordine costituito, i Taviani trovano semplificazioni convincenti delle passioni al centro dei loro interessi. Al di là delle tendenze personali si può ipotizzare che il percorso verso Tolstoj sia stato sorretto da indicazioni critiche di matrice marxista che nel dopoguerra puntano su Tolstoj¹¹, assai più che su Dostoevskij, oggi invece favorite. Furono forse decisive le pagine di Lukács che individuano nello scrittore russo uno degli esponenti più coerenti della sua teoria estetica del realismo critico, assieme a Dostoevskij e Thomas Mann (che spesso leggeva le pagine di *Vojna i mir*, così come anni dopo farà Kurosawa)¹². O forse furono le parole del Gramsci di *Letteratura e vita nazionale*, che mette a confronto Alessandro Manzoni e Tolstoj: «Nel Tolstoj è caratteristico appunto che la saggezza ingenua ed istintiva del popolo, enunciata anche con una parola casuale, faccia la luce e determini una crisi nell'uomo colto. Ciò appunto è il tratto più rilevante della religione del Tolstoj, che intende l'Evangelo «democraticamente», cioè secondo il suo spirito originario e originato. Il Manzoni invece ha subito la Controriforma: il suo cristianesimo ondeggiava tra un aristocraticismo giansenistico e un paternalismo popolare, gesuitico»¹³.

¹⁰ Lorenzo Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani. Natura, Cultura, Storia nei film dei due registi toscani*, Roma, Gremese Editore, 2001. P. 9.

¹¹ Sulla complessità delle posizioni intellettuali di Tolstoj, cfr. Michail Bachtin, *Tolstoj*, Bologna, Il Mulino, 1986 e Vittorio Strada, *Crisi della cultura e cultura della crisi in Tolstoj*, in Sante Gracioti e Vittorio Strada (a cura di), *Tolstoj oggi*, Firenze, Sansoni, 1980. P. 21–32.

¹² Cfr. György Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.

¹³ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954. P. 76.

Così, nei primi anni settanta, affascina i Taviani la modernità del rivoluzionario di Bojeskov e di Tchelovetcheskov: quel Mezenetskij che, esponente di un anarchismo alla Bakunin, vede le sue posizioni terroristiche duramente criticate dai giovani esponenti di un socialismo che cerca di infiltrarsi nella società, rivolgendosi agli operai, per preparare un futuro rivoluzionario grazie anche all'appoggio popolare. Paolo e Vittorio Taviani, com'è noto, trasportano questo dibattito, sempre presente nella sinistra italiana, all'epoca risorgimentale, ma si rivolgono allo spettatore del postessantotto, che vede nel conflitto metodologico un assillo contemporaneo. Erano i contrasti che agitavano le diverse componenti della sinistra italiana di allora, con uno schema capovolto che faceva scontrare i giovani reduci dalle esperienze studentesche con l'apparato del monolitico Partito Comunista, nonostante l'intelligente guida di Enrico Berlinguer.

Il rivoluzionario russo si trasforma in Giulio Manieri, nobile e anarchico, arrestato intorno al 1870, quasi un secolo prima (e l'assonanza del decennio non appare casuale) e la collocazione nel Risorgimento italiano rievoca episodi come la carboneria e le spedizioni fallite nel regno meridionale dei fratelli Bandiera (1844) e di Carlo Pisacane (1848). Nella scena iniziale del film, un prologo che anticipa i titoli di testa, Giulio bambino, rinchiuso per punizione in un ripostiglio buio, cerca di farsi coraggio cantando una filastrocca popolare che darà titolo al film. La filastrocca introduce le fantasticherie che il bambino mette in opera e che gli permettono di sopportare la segregazione.

È una scena chiave nel cinema dei Taviani e forse anche nel loro rapporto con Tolstoj. I loro «eroi» sono rinchiusi fisicamente ma la forzata volontà li aiuta a combattere una lotta interiore che apparentemente si rivolge ora contro il potere dell'Impero austro-ungarico o contro quello dei Borboni (tematica ripresa nel film seguente *Allonsanfàn*), ora contro la chiesa, pur essendo soprattutto una lotta con se stessi. Per questo Giulio Manieri, che nella cella buia per dieci anni fa ginnastica, mantiene in esercizio la mente e grazie all'immaginazione combatte la solitudine e lo squallore circostante, non può più vivere quando i giovani rivoluzionari accusano le sue idee di inutilità e di inadeguatezza. Se Mezenetskij si uccide in cella, Manieri muore nella laguna veneta, a ricordo (e in omaggio) dell'ufficiale statunitense di Paisa, il film di Roberto Rossellini che nel 1946 descrive l'avanzata dell'esercito alleato dalla Sicilia alle foci del Po, dove avviene l'episodio che ha come protagonisti i partigiani e l'ufficiale che muore sotto il fuoco tedesco, gettandosi nel fiume per condividere la sorte degli italiani, suoi compagni nella lotta e considerati banditi dai nazisti. Ma il gesto di lasciarsi cadere nell'acqua rimanda anche a un'altra immagine: quella di Mouchette, la protagonista delomonimo film di Robert Bresson (1967) che rotola – quasi fosse un gioco – fino a lasciarsi avvolgere dalle acque del lago per sfuggire a una terribile vita di patimenti. Tolstoj viene dunque filtrato e riletto alla luce della lezione neorealista (e di altri maestri) oltre che delle sperimentazioni linguistiche dei precedenti film dei due fratelli.

Anche il racconto lungo *Отец Сергий* (scritto tra il 1890 e il 1898 e pubblicato postumo) nel 1990 è trasposto in film, con il titolo di *Il sole anche di notte*, locuzione tratta da un vecchio modo di dire del Sud, che augura: «Molte giornate felici e il sole anche di notte» e che alla fine del film sarà rivolto a Sergio da una vecchia coppia, un segno che dopo le tenebre dei fallimenti, la luce può tornare.

Dalla Russia ottocentesca l'ambientazione si trasferisce al Settecento napoletano, all'epoca in cui il Regno di Napoli e di Sicilia era stato conquistato da Carlo di Borbone (fondatore della dinastia dei Borbone di Napoli, sul trono napoletano dal 1734 al 1759, anno in cui diventerà re di Spagna). Sovrano illuminato, Carlo diede avvio per Napoli a un periodo di fioritura economica e intellettuale. Un'epoca felice per un Sud tormentato dalle guerre, da sovrani incapaci e dalle problematiche condizioni della vita economica. Come in San Michele aveva un gallo, il nucleo narrativo tolstojano è trasportato in terre italiane. Dopo le briose sequenze della corte, i Taviani spostano le location dai dintorni campani troppo abitati, ai paesaggi dell'Abruzzo, brulli, deserti, immobili e protesi verso la linea dell'orizzonte, così definiti dai registi: «Un'immensità di terra sotto un vasto cielo». Con le loro asperità offrono il ricovero ai tormenti di Sergio eremita e l'albero che solitario si

innalza nei pressi della casupola assume forti significati simbolici, incaricando il silenzio di Dio ed evocando la dualità tra terra e cielo.

La parabola di Sergio Giuramondo (Julian Sands) segue le vicende dell'ante-cedente letterario: la vita di corte, l'amore con una donna che gli dovrebbe permettere un avanzamento sociale, la delusione, l'eremitaggio, lo sfruttamento della sua presunta santità da parte della Chiesa, la resa alle tentazioni sessuali, la fuga e l'approdo all'anonimato degli umili lavori. Come il Sergej di Tolstoj, Sergio è preda di un orgoglio che gli impedisce di scendere a compromessi, in nome di un prometeismo che connota molti personaggi dei Taviani e di Tolstoj¹⁴ e che, nel suo caso, dovrebbe portare alla santità. Anche se, secondo alcuni critici, la visione dei Taviani privilegia la ricerca spirituale, smorzando i tormenti del desiderio sessuale ed eliminando la polemica sotterranea contro l'ipocrisia della società e il conformismo ecclesiastico. La solitudine e il silenzio nel percorso taviano dovrebbero portare alla verità.

Allo stesso modo di Giulio Manieri, il protagonista di San Michele aveva un gallo, Sergej e Sergio sono doppiamente rinchiusi: nel bozzolo dell'orgoglio e nel luogo dell'eremitaggio (una grotta in Tolstoj, una casupola nei Taviani), ma come in San Michele e la reclusione metaforica a produrre gli effetti peggiori sulla volontà, portando alla sconfitta e alla vanificazione delle tensioni prometeiche.

Nel 1977 i Taviani avevano diretto Padre padrone, trascrizione del racconto autobiografico di Gavino Ledda pubblicato nel 1975. Ledda (da pastore divenuto ricercatore universitario) mescola nel libro le sue vicende personali e un'analisi gramsciana-antropologica delle strutture familiari e sociali, cercando di tradurre le sue esperienze in un resoconto puntuale e verosimile. I Taviani, invece, esaltano il versante autobiografico e fanno introdurre e terminare il film allo stesso scrittore che appare sullo schermo in carne e ossa, quasi a dimostrazione dell'utopia realizzata: la prima nel cinema dei registi, fino allora votati a prospettive pessimistiche. Ma il Gavino del film ha realizzato l'utopia rinunciando alla sua identità e per più aspetti può essere accostato ai personaggi di diretta derivazione tolstoiana: anch'egli da prova di una cocciuta volontà nel perseguire i suoi fini; anch'egli per un periodo vive isolato in un ovile (assai simile alle celle e alle grotte di Tolstoj), prigioniero dell'impossibilità di acculturarsi.

Nel 2001 ha luogo il terzo incontro «diretto» dei Taviani con lo scrittore russo: l'adattamento dell'ultimo romanzo dello scrittore russo Voskresenie, per uno sceneggiato televisivo, coprodotto da Italia, Francia e Germania e vincitore del primo premio al festival cinematografico di Mosca nel 2002. Racconto profondamente ideologico e sociale (la definizione è di Michail Bachtin¹⁵), Voskresenie è scritto da Tolstoj con intendimento di proselitismo, per indicare ai suoi contemporanei il modo di vivere in un mondo ingiusto e malvagio, come mostra lo studio delle diverse stesure compiuto dallo studioso francese George Nivat¹⁶. È dunque la passione ideologica a colpire i Taviani, assieme alla storia di Katjusa Maslova, sedotta e abbandonata (uno dei più diffusi topoi del feuilleton, come gli stessi registi hanno dichiarato in un'intervista). Ma non è solo questo: c'è un altro protagonista della vicenda, Dmitrij Ivanovic Nechljudov, il nobile che ha sedotto la giovane Katjusa provocandone la rovina e che si pente, cercando invano di salvarla dalla deportazione in Siberia. Tale personaggio, in parte autobiografico, appare, nella sua struttura di fondo, come il tipico eroe concepito da Tolstoj dopo la crisi dell'Ottanta, teso a perseguire un fine che si rivela utopico. I Taviani, nel loro primo sceneggiato televisivo, privilegiano la storia d'amore tra Dmitrij (Giulio Scarpati) e Katjusa (Stefania Rocca), per certi versi a scapito della rappresentazione critica della realtà che nel romanzo, come nota

¹⁴ Cfr. Lorenzo Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, cit., p. 12. Nel film vengono omessi alcuni particolari che sottolineano il percorso di abbandono della religione di Sergej: come i nomi della fidanzata e della giovane malata, che da Mary e Marja (il nome della Madonna) diventano Cristina e Matilda. Per un approfondimento del racconto cfr. Ryszard Przybylski, *Un senzadio cercatore di Dio: Padre Sergej di L.N. Tolstoj in Sante Graciotti e Vittorio Strada* (a cura di), *Tolstoj oggi*, cit. P. 89–102.

¹⁵ Michail Bachtin, *Tolstoj*, cit. P. 109 e seguenti.

¹⁶ Cfr. Georges Nivat, «Resurrection», *roman ideologique*, in Sante Graciotti e Vittorio Strada (a cura di), *Tolstoj oggi*, cit. P. 139–149.

Bachtin, e «accompagnata o intercalata anche da dimostrazioni immediate della tesi, sotto forma di ragionamenti astratti o di predicazioni, oppure a volte da tentativi di rappresentare l'ideale utopico»¹⁷

¹⁷ Michail Bachtin, Tolstoj, cit. P. 110.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.