

CAMÉRA STYLO La letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica*

La questione dei rapporti tra cinema e letteratura costituisce un problema, per molti versi, superato, ma, in alcuni punti, ancora aperto e non risolto totalmente.¹

A suo tempo, Luigi Chiarini asserì alquanto duramente che il cinema assomma in sé una combinazione paradossale di intelletto, cultura alta e purezza spirituale, da un lato, e ingenuità infantile, santimonia, incultura e avida furbizia, dall'altro². Se ci si propone di valutare e di decifrare il cinema come fenomeno artistico, la storia del cinema – ivi compreso di quello italiano – riflette, certamente, questa polivalenza. Le difficoltà emergono quando si affronta lo studio delle cosiddette “interconnessioni” tra i classici della letteratura e il cinema. Viktor Šklovskij ha ragionato su queste questioni e ha espresso un giudizio relativamente pessimista sull'opportunità di risolverle: egli reputava, infatti, che si potesse giungere solamente a banali “messinscene”³. In tal senso, le parole di Goffenshefer su come “il cinema sia il lettore più incostante e l'interprete più sleale della letteratura russa”⁴ corrispondono pienamente alle sensazioni assai complesse che proviamo quando cerchiamo di rintracciare nel testo filmico un'opera letteraria. Il problema non risiede soltanto nel fatto che la letteratura e il cinema siano forme artistiche tra le più complesse, parlino lingue differenti, e possiedano un alto grado di espressività, ma anche nella capacità di conquistare lo spettatore-lettore. In tal senso, l'adattamento non va visto come la mera traduzione di un libro sulla pellicola, bensì come un'opera a se stante. Di fatto, sia il cinema sia l'opera letteraria sono saturi dei segni culturali che imprime loro l'epoca di appartenenza: possiedono una propria originale storia sociale e culturale. Questo aspetto ha una valenza assiomatica quando si dà una lettura (interpretazione) di un'opera letteraria che appartiene al corpus dei classici di un'altra epoca o di un'altra cultura. Aggiungiamo che sia l'atto creativo del prodotto cinematografico sia la sua ricezione dipendono dai contesti culturali nei quali i partecipanti dello scambio sono concretamente incorporati. A partire da questo presupposto, presteremo attenzione ai capisaldi della storia del cinema italiano.

Non è secondario rilevare che, convenzionalmente, si attribuisce alla cinematografia italiana uno status particolare che essa avrebbe acquisito a partire dagli anni Quaranta del ventesimo secolo. A suo tempo, Carlo Lizzani ha osservato sagacemente che il mondo intero, nei film italiani del dopoguerra, aveva visto l'Italia all'apice della sua fioritura; la sensazione generale, a quel tempo, era che il cinema italiano partecipasse al processo di rinnovamento della cultura italiana. Notoriamente, quest'impressione si accordava al pathos che contrassegnò una delle tappe che portarono alla formazione della cinematografia in Unione Sovietica. Uno dei principali capitoli nella storia del cinema sovietico è legato ai nomi di Pudovkin ed Ejzenštejn. Da questo punto di vista, i discorsi sul cinema entravano nel merito di problemi sostanziali, e non si limitavano a precisare formule teoriche e questioni di ordine tecnologico⁵. Le esigenze che erano maggiormente sentite riguardavano la conformità tra forma e contenuto, tra un tema e la sua esposizione, il legame indissolubile tra il cinema e la realtà effettiva, la dedizione al tema delle trasformazioni sociali. La cinematografia sovietica delle origini aveva già mostrato quali opportunità cela in sé l'arte del cinema. Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko “nei primi loro lavori fecero delle scoperte che nessuno, provenendo dal mondo del cinema, poteva tralasciare”⁶. In Italia, l'influenza della tradizione cinematografica godette di un tale successo che questa “penetrò oltre i confini della cinematografia e conquistò letteralmente tutta la cultura italiana, soprattutto quella cinematografica; dopo di che, quella estetica e, infine, la cultura filosofica nel suo complesso, in quanto i film e la teoria sovietici respingevano risolutamente il pensiero filosofico dell'idealismo dominante, a quei tempi, in Italia”⁷.

Com'è risaputo, i tentativi di creare una cinematografia filofascista e apologetica del regime di Mussolini non diedero grandi risultati. Inoltre, la gran parte di coloro che lavoravano nel campo della produzione

CAMÉRA STYLO artistica cinematografica si teneva distante dalla lotta contro il fascismo; gli artisti del cinema si erano messi alla ricerca di temi neutrali e progetti puramente commerciali. In questo modo, “qualsiasi misura la dittatura fascista prendesse veniva vanificata dall’opposizione silente e passiva dei cineasti”⁸.

I lavori di Vsevolod Pudovkin, che uscirono in Italia negli anni Trenta in lingua italiana, rivestirono un’importanza di portata rivoluzionaria: “la vera cultura cinematografica dell’Italia” iniziò dal momento della traduzione dei lavori di Pudovkin⁹. Gli storici del cinema italiano chiamarono Mario Camerini e Alessandro Blasetti i perturbatori delle “acque stantie” nelle quali era immersa la cinematografia italiana. Negli anni Trenta, Mario Camerini, nei propri film, intervenne nelle vesti di una sorta di confessore che studiava attentamente l’anima degli “onesti esponenti degli strati medi”, rinvenendovi dei “deboli peccatucci”¹⁰.

Negli anni Quaranta, soprattutto dopo la caduta del regime di Mussolini, nella cinematografia italiana prese vigore la corrente neorealista, che univa attorno a sé maestranze dell’arte cinematografica progressiste e di talento. Riferendosi al neorealismo Zavattini adoperò la metafora della bomba atomica – una bomba che aveva fatto esplodere pensieri e sensazioni del tutto particolari. Non c’è dubbio che, nel quadro della biografia di Zavattini e della sua poetica, l’eternità ineluttabile ricorda la finitezza e la limitatezza del luogo e del significato che l’uomo ha in questo mondo. Quando il compito era adottare un approccio neorealistico per comprendere l’animo di un’umanità armata di bomba atomica, le lunghe discussioni su come fare cinema scivolavano in secondo piano e svanivano nel lirismo. Secondo il pensiero del grande apologeta del neorealismo, questa visione delle cose non poteva sorgere da un contenuto che fosse stabilito a priori, ma esso doveva provenire da una posizione morale unilaterale che obbligasse l’artista a concepire un dramma d’attualità tramite i mezzi cinematografici a sua disposizione¹¹.

Nell’ambiente artistico degli intellettuali italiani, alla fine degli anni Trenta, maturò la convinzione che fosse giunto il tempo di rinnovare completamente la cultura italiana; quest’ultima doveva abbandonare l’inclinazione alla retorica delle parole vuote e all’ipocrisia, che avevano condizionato e annientato la capacità di partecipare allo sviluppo comune europeo¹².

I tentativi e le ricerche dei cineasti italiani avvenivano in condizioni di lavoro difficili, sottostanti a rigidi divieti censori e a persecuzioni. Rivolgersi alla letteratura era una delle strategie per sfuggire agli attacchi di una stampa asfissiante; chi adottava il materiale letterario otto-novecentesco lo faceva per intraprendere un percorso che aggirasse l’ostacolo. Come scrivono gli storici del cinema, aggirare la censura non era semplice, poiché “passavano” o le opere letterarie prive di interesse o i famosi classici della letteratura, sceneggiati con cautela. La collaborazione tra letteratura e cinema divenne più stretta e regolare. La messinscena di un classico della letteratura faceva venir fuori storie, immagini, paesaggi, eroi significativamente più attraenti rispetto alla grigia vita di tutti i giorni. Tuttavia, le opere letterarie servivano abbastanza spesso da pretesto, ossia da “contrassegno autorevole”; le ricerche autonome e gli esperimenti potevano non affiorare, mentre persino un adattamento insignificante poteva offrire soluzioni divertenti, paradossali, del tutto cinematografiche¹³.

Anche in questo caso c’erano, però, delle mancanze. Analizzando gli aspetti di cui sopra, Lizzani osserva che la difficoltà, per i letterati, era di comprendere le specificità del linguaggio del cinema e delle sue leggi mentre, per i registi, la letteratura si rivelava talora una trappola, anche se non comportava necessariamente una resa cinematografica scadente. Prese vigore il principio del film “culturale” realizzato su commissione, raffinato, cioè “calligrafico”. Proprio questa tipologia di film, grazie alla ricerca sulla forma, doveva “elevare” il cinema al livello alto della letteratura. Si venne a creare una situazione ambivalente la quale, secondo l’opinione di Lizzani, faceva sì che esistesse da un lato un atteggiamento riduttivo nei confronti del formalismo italiano, dall’altro un provocatorio riferimento ad esso in quanto linguaggio capace, in linea teorica, di far rivivere il cinema¹⁴. Com’è noto, il film *Un colpo di pistola*

CAMÉRA STYLO (Roberto Castellani, 1941), tratto dal racconto omonimo di Puškin (tr. alt. *Lo sparo*), fu accolto come un esempio caratteristico di “calligrafismo”. I critici rimproveravano ai realizzatori di essere stati “brutali”, di aver rimaneggiato malamente il testo e di aver adoperato nel film quel che definivano “un formalismo insensato”¹⁵. Analizzando questi fenomeni, relativi alla cinematografia italiana dei primi anni Quaranta, non possiamo comunque dimenticare che esistevano delle strategie di “autodifesa” e di allegorismo alle quali erano costretti a ricorrere i migliori rappresentanti dell’arte registica. Grazie a queste modalità per evadere dalla censura, alcuni registi italiani realizzarono film completamente meritevoli sia sotto il profilo della forma che della buona fede. *Un colpo di pistola* va annoverato tra questi, accanto ai film *Gelosia* di Ferdinando Maria Poggioli (1942), *Quattro passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti (1942), *Il cappello a tre punte* di Mario Camerini (1934) e altri. Chiarini giustificava il ricorso a questa strategia adducendo la motivazione che ricorrere ai metodi del formalismo o dell’allegoria aiutava a malapena a passare l’esame della perizia censoria¹⁶.

Da questo punto di vista, il film di Castellani *Un colpo di pistola* esprimeva eccellentemente l’idea del “bello nel cinema” poiché coniugava assieme mirabilmente una recitazione sottile, un lavoro collettivo certosino e quella sperimentazione raffinata che comportava interpretare il testo letterario¹⁷. D’altronde, la critica rimproverava ai registi di aver trasformato la propria velata protesta contro la censura in astrazione, ossia in un tipo nuovo di conformismo. Il 25 dicembre 1942 nel giornale *Cinema* apparve una stroncatura di Giuseppe De Santis:

‘Laddove Puškin (autore del racconto *Un colpo di pistola*) [...] indicava una società malinconica ed altera, e ad essa “scavava” una storia toccandola nelle sue più intemperanti manie [...]’ gli sceneggiatori Bonfantini, Soldati, Pavolini, e il regista Castellani ‘[...] hanno opposto un balletto, un [...] arabesco tra comici di trine, ombrellini [...] Si fortifichi, oramai, l’animo dei nostri lettori contro questa dichiarata aspirazione del nostro cinematografo – l’ozio formalistico-intellettuale-pittorico – del quale *Un colpo di pistola* rappresenta certo il documento più schiacciante’.¹⁸

Facciamo notare che la filmografia del cinema italiano – i copioni della quale siano basati su classici letterari russi – è rappresentata dall’unione di nomi di grandi scrittori russi di fama mondiale con nomi di cineasti italiani rinomati. Affinché il quadro appaia completo dobbiamo considerare alcuni lavori del periodo ante guerra. Come ha scritto un famoso critico russo di nome V. Kožinov¹⁹ “s’incontrano spesso difficoltà a discutere i problemi che pone l’adattamento cinematografico quando evidentemente non si comprende che si tratta di realizzare, da un lato, un’opera creativa cinematografica che riguardi l’arte della parola (ossia l’adattamento in quanto tale) e, dall’altro lato, un film che equivalga ‘alla trascrizione cinematografica’ di una qualsiasi opera letteraria. Siamo propensi a considerare un adattamento persino quell’opera nella quale – se la compariamo con la fonte – l’azione sia traslata in un’altra epoca, in un altro Paese, in un altro ambiente. Perciò, naturalmente, quasi sempre, i caratteri diventano qualcosa di diverso; nel migliore dei casi, dell’opera letteraria rimane appena la trama di base”²⁰.

Per quel che concerne i ricercatori russi, va indicato che in alcune dissertazioni, sono presi in esame i problemi concettuali legati alla possibilità di adattare (leggere, interpretare) fruttuosamente un testo classico della letteratura russa²¹. Va precisato che, in queste ricerche, non esiste una particolare focalizzazione sul cinema italiano; chi si è accostata in modo circostanziato al tema è stata Cinzia De Lotto nel suo articolo “Ved’mj, sineli, revizory v ital’janskom kino”²². Sin dal titolo, è evidente come tale contributo sia legato all’analisi critica dell’adattamento cinematografico dell’opera di N. V. Gogol’. Nell’articolo è riportata la filmografia sulla quale ci siamo basati dapprincipio e alla quale abbiamo aggiunto alcuni titoli, dopo aver consultato la letteratura di riferimento. Esistono ricerche sulle interconnessioni del cinema italiano con la letteratura italiana e una bella pubblicazione di Giulia Marcucci sull’attività di Iosif Chefic, sommo interprete dell’opera di Anton Čechov nel cinema sovietico degli anni Sessanta e Settanta, *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)* (2011). Possiamo supporre

CAMÉRA STYLO che alcune caratteristiche esaminate nelle ricerche sopra menzionate abbiano inciso sugli adattamenti cinematografici dei lavori letterari russi. Il presente articolo consente appena una panoramica di tale filone del cinema italiano, poiché è chiaro che un'analisi dettagliata dei vari soggetti cinematografici richiederebbe un libro a se stante.

È opportuno sistematizzare la filmografia non solo secondo un criterio cronologico ma anche in base ad uno legato agli autori e alle tendenze. Nel primo caso, possiamo rintracciare la frequenza con la quale alcuni classici letterari sono stati trasposti nell'arco del tempo. Va precisato che nella lista ricadono realizzazioni alla produzione delle quali presero parte studi cinematografici appartenenti a Paesi diversi. Seguendo il secondo criterio è possibile ragionare su quale corrente abbia adattato quelle opere che sono state adattate più di frequente. È altrettanto possibile analizzare i luoghi e i significati degli adattamenti letterari nell'opera di registi differenti. Evidentemente, qualsiasi analisi critica, che esamini nel dettaglio ciascun adattamento e lo compari con altri afferenti ai diversi contesti culturali, dovrà presupporre un articolo a se stante. Poiché abbiamo a disposizione un'estensione limitata di pagine, proporremo unicamente poche generalizzazioni e qualche rimando.

Come abbiamo notato, il primo tentativo di rivolgersi alla letteratura classica russa nel periodo di fondazione del neorealismo fu di Castellani con il film *Un colpo di pistola*, tratto dall'opera di Puškin. Negli anni del secondo dopoguerra, all'opera di Puškin guardarono Riccardo Freda (*Aquila nera*, 1946) e Mario Camerini (*La figlia del capitano*, 1947). Entrambi i film appaiono liberi adattamenti sul tema delle due opere *Dubrovskij* e *La figlia del capitano*. In questi anni, per la prima volta il cinema italiano si volse all'opera di Dostoevskij, nome che occupa una posizione di capofila nella cosiddetta classifica; di Giacomo Gentilomo va menzionato il film *I fratelli Karamazoff* (1947). Accanto a Dostoevskij, Tolstoj occupa una posizione altrettanto solida nel cinema progressista italiano. Tratto da *La sonata a Kreuzer* esce *Amanti senza amore* (Gianni Franciolini, 1947); notiamo che l'accostamento all'opera di Tolstoj, nel cinema italiano, risale al 1917, quando lo scrittore Ugo Falena mise in scena una delle opere dello scrittore più sceneggiata dal cinema, ovvero *Anna Karenina* (Fabienne Fabreges)²³. In quell'anno fu adattato anche il romanzo *Resurrezione* (Mario Caserini, *Resurrezione*)²⁴.

In Italia nel 1950, le tendenze verso il cinema commerciale sono legate alla partecipazione attiva dell'industria cinematografica americana. La pubblicitaria dà voce a questa preoccupazione nei confronti del cinema italiano e del suo spettatore. La cerchia romana (Visconti, Zavattini, Germi, Blasetti, Zampa e altri) va intesa come associazione che "difende il cinema comune nazionale dagli attacchi del potere e degli americani"²⁵. Va detto che, in questo decennio, l'accostamento alla letteratura russa aumentò di due volte. Alla lista degli scrittori si aggiungono i nomi di Anton Čechov e Nikolaj Gogol', seppure a Dostoevskij attingano moltissimi lavori. L'opera di costui fa il suo ingresso nello spazio privato dello spettatore italiano in forma seriale – (*Delitto e castigo*, Franco Enriquez, 1954) e *L'idiota* (*L'idiota*, Giacomo Vaccari, 1959) – e in concomitanza escono *Le notti bianche* (Luchino Visconti, 1957).

Molti di questi adattamenti favoriscono la fioritura della trasposizione del testo letterario in forma cinematografica, e l'opera di Čechov dà luogo a sperimentazioni fondate sull'espressività. Sulla base dei racconti *L'impiegato* ed *Esami di promozione* si dispiega la commedia a soggetto con Totò, l'eroe beneamato e assai noto al pubblico italiano. (*Totò e i re di Roma*, Steno e Mario Monicelli, 1952). Un film unico mette assieme gli eroi dei drammi *L'orso*, *La proposta* e *Il matrimonio* e li fa entrare in conflitto (*Il matrimonio*, Antonio Petrucci, 1954). Le libere interpretazioni riguardano non di rado Gogol', verso l'attività del quale si rivolge Renato Rascel in *La passeggiata* (Alberto Lattuada, 1954). Questo film vanta una sorte notevolissima giacché la censura ne sottolineò la vicinanza alla fonte. Quando gli storici parlano di attività censoria del centro cinematografico cattolico riportano la lista dei film valutati come sospetti. *Il cappotto* fu riconosciuto film non adatto alla gioventù' assieme a *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1944-1945), *Terra madre* di Alessandro Blasetti (1931) e altri film²⁶. È noto come nella lista

CAMÉRA STYLO

dei film sospetti ricadde a suo tempo il film per l'infanzia *Beleet parus odinokij* ([*Biancheggia solitaria una vela*], Vladimir Legošin, 1937). Secondo Chiarini, il divieto di mostrare il film alla gioventù italiana era argomentato sulla base della presenza nel soggetto di numerose scene di violenza; questo, che era un film per l'infanzia, fu permesso esclusivamente agli adulti. Va poi notato che nell'attività cinematografica di Lattuada la letteratura è un elemento basilare e costante. L'idea che si aveva di Lattuada era che fosse "propenso alla lirica e al patetismo". Lizzani ha scritto di lui come di un intellettuale militante, che si distinse rispetto alla laconica vita letteraria dell'epoca²⁷. Il decennio si conclude con un altro film tratto da Lattuada dall'opera di Puškin, *La figlia del capitano* (*La tempesta*, Alberto Lattuada, 1958).

I critici guardano agli anni Sessanta del ventesimo secolo come ad anni di crisi nella storia del cinema italiano. Oltretutto, i più severi tra loro ritenevano che la cinematografia italiana stesse patendo un "periodo di sviluppo caotico e di disorientamento, sul piano delle idee e delle aspirazioni". Su questo sfondo, "l'unione del cinema e della letteratura", che era stata stretta in Italia alcuni anni prima, "sembrava in generale fortunata". Si enumerano capolavori importanti, sullo sfondo dei quali gli altri film della stagione possono venire suddivisi in due grandi categorie: le trasposizioni cinematografiche di opere letterarie e i film a episodi, che adattano varie novelle. Nelle recensioni dei "film presi dalla letteratura" gli adattamenti degli scrittori russi passano sotto silenzio²⁸.

Le delusioni²⁹ e le discussioni su come considerare il rapporto tra la letteratura e il cinema facevano presagire lo spirito dei tempi. Se il romanziere Italo Calvino era scettico nei confronti degli adattamenti dalla letteratura, perché "il cinema deve parlare di quelle cose di cui non parla la letteratura", Alberto Moravia era a favore della trasposizione cinematografica. Quest'ultimo chiarisce, tuttavia, che "il cinema rispetto alla letteratura è sempre in ritardo [...] tutto quello che vediamo sullo schermo, l'abbiamo già vissuto, visto, sentito, l'abbiamo osservato nella vita reale. Al contrario, la letteratura suscita in noi qualcosa di sconosciuto, motivo per il quale la si definisce un'arte metaforica. Ma il cinema resta indietro rispetto alla letteratura anche per un'altra ragione: che lo si voglia o meno, raramente il cinema si occupa di fare ricerca e portare a delle scoperte; molto più di frequente si occupa di sfruttare e popolarizzare"³⁰. Analizzando gli adattamenti della letteratura russa, notiamo che le tendenze che si erano venute a creare nel decennio precedente, permangono in questo periodo. Le opere di Dostoevskij primeggiano; queste sono proposte in forma seriale, cosa che consente di conservare in grado significativo la vicinanza al testo di partenza. Oltre alle versioni televisive basate sui romanzi *Le notti bianche* (*Le notti bianche*, Vittorio Cottafavi, 1962) e *Delitto e castigo* (*Delitto e castigo*, Anton Giulio Majano, 1963) si produce la libera trasposizione de *Il sosia* (*Partner*, Bernardo Bertolucci, 1968). Franco Enriquez prosegue il lavoro coi classici russi e nel 1962 fa uscire sullo schermo dello spettatore di massa un serial televisivo tratto dal romanzo di Tolstoj *Resurrezione*. Lattuada gira un terzo film tratto dalla letteratura russa rifacendosi a Čechov (*La steppa*, 1962). Va ricordato, infine, Gogol', le cui opere sono tradizionalmente trasposte alquanto liberamente: *Il vij* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960); *Il revisore* (*Gli anni ruggenti*, Luigi Zampa, 1962).

Quando affrontiamo gli anni Settanta, il problema dell'eredità del neorealismo diventa attuale come non mai, poiché appare la corrente del cinema politico, che nello sviluppo del cinema italiano ebbe un ruolo non meno importante di quello che ebbe il neorealismo³¹. Permangono le stesse dinamiche dell'interesse nei confronti della letteratura russa. Gli adattamenti cinematografici dei romanzi di Dostoevskij (*I fratelli Karamazov* e *I demoni*) e di Tolstoj (*Anna Karenina*) sono rappresentati dalle serie televisive dirette da Sandro Bolchi (*I fratelli Karamazov*, 1970; *I demoni*, 1972; *Anna Karenina*, 1975). Si sceneggia *Il gabbiano* da Čechov (*Il gabbiano*, Marco Bellocchio, 1977). Alla letteratura russa si rivolgono i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, che adattano, pur se assai liberamente, il romanzo di Turgenev *Padri e figli* (*Il prato*, 1979). È significativo che, in questo periodo, il corpus delle opere pressoché tradizionali dei classici russi vanti l'eredità creativa dello scrittore sovietico Michail Bulgakov. Nel meccanismo cinematografico rientrano *Cuore di cane* (Lattuada, 1976)³² e (*Uova fatali*, Ugo Gregoretti, 1977). I critici

CAMÉRA STYLO

ritengono che non sia possibile considerare questi lavori degli adattamenti propriamente detti come, d'altronde, non risponde a questa categoria il film *Il maestro e Margherita* (Aleksandr Petrovich, 1972), realizzato in co-produzione con maestranze jugoslave. Bisogna dire che le co-produzioni con Paesi stranieri gradatamente diventano una tendenza dominante. Perciò, avvicinandosi al vettore cronologico del ventesimo secolo, possiamo elencare solo qualche lavoro basato sulla letteratura russa che abbia una regia italiana. Di Dostoevskij troviamo *Delitto e castigo* (Mario Missiroli, 1983). A intervalli di dieci anni escono libere interpretazioni delle opere di Tolstoj – *Il sole anche di notte* ispirato a *Padre Sergio* (1990) e la versione seriale del romanzo *Resurrezione* (2000), entrambi dei fratelli Taviani. Il film *Zivago* (Giacomo Campiotti, 2002), infine, prende spunto dal classico di Boris Pasternak.

È evidente che, in un certo senso, questo articolo potrebbe essere considerato come l'inizio di un altro lavoro di più ampio respiro e che presupponga, in primo luogo, un'analisi approfondita dei contesti culturali e della storia sociale sullo sfondo dei quali si formarono le interconnessioni tra la cinematografia italiana e la letteratura classica russa. Occorrerà, inoltre, intraprendere un'analisi comparata e ben documentata dei diversi approcci all'adattamento di questa e quest'altra opera nella storia del cinema italiano e di altri Paesi. Non c'è dubbio che l'ultima parola in merito alla questione dei rapporti tra il cinema italiano e la letteratura russa non sia mai stata detta e che vi sia ancora molto da dire a riguardo.

Nadežda Chadžimerzanovna Orlova

Notes

* Traduzione dal russo verso l'italiano di Dunja Dogo

1. Carlo Tagliabue, *Cinema e letteratura italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1990, p. 7.
2. Luigi Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Bocca, Milano-Roma 1954, p. 21.
3. Viktor Šklovskij, "Literatura i kinematograf", <<http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
4. V. Goffensher, "Restavatorstvo ili tvorčestvo", *Literaturnyi kritik*, n. 4 (1934), p. 159.
5. Carlo Lizzani, *Il Cinema Italiano*, Parenti Editore, Firenze 1954, p. 60.
6. B. Zingerman, «Krugozor neorealisma», *Iskusstvo kino*, n. 4 (1958), pp. 152-168.
7. Umberto Barbaro, «Tak my rosli», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1958), pp. 152-153.
8. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, «Kino Italii (1929-1945)», in V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *Istorija zarubežnogo kino. 1929-1945 gody*, Iskusstvo, Mosca 1970, vol. 2, p. 274.
9. Umberto Barbaro, *op. cit.*, p. 153.
10. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 278.
11. Cesare Zavattini, *Dnevnik i kino. Stati. Intervju. Dobrjak Toto* (tr. dall'italiano), con prefazione di G. Bogemskij, Iskusstvo, Mosca 1982, p. 156.
12. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 147.
13. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 283.
14. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 133.
15. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 283.
16. Luigi Chiarini, *op. cit.*, pp. 55-194.
17. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 124.
18. Giuseppe De Santis, *Cinema*, n. 156 (1942), poi in Carlo Lizzani, *ivi*, p. 125.
19. Vadim Kožinov Valerjanovič (1930-2001), critico russo, critico letterario, filosofo, storico. I suoi lavori principali sono dedicati alle questioni della teoria della letteratura, della letteratura russa del XIX secolo, allo sviluppo letterario contemporaneo (la poesia in primo luogo). Cfr. <http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/kozhinov_vv.php> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
20. Vadim Kožinov, «Russkaja klassika na ekrane», *ArtPolitInfo*, <<http://artpolitinfo.ru/russkaya-klassika-na-ekrane/>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).

CAMÉRA STYLO

21. Cfr. ad esempio S. M., Arutjurjan, *Ekranizacija literaturnych proizvedenij kak specifičeskij tip vsaimodejstvija iskusstv*: avtoreferat dis. ... kandidata filosofskih nauk, Mosca 2003; K. Ju. Ignatov, *Ot teksta romana k kinotekstu: jazykovye transformacii i avtorskij stil'* (na anglojazyčom materiale): avtoreferat dis. ... kandidata filologičeskich nauk, Mosca 2007; V. V. Rešetnikova, *Teleekranizacija: ključevye aspekty interpretacii literaturnych proizvedenij*: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija, Mosca 2009.
22. Cinzia del Lotto, «Ved'my, sineli, revizory v ital'janskom kino», *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, n. 21 (2007), pp. 179-203
23. Milla Rionova, «Ekranizacii Anni Kareninoj», *Diletant. Istoričeskij žurnal dlja vesch*, <<http://www.diletant.ru/articles/13891804/>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
24. Carlo Lizzani, *op. cit.*
25. Corrado Vadiani, «Budet li žit' ital'anskoe progressivnoe kino?», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1955), p. 105.
26. Luigi Chiarini, *op. cit.*, p. 132.
27. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 170.
28. Enzo Rava, «Ital'janskoe kino: včera, segodnja...», *Iskusstvo kino*, n. 2 (1965), pp. 100-106.
29. Lo sceneggiatore Ennio De Concini ha ragionato sulla co-produzione italo-americana del film tratto da Tolstoj (*Guerra e pace*). De Concini ha dato un'importanza straordinaria alla sceneggiatura, di cui si è assunto la responsabilità fin dalla prima stesura: «a quest'opera seria e intelligente (intendo il romanzo di Tolstoj e, chiaramente, non la sua sceneggiatura) si abbinano soggetti mediocri di film mediocri. La battaglia che ha scatenato il montaggio, l'esigenza di mostrare solo alcuni personaggi e liquidare altri, è stata combattuta tenacemente e meritava di esserlo». Ennio De Concini, «Tol'ko rozy», *Iskusstvo kino*, n. 9 (1962), p. 107.
30. Cit. in A. Asarkan, «Mir kino na stranicach gazet», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1965), pp. 145-146.
31. G. Bogemskij, «Il pianeta di Zavattini», in *Cesare Zavattini*, *op. cit.*, p. 11.
32. Come ritengono i critici, il regista Lattuada, che ha lavorato con i classici della letteratura russa molte volte, si è ben misurato con l'opera di Bulgakov, anche se il suo lavoro appare un po' più rude rispetto all'originale letterario: il regista vi espone il proprio punto di vista sui cataclismi sociali, colpevoli di far penetrare, in tutte le sfere della vita, degli Šarikov che rifanno il mondo in modo tale da sottometerlo ai propri interessi. Pavel Gremlev, <<http://www.mirf.ru/Articles/art4300.htm>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).