



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Lingue, culture e società dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**Traduzione dell'articolo "Kurosawa e Dostoevskij: le
strategie nell'adattamento del film *L'idiota*",
di Shimizu Takayoshi**

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureanda

Chiara Fagioli
Matricola 861774

Anno Accademico

2018 / 2019

黒澤明とドストエフスキイ：映画『白痴』の戦略

清水, 孝純
九州大学名誉教授

Shimizu, Takayoshi
Professor Emeritus, Kyushu University

<https://doi.org/10.15017/24645>

出版情報：Comparatio. 15, pp.125-143, 2011-12-28. 九州大学大学院比較社会文化学府比較文化研究会
バージョン：
権利関係：

1. Introduzione

Ormai, è una vecchia storia: mi trovavo a Mosca per un viaggio di studio nell'ex Unione Sovietica, e i personaggi più noti del Giappone erano l'imperatore Shōwa e Kurosawa Akira. Proprio il film *L'idiota* di Kurosawa era il più popolare fra gli adattamenti cinematografici dell'opera di Dostoevskij: molti intellettuali sovietici lo presentavano come il migliore esempio della comprensione dell'autore russo da parte del Giappone. Questo accadeva nel 1986. Ora, probabilmente, non è più così: lo scorso anno, in occasione del Symposium Internazionale di Dostoevskij tenutosi a Napoli, la direttrice Ašimbaeva, del museo di Dostoevskij di San Pietroburgo, descrisse *I sette samurai* come il capolavoro di Kurosawa. Non si può comunque negare che il film *L'idiota* di Kurosawa occupi una posizione importante nella storia degli adattamenti del romanzo di Dostoevskij. Sono stati realizzati adattamenti dell'*Idiota* anche in Russia e in Francia che purtroppo io non avuto occasione di vedere; ma, secondo il critico Satō Tadao, in nessuno di questi film «si avverte la sofferenza di una condizione che rasenta la follia». Il che significa, in altre parole, che *L'idiota* di Kurosawa è invece riuscito a far emergere questa sofferenza. Come si sa, all'uscita del film (che di seguito chiameremo semplicemente *L'idiota*) la critica giapponese fu disastrosa: la condanna partiva dalla considerazione che si trattasse di un lavoro troppo concettuale, e forse si potrebbe pensare che proprio quel suo intellettualismo gli procurò un'accoglienza favorevole in Unione Sovietica. Tuttavia, se si fosse trattato semplicemente di un adattamento accademizzante, come sarebbe potuto accadere che nella patria stessa di Dostoevskij lo si sia avvertito così dostoevskiano? Non è un'impresa quasi impossibile condensare un'opera d'arte così vasta in una pellicola di poche ore infondendovi una sensibilità dostoevskiana? Questo è il problema sul quale mi sono interrogato. Ciò che segue non è che il mio modesto tentativo di riflettere su come Kurosawa abbia risolto questa difficoltà e su quale strategia abbia adottato in merito. A questo proposito sarà interessante notare la presenza di elementi dostoevskiani anche in *Vivere* ed in *Barbarossa*.

2. La letteratura russa, e in particolare Dostoevskij, secondo Kurosawa

Penso si possa dire che, nel periodo Taishō, della letteratura russa erano recepiti soprattutto l'umanitarismo ed il vitalismo. Ovviamente le letture più amate di quel periodo erano Tolstoj e, in second'ordine, Dostoevskij. Ciò nonostante, accanto a questi, altri autori russi della nuova epoca che portavano una sensazione di freschezza, come Andreev, Gor'kij, Kuprin e Sologub, attiravano

l'attenzione dei lettori. Tra di loro si annovera anche Arcybašev. Di questo autore, oggi praticamente sconosciuto, fu inclusa l'opera *Al limite estremo* nella collezione completa della letteratura mondiale della rivista *Shinchō*, e fu uno scrittore famoso a partire dall'epoca Taishō fino all'epoca Shōwa. Ora, pare che proprio il capolavoro di Arcybašev, *Sanin*, fosse una delle letture predilette del fratello di Kurosawa, Heigo, che esercitò una profonda influenza sul regista. Questo fratello si suicidò presto, secondo una modalità che ricorda l'antico shinjū, il doppio suicidio degli amanti.

Anche se non si può stabilire se veramente questo suicidio fosse connesso al pessimismo del libro *Al limite estremo* di Arcybašev, è probabile che ci sia stato un certo influsso. Quest'opera, comunque, può essere definita una 'bibbia del suicidio' (successivamente Kurosawa stesso arriverà a tentare il suicidio). Non c'è dubbio che lo scetticismo esistenziale che permea la letteratura russa si radicò profondamente nello spirito di Kurosawa e vi alimentò un atteggiamento mentale rigido e poco libero nei confronti della vita. D'altra parte il vitalismo, un'ulteriore corrente della letteratura russa, era un aspetto importante nella formazione del pensiero di Kurosawa. Entrambe queste correnti confluivano insieme sia in Tolstoj che in Dostoevskij. In particolare, per Kurosawa, Dostoevskij era l'autore della compassione, in russo *сочувствие*, in tedesco *Mitleiden*: avvertiva il fascino di questa bontà che non conosce limiti nel soffrire per il dolore degli altri come se fosse il proprio.

Nell'intervista di Shimizu Chiyota *Domande a Kurosawa Akira* (rivista *Kinema Junpō*, aprile 1952), Kurosawa, alla domanda di Shimizu riguardo a Dostoevskij: «Che cosa ammira in lui?» risponde:

«È un autore che ammiro profondamente e che ho letto molto. Leggendo vari saggi critici, si possono trarre svariate conclusioni e anche diverse ideologie. Però io lo interpreto in maniera estremamente semplice. Penso che nessuno abbia in sé una tale bontà e gentilezza. Come dire, penso che ciò sorpassi la capacità degli uomini comuni. Per quanto ci diciamo buoni, quando ci capita di vedere qualcosa di tragico, ci sentiamo costretti a distogliere lo sguardo. Invece una persona dotata di quel tipo di bontà non distoglierebbe lo sguardo. Sarebbe in grado di condividere la sofferenza. Penso che una persona così abbia caratteristiche divine piuttosto che umane».

«Quindi è proprio così che ci si presenta il principe Myškin nell'*Idiota*» dice l'intervistatore.

«Non posso non amare questo aspetto» conclude Kurosawa.

Da qui si coglie come per Kurosawa l'aspetto della compassione in Dostoevskij fosse centrale. Certamente sono presenti anche aspetti di umanitarismo, ma nella compassione si trova latente un

atteggiamento di amara rassegnazione nei confronti della sofferenza umana. Si riflette sull'intrinseca assurdità della natura umana. La sensibilità di questo umanesimo è differente dalla pietà che si prova per persone come i poveri o i deboli. In questo consiste l'interpretazione essenziale di Myškin da parte di Kurosawa: il regista si libera dalla visione secondo cui Myškin è semplicemente un uomo innocente. Ma questo comporta un'ulteriore difficoltà nell'adattare in un film il romanzo *L'idiota*.

3. Ostacoli nell'adattamento

Il tema del romanzo di Dostoevskij non si esaurisce nella creazione di un essere di assoluta purezza e innocenza, c'è un sentimento esistenzialista sotteso in profondità a questa scrittura. E certo notevoli sforzi deve aver richiesto all'autore anche costruire la santità del protagonista, che doveva essere una santità parossistica, portata all'estremo e capace di sfidare le leggi del reale. Lo dimostra l'enorme quantità di note a margine al testo. In ogni modo, dal momento che una simile santità è caratterizzata da una sorta di totale mancanza di specificità, non la si può descrivere se non profilandone il contorno in negativo su uno sfondo fatto di molteplici strati. *L'idiota* scaglia quel santo-sciocco che è Myškin dentro la società russa, e questo gli dà la possibilità di descriverne la realtà da ogni angolatura, come riflessa nello specchio dell'innocenza del personaggio. Mentre sullo sfondo si avvertono le problematiche di un ambiente dominato dal nichilismo, come la questione dell'esistenza di Dio e dell'aldilà, si moltiplicano feroci crimini, conseguenza del prevalere di un pensiero materialistico, ateo e utilitaristico. Si apre così uno spazio descrittivo in cui, attraverso un grandioso realismo, si mette in luce il crollo dell'ordine sociale russo. È praticamente impossibile riuscire a rappresentare un romanzo gravido di questioni così importanti attraverso solo poche ore di immagini. Per Kurosawa una tale difficoltà risultava evidente. Come si supera questo problema? Per chiarire la sua strategia voglio riflettere qui sulla differenza di capacità espressiva nel cinema rispetto a quella letteraria: è infatti questa consapevolezza che permette di superare un tale evidente divario.

Le lingue, grazie alla loro natura astratta, sono lo strumento ideale per mettere in relazione gli oggetti, le persone, un essere umano con se stesso, l'uomo con la natura; e il mondo è intessuto di tali relazioni. La letteratura, attraverso un milione di parole, è in grado di ricreare il dramma dell'essere umano avvolto dalla trama delle sue relazioni. La letteratura di Balzac ne è il più grande esempio. In Balzac i personaggi sono effettivamente posti all'interno di relazioni che si estendono da un'opera all'altra. Non c'è però cosa meno adatta ad essere tradotta in immagini che questa rete di relazioni.

Perché, inutile dirlo, la relazione si instaura solo a partire dal momento in cui un'immagine viene connessa ad un'altra. Per riempire i vuoti fra immagine e immagine si ricorre ovviamente alle parole, per esprimerne la relazione. Il romanzo però presenta una tale ricchezza di relazioni che richiederebbe nell'adattamento un'enorme quantità di immagini connesse tra loro. Si finisce così inevitabilmente con l'esprimere, nello spazio contenuto del film, molte meno relazioni di quelle presenti nel testo letterario.

C'è da considerare tuttavia il fatto che il tratto peculiare dei film, in quanto riproduzione più o meno fedele della realtà, è che 'basta vedere per credere': le immagini sorpassano in un sol colpo le descrizioni a parole. Ma è anche vero il contrario: rispetto alla libertà che c'è nella rappresentazione mentale di ciò che la letteratura descrive, grazie alla capacità di astrazione della lingua e appellandosi alla capacità di immaginazione del lettore, quando si tratta di immagini concrete, esse non possono che risultare limitate. Nel cinema, ciò con cui noi spettatori ci rapportiamo sono proprio queste immagini così limitate. Che genere di personaggio sia un certo personaggio lo scopriamo attraverso queste immagini. Attraverso di esse gli spettatori cercano di comprendere le relazioni che costituiscono la società in cui quel personaggio vive. Tuttavia, come già osservato, risulta estremamente difficile cogliere la complessità di certi personaggi e delle loro relazioni, allo stesso modo in cui la esprime la letteratura. Di conseguenza, è particolarmente difficile rappresentare cinematograficamente personaggi comici o eccentrici dentro una rete di relazioni. Per esempio, nel film *L'idiota* compare, anche se per pochi istanti, un personaggio di nome Kayama Junpei: interpreta il ruolo di un padre ubriaco. In questo caso chi guarda non vede altro se non un semplice ubriaco. Tuttavia nel romanzo il generale Ìvolgin, a cui corrisponde questo personaggio, occupa un ruolo estremamente importante: è riduttivo definirlo un semplice ubriaco. Lo stesso vale per il ruolo di poca importanza conferito nell'adattamento al personaggio di Lèbedev che nel romanzo, dalla sua prima comparsa fino alla fine, ha l'importantissimo compito di fare da guida a Mýškin. (In questo caso il nome Karube è forse legato ad un adattamento libero in giapponese della parola russa *лебезить lebezit'*: significa infatti 'adulatore' e lo stesso nome russo 'Lèbedev' richiama questo significato. Kurosawa presta nella sua regia grande attenzione ai minimi dettagli). Tuttavia, nel film questi personaggi un po' eccentrici sono eliminati quasi del tutto, considerato che la rappresentazione di tali personaggi inseriti in una rete di relazioni è notevolmente complessa. E da questo punto di vista, la più grande difficoltà si trova proprio nel rappresentare il protagonista Mýškin, e di conseguenza anche la sua trasposizione filmica Kameda.

Nel caso della letteratura del Novecento, quando si presentano dei personaggi, la posizione e la classe sociale sono definiti chiaramente e se ne comprende la relazione con il loro carattere e comportamento. Ma diventa molto complicato rappresentare tutto ciò in un film: non è possibile mostrare tali aspetti se non limitatamente. A maggior ragione trattandosi di un adattamento, essendo impossibile trasporre nella società giapponese le relazioni sociali dell'opera originale, la descrizione ne risulta inevitabilmente molto ridotta: e l'assenza di rapporti sociali limita di molto la rappresentazione dei personaggi.

Considerando i molti problemi sopra evidenziati, penso fosse chiaro a Kurosawa che era un'impresa riuscire ad adattare un tale capolavoro come *L'idiota*. Il fatto che, nonostante tutto, Kurosawa abbia osato intraprendere questa sfida è probabilmente dovuto al suo profondo affetto verso quest'opera.

4. La strategia di Kurosawa

La strategia perseguita in questo caso da Kurosawa è la seguente: adottare come punto di partenza l'impressione generale desunta dal romanzo, trasformando il linguaggio letterario in linguaggio cinematografico. L'idea, in sostanza, è stata quella di condensare lo spazio letterario ampio e capace di infinite suggestioni dell'opera di Dostoevskij in uno spazio simbolico. Del resto, nella costruzione dei suoi film, Kurosawa dimostra sempre una particolare maestria nell'uso simbolico delle immagini: l'intera filmografia di Kurosawa si basa su simboli, tanto da poterla definire espressionistica. Per essere più precisi, la forma è espressionistica mentre il contenuto può essere definito simbolista. È ben noto che Kurosawa era un aspirante pittore, da giovane, e che partecipava attivamente al movimento delle arti proletarie. Sono poi stati conservati i suoi lavori di quel periodo e possono proprio essere definiti espressionistici. Chiari esempi di espressionismo, come tutti sanno, sono le opere di Munch: *L'urlo* tocca profondamente lo spettatore con la sua espressione di disperazione. Qui però non è rappresentato il contesto da cui si produce la disperazione. La pittura, che mira a cogliere e rendere eterno l'istante, non può spingersi fino a una rappresentazione del genere, che eccede la sua sfera. L'importante qui è dare immagine alla disperazione in sé e per sé. L'espressionismo altera e accentua la realtà e mira ad una più intensa espressione delle emozioni. Nel caso di Kurosawa, in molti hanno notato come la sua regia miri proprio a questo effetto. Anche le rigide istruzioni che Kurosawa dava agli attori originavano da tale proposito. Così i dettagli che costituiscono le immagini

nel loro insieme diventano un unico spazio simbolico. E il fascino dei film di Kurosawa è tutto in questo simbolismo. E qui bisognerebbe aggiungere che usiamo il termine simbolo per comodità, per indicare l'espressione di qualcosa di universale. Voglio dire, in sostanza, che attraverso la sensibilità giapponese il regista arriva a significare qualcosa di più universale. Questo si comprende se si pensa che la regia di Kurosawa sembra attribuire estrema importanza al reale, e al tempo stesso appare intrinsecamente astratta. Questa astrazione nasce dalla reinterpretazione del pensiero occidentale attraverso la sua personale sensibilità. Prendiamo come esempio *La sfida del samurai*. È chiaro che questo film, che si ritiene prenda spunto dai romanzi hard-boiled di Dashiell Hammett, incorpora anche elementi del cinema western; ma va oltre tali influenze e arriva a creare uno spazio più astratto, accentuato dallo schermo in bianco e nero. Avendo trasformato lo spazio western in spazio giapponese, quest'ultimo di colpo diventa un luogo surreale, un luogo che non esiste in nessuna parte nel mondo. Mentre all'apparenza sembra veramente un ambiente giapponese, si nota subito come sia sprovvisto delle caratteristiche che questo normalmente possiede. Al centro del set è la piazza, dove hanno la base le bande che si fronteggiano e dove in un angolo è collocato nientemeno che un fabbricante di bare. Sono presenti anche le tipiche prostitute delle stazioni di posta. Però non si ritrova qui nessuna delle caratteristiche che normalmente possiede una stazione di posta giapponese. Quello che appare è uno spazio desolato... In sostanza, si è eliso senza remore ogni elemento contestuale che avrebbe reso riconoscibile una stazione di posta giapponese. Il senso di desolazione che aleggia nel film viene forse proprio dal luogo così come è stato costruito. Ma esiste qualcosa del genere in una città di transito? Normalmente sarebbe inimmaginabile una bottega di bare affacciata su una piazza così.

5. Come è stato adattato *L'idiota*

I film di Kurosawa sono fondamentalmente adattamenti: lo stile di regia di Kurosawa, come ho illustrato sin qui, usando l'emozione dell'opera originale come punto di partenza, riproduce quella stessa emozione in immagini. E anche la musica partecipa alla creazione di tale emozione. Si deve però tenere presente che, in un certo senso, per 'adattamento' si intende 'giapponesizzazione'. Nel caso dei film la performance al botteghino è sempre un obiettivo, quindi risulta naturale ambientare la storia in Giappone. In questo modo, San Pietroburgo diventa Sapporo e anche a tutti i personaggi si assegna un nome giapponese. Il fatto che ci siano comunque nomi che in qualche modo conservano

un'eco dei nomi originali, come per esempio il nome dell'eroina Nasu Taeko (Nastàs'ja) o di Ōno Ayako (Aglàja), esprime il profondo valore affettivo che queste figure avevano per Kurosawa. Vediamo ora come *L'idiota* è stato adattato e giapponesizzato.

Il film *L'idiota* è composto da due parti: la prima, *Amore e sofferenza*, comprende fino al quinto capitolo della seconda sezione del romanzo; la seconda *Amore e odio*, narra fino alla morte di Nastàs'ja.

Il film inizia in dicembre in una cabina di terza classe del traghetto *Seikan* (la cui tratta collegava lo Honshū e lo Hokkaidō). Un grido straziante rompe il silenzio nella cabina dove le persone stanno dormendo. Chi grida è un giovane che sta avendo un incubo. Così il film inizia con il giovane che si scusa per l'urlo. A ricevere le scuse è Akama, nel testo originale Rogòžin. Il giovane si chiama Kameda e racconta di aver ricevuto una condanna a morte come criminale di guerra. Era stato poi rilasciato immediatamente prima dell'esecuzione perché avevano scoperto di aver preso l'uomo sbagliato; ma lo shock gli procurò un trauma e ancora adesso rivive in sogno la condanna a morte. Dice che dopo aver avuto varie crisi di demenza epilettica è diventato un 'idiota'. Qui si sente il suono basso del motore del traghetto, a cui segue una didascalia che spiega il soggetto del film. Vorrei riportare qui questa importante presentazione, perché mostra senza intermediazioni come Kurosawa aveva interpretato *L'idiota*:

L'autore, Dostoevskij, dice di voler ritrarre nella sua opera un uomo autenticamente buono. Scelse come suo protagonista un giovane idiota. Può sembrare ironico ma in questo mondo la vera bontà può rischiare di apparire come idiozia. Questa è la triste storia di come un'anima ingenua e pura si spegnerà distrutta dallo scetticismo e dalla sfiducia di questo mondo.

Segue poco dopo una conversazione all'interno di un treno della linea per Hakodate. Akama e Kameda si stanno dirigendo insieme verso Sapporo. Viene spiegato come Kameda stesse andando a visitare un parente di nome Ōno (il generale Epànčín), dirigente di una fabbrica di burro. Si intromette allora nel discorso anche un uomo di nome Karube. Akama inizia a raccontare la sua storia: suo padre era un usuraio ed aveva cresciuto Akama con severità. Quando Akama aveva speso i soldi che gli aveva affidato per comprare un anello con diamante, adirato il padre lo aveva cacciato. Akama sta ora tornando a Sapporo, in seguito alla morte del padre, per ereditarne il patrimonio. Karube è al corrente della situazione di Akama e racconta poi di Nasu Taeko: la ragazza era mantenuta da Tōhata

(Tòckij) ma ora si pensa che Tōhata voglia rompere questo rapporto in cambio di una somma di 600.000 yen. Nella piazza di fronte alla stazione di Sapporo, Akama mostra a Kameda una foto di Nasu Taeko esposta nella vetrina di uno studio fotografico. Kameda piange cogliendo l'infelicità nello sguardo della donna. Akama, guardando Kameda, dice di provare tenerezza, quasi come se stesse di fronte ad un agnellino appena nato. Ma la scura ombra di Nasu Taeko si stava allungando anche sulla casa degli Ōno. Ōno sta cercando di risolvere la situazione spiacevole in cui si trova Tōhata, dando Taeko in sposa al suo segretario Kayama (Gànja), ma sua moglie Satoko (Lizavèta) è contraria. La secondogenita Ayako dice di trovare buffo che Kameda si faccia ospitare dagli Ōno. Kayama arriva in slitta.

Per interesse l'uomo è disposto a fare qualsiasi cosa. Sposerebbe infatti anche Taeko, che è stata la protetta di Tōhata, solo per calcolo, in cambio di una dote di 600.000 yen (nel romanzo 60.000 rubli). Tuttavia, i suoi veri sentimenti sono per Ayako. Kayama poi, come segretario di Ōno, era colui che disponeva di una proprietà di 50 ettari che gli era stata data in custodia dal padre di Kameda. Avevano creduto alla notizia ufficiale secondo cui Kameda era stato condannato a morte e così la avevano venduta: la sua improvvisa ricomparsa costringe Kayama ed Ōno a riprendere in considerazione la faccenda. Kameda invece non ne sa nulla. Ayako lo porta a vedere la proprietà: gli dice che potrebbe diventare tutto suo ma lui dice di non saperne nulla. Ayako, curiosa, lo osserva: vuole sapere che cosa ha provato quando era certo di morire. Kameda dice di essersi sentito pervadere da un improvviso, profondo amore per gli uomini e di aver pensato che, se fosse sopravvissuto, avrebbe voluto essere buono con qualunque creatura. Kameda trova dunque alloggio nella pensione di Kayama. Lì la famiglia sta litigando riguardo il matrimonio fra Kayama e Taeko. In particolare la sorella minore Takako si oppone con forza, arrivando a dire che se Taeko fosse entrata nella casa, lei stessa se ne sarebbe andata via. Proprio in quel momento Taeko in persona fa la sua comparsa. È Kameda che va ad accoglierla alla porta. È la prima volta che Kameda vede Taeko dal vivo e, nonostante ne avesse già sentito parlare, ne rimane estremamente colpito. Taeko gli chiede come mai sia rimasto così sorpreso nel vederla. Poco dopo arriva anche Akama: il clima si carica di tensione. Akama chiede a Taeko se la faccenda del matrimonio sia vera. Le dice quindi di rifiutare Kayama dal momento che lui offre invece una somma di 1.000.000 yen (originariamente 100.000 rubli). Nasce una discussione fra Kayama e sua sorella minore Takako: Kameda si intromette fra i due per cercare di fermarli ma viene colpito alla guancia da Kayama. Kameda assicura che va tutto bene e poi si rivolge a Taeko dicendole «Lei non è quel genere di persona». Quella sera si tiene un incontro a casa di Taeko: era

stato deciso che Taeko avrebbe dato in quell'occasione la sua risposta definitiva riguardo al suo matrimonio con Kayama. Lei chiede consiglio a Kameda: questi le dice che non dovrebbe sposarsi. Tutti rimangono esterrefatti e rimproverano Taeko per la sua sconsideratezza. Taeko risponde loro dicendo che Kameda ha avuto fiducia in lei fin dal primo istante in cui l'ha vista. Arriva anche a dire che lascerà tutto e se ne andrà da lì. In seguito arriva anche la combriccola di Akama il quale offre a Taeko 1.000.000 yen. Kameda dice però che sarà lui stesso a prendersi cura di Taeko. In quel momento Ōno confessa che Kameda possiede un'importante proprietà di 50 ettari. Tuttavia Taeko decide di andarsene con Akama, dicendo di non poter rovinare l'esistenza di Kameda, che le ricorda così tanto un bambino nella sua innocenza. Improvvisamente però butta il malloppo dei 1.000.000 yen nel camino e dice che, se Kayama prenderà a mani nude il malloppo, lo darà a lui. Kayama cerca di resistere, ma, vedendo che il malloppo viene avvolto sempre più dalle fiamme, la sua tensione raggiunge il limite: alla fine sviene e cade a terra. Taeko si rivolge infine a Kameda per dirgli addio e se ne va, seguita dal gruppo di Akama. Kameda fa per raggiungerla ma viene fermato da Ōno, che cerca di convincerlo del fatto che quella donna è ormai rovinata: Kameda non rinuncia e corre fuori per seguirla.

È ora febbraio e la sequenza si apre a casa della famiglia Ōno. Kameda ha spedito una lettera ad Ayako. Da questa lettera emerge la stima di Kameda nei confronti di Ayako: Ayako protesta, quando la sorella maggiore Noriko scoppia a ridere dopo aver letto la lettera. Ōno, riguardo a ciò che è avvenuto di Kameda in seguito, racconta che a quanto pare si contendeva Taeko con Akama, e lei, com'è nella sua natura, oscillava come un pendolo tra l'uno e l'altro, finché a un certo punto ha promesso di sposare Akama, ma all'ultimo momento è fuggita da Kameda. E, a quanto si dice in giro, non sarebbe ancora finita. Si vede Kameda scendere alla stazione di Sapporo, con l'impressione che qualcuno lo stia osservando. Sta andando a far visita a casa di Akama: varie inquadrature mostrano una casa tetra. A Kameda sorge il dubbio se gli occhi visti poco prima alla stazione non fossero proprio gli occhi di Akama. Gli domanda se vivrà lì con Taeko dopo il matrimonio; chiede poi notizie di lei. Akama si chiede se non sia quello lo scopo della visita di Kameda. Kameda ribadisce che sarebbe meglio se Akama e Taeko non si sposassero. Akama racconta della sua relazione con Taeko, una relazione fatta tanto di amore quanto di odio; aggiunge che l'uomo che lei ama veramente è Kameda, ma non può sposarlo perché se stessero insieme lo porterebbe alla rovina. Riferisce poi le sue parole: «Se devo andare all'inferno, ci andrò insieme a te, Akama». Kameda nega tutto questo e intanto prende in mano un coltello poggiato sul tavolo, ma Akama gli toglie il coltello dalle mani. Kameda

però inconsciamente tende di nuovo la mano verso il coltello. Questo coltello diventa oggetto di una discussione. Successivamente, si sente il rintocco di una campana. Iniziano a parlare di fede e Kameda racconta che conserva ancora con cura la pietra che, dopo esser stato rilasciato dalla condanna a morte, aveva inavvertitamente afferrato durante la crisi causata dallo shock: la scambia quindi con Akama, come fosse un amuleto. La madre di Akama li accoglie poi nella stanza dove si trova l'altarinone buddista. Al momento della separazione, Akama si fa coraggio e afferma con foga che Taeko appartiene a Kameda e fugge di nuovo in casa. Quando Kameda si volta indietro, si trova davanti gli occhi pieni d'odio di Akama. Si vede ora Kameda camminare come se fosse inseguito da qualcuno. Quando è ormai arrivato alla villa di Kayama, davanti alla pensione, Akama solleva il coltello contro Kameda. Kameda prima di essere colpito lancia un grido straziante: è in preda ad un attacco di epilessia. Akama allora fugge via.

La seconda parte, intitolata *Amore e odio*, inizia con Satoko che va a visitare Kameda alla pensione di Kayama. Satoko accusa Kameda di ingratitude e rimprovera Karube, anch'egli presente, di aver prelevato del denaro da Ōno, come agente di Kameda. Poi chiede spiegazioni sul significato della lettera che Kameda aveva indirizzato ad Ayako. Spiega che sua figlia è tale e quale a lei, cocciuta e un po' pazza, e per questo critica e prende in giro chiunque le piaccia. Perciò lo avverte che avrà tante difficoltà se continua a coltivare strane speranze su di lei. Aggiunge poi che anche Kayama ha interesse per Ayako. Alla sua pensione, Kayama e sua sorella Takako discutono riguardo ad Ayako: Takako dice che sosterrà suo fratello. Proprio in quel momento, si sente un'allegra risata. È il fratellino Kaoru che si sta divertendo, provando il costume per lo spettacolo su ghiaccio che si terrà al parco di Nakajima.

La scena cambia completamente e si vede lo spettacolo del carnevale. Sulle note di *Una notte sul monte Calvo*, le maschere si muovono volteggiando una dietro l'altra, mentre le torce spargono scintille intorno. Satoko osserva tutto ciò e commenta dicendo che è una festa di matti. Arriva allora Kayama e Ayako si allontana con lui. Compare poi anche Kameda. C'è un grande mostro fatto di neve, simile ad un demone: Kameda si trova proprio lì davanti e continua a fissare Ayako. Mentre Ayako prende la mano di Kayama, gli appare davanti una donna con una maschera ed un mantello neri: gli dice che lui non merita nulla e con questa minaccia se ne va. Kameda fa per seguirla ma è fermato da Ayako, che volendogli parlare, gli chiede di incontrarla di nuovo lì il giorno successivo. Arriva poi anche Akama: spiega a Kameda che Taeko vuole che lui e Ayako si sposino. I due si fissano mentre il demone bianco li osserva dall'alto. Il giorno dopo Kameda si presenta nella piazza.

Mentre aspetta finisce coll'addormentarsi e Ayako, sopraggiunta, lo rimprovera con parole sarcastiche. Kameda la informa che Kayama ha tentato il suicidio. Ayako allora inizia a dire che lei ama Kayama, che Kayama nel frattempo è cambiato molto e come prova si è tagliato un dito: tutte cose senza senso e Kameda capisce subito che sono bugie. Kameda cerca di far capire ad Ayako la natura del suo affetto per Taeko: nel vedere Taeko gli sembra come di vedere un amatissimo amico legato da catene, chiuso in una gabbia e bastonato fino a sanguinare. Pensando così sente come di impazzire. Alle parole «Forse tu non puoi capire una sofferenza del genere», Ayako risponde «Invece sì che capisco». Ma Kameda continua a descrivere la sofferenza di Taeko: «Se soltanto non fosse così... Al solo pensiero mi sembra di impazzire. Pensando alla propria felicità ormai perduta, lei ora non può fare a meno di rovinarsi del tutto la vita». Ayako rivela che Taeko è arrivata a scriverle ben tre lettere per dirle di sposarsi con Kameda. Dice che è tutta una messinscena sentimentale di una donna stolta, dettata da gelosia, o forse anche peggio. Non riesce a sopportarlo e sfoga così la propria rabbia: in questo modo, secondo Ayako, sta cercando infatti di rovinare il rapporto fra loro due. Si susseguono ora varie scene fra Kameda e Ayako nella casa degli Ōno: Ayako gli continua a dire frasi contraddittorie: «Fuggiamo via insieme», «perché vieni qui ogni giorno?», «io ne ho avuto abbastanza»; e ancora riferisce che è arrivata un'altra lettera da Taeko: anche lei si sposerà quando lo faranno loro. Ayako allora ribatte che anzi, al contrario, lei non sposerà Kameda mai e poi mai. A dispetto di queste parole, durante la riunione di famiglia a cui aveva preso parte anche Kayama, Ayako non sopporta che tutti ridano di Kameda, perché è più buono ed ha un cuore molto più puro di tutti loro; e difende Kameda che ha portato dei garofani rossi senza sapere che sono simbolo di amore. Kameda in quel momento rivela la sua intenzione di sposare Ayako e la madre, Satoko, dà la sua approvazione. Così i due sono fidanzati, ma Ayako è ancora preda di una grande tristezza: non può liberarsi dalla consapevolezza che fra lei stessa e Kameda c'è in mezzo un'altra donna. Quando Kameda è uscito dalla casa degli Ōno, Taeko gli va incontro e gli chiede se veramente è felice; dicendo poi che quella sarà l'ultima volta in cui si vedranno, se ne va via insieme ad Akama. Kameda e Ayako camminano in mezzo ad una bufera di neve. Ayako sta suggerendo di andare a trovare Taeko: forse così tutto potrebbe diventarle più chiaro. I due si decidono quindi ad andare in visita alla casa di Akama. Taeko li sta aspettando seduta, mentre fissa la stufa, al secondo piano della casa. Akama ha dipinto sul volto un sorriso ironico. Dal carillon proviene una dolce musica. Questa graziosa melodia, che ricorda la melodia di *Für Elise*, riecheggia strana in quell'atmosfera di tensione. Taeko ha paura di incontrare Ayako. «Quella donna è la personificazione di tutti i miei sogni. Possiede tutto ciò che io non ho più.

Attraverso lei, voglio realizzare i miei sogni». Così rivela ad Akama i suoi sentimenti. Dall'altra parte, Kameda che sta arrivando dal corridoio dice ad Ayako di rinunciare, ma lei non lo ascolta. Segue poco dopo un violento scontro a casa di Akama fra Taeko ed Ayako. Ayako dice a Taeko che non ha il diritto di interferire così. Le rimprovera di essere una donna che non pensa ad altro se non a se stessa e di darsi delle arie da *Signora delle camelie*. Taeko ribatte rivelando il vero motivo della visita di Ayako: verificare se Kameda amasse Taeko più di lei. Kameda stando fra le due continua ad osservare agitato lo scambio di frecciate. Ma Taeko lancia un'ultima sfida: sollecita Kameda a scegliere una delle due. Vedendo che Kameda esita, Ayako se ne va via. Taeko viene stretta in un abbraccio da Kameda. Poco dopo Kameda arriva alla casa degli Ōno ma Ayako non è lì. Takako viene dalla casa di Kayama a informare che Ayako si trova da loro in preda ad una forte febbre. Kameda invece torna di nuovo a casa di Akama e cerca Taeko. Viene guidato da Akama all'interno per scoprire che Taeko è stata pugnalata a morte. Akama fissa il vuoto. Kameda lo tiene fra le braccia e gli accarezza la testa. In questo abbraccio i due cadono a terra. Nella scena finale vediamo Kaoru e Ayako addolorati al pensiero della sofferenza di Kameda e col rimpianto di non aver compreso prima appieno la sua grandezza d'animo.

6. Il simbolismo del film *L'idiota*

Il vasto mondo dell'opera originale non può che essere ridotto. Là l'autore aveva descritto in dettaglio i nuclei famigliari, evidenziando le opposizioni e i conflitti, fra la vecchia e nuova generazione della società russa di quell'epoca, in merito alla visione del mondo, al sistema dei valori e al loro codice morale. I problemi del nichilismo, dell'utilitarismo, dell'egoismo materialistico tipici dell'Occidente, che stavano minando i fondamenti della società russa, sono fatti emergere attraverso la creazione e descrizione di gruppi sociali diversi. Inoltre il protagonista, il principe Myškin, non è stato semplicemente inserito senza contesto nella società russa. Questo personaggio, creato secondo il principio del Cristianesimo per cui la più grande forza consiste nell'umiltà, in questo romanzo è gettato dentro la società russa come una sorta di antitesi alle suddette ideologie dell'Occidente. Non si deve fraintendere quando si usa l'espressione 'idiota'. Il principe Myškin è presentato dall'autore come una persona profondamente bella. 'Idiota' è l'espressione con cui gli animi volgari definiscono chi ha troppa sensibilità per destreggiarsi nel mondo e, grazie a un animo incredibilmente gentile e limpido, sa immergersi nella sofferenza del prossimo. Questo aspetto si riflette nell'infinito senso di

abnegazione del principe Mýškin. Un forte senso di compassione verso gli altri ed una abnegazione infinita: questo è il principe Mýškin. E probabilmente questa sensibilità deriva dalla sua epilessia cronica. L'opera originale descrive nel dettaglio l'esperienza della sua epilessia. Mýškin è molto trasparente a questo riguardo: alla sua 'idiozia' non si può assolutamente associare alcuna stupidità o debolezza mentale. Non c'è dubbio che nel pensiero di Dostoevskij ci fosse una reminiscenza della figura del *jurodivjy* (il 'folle in Cristo') che vive nella tradizione russa. Costoro erano venerati dalla gente perché diffondevano la parola di Dio. Inoltre Mýškin, ben lontano dall'essere stupido, possiede un infinito altruismo ed allo stesso tempo ha opinioni molto chiare riguardo la Russia dei suoi anni: è fortemente consapevole delle carenze di quella società e critico nei suoi confronti. Ed è sorprendentemente eloquente in queste sue opinioni.

Tuttavia è praticamente impossibile rappresentare nel mondo del cinema, costruito su immagini, un personaggio così complesso e poliedrico nonostante la sua apparente semplicità. Il solo fatto in sé di adattare un così vasto romanzo come *L'idiota* è una sfida che richiede estremo coraggio. Che Kurosawa, a dispetto di tutto ciò, l'abbia affrontata si spiega probabilmente col suo amore per questo romanzo e in particolare per il principe Mýškin: ma allora, secondo Kurosawa, in che tipo di persona si concretizzava il principe Mýškin? In una presenza innocente, che non giudica gli esseri umani, che possiede un cuore magnanimo e non ha alcun limite nella sua compassione per il dolore dell'altro. L'espedito di Kurosawa è stato di costruire il personaggio di Kameda, il Mýškin giapponese, assegnandogli l'esperienza della condanna a morte. Dostoevskij nell'*Idiota* racconta più volte di un criminale condannato a morte: non ne parla però come una esperienza personale del protagonista, quanto piuttosto come una vicenda su cui riflettere e come critica contro la pena capitale. Tuttavia, Kurosawa ne ha fatto un elemento centrale nella costruzione della psiche di Kameda, in quanto esperienza fondante del suo essere. Agganciandolo al problema della responsabilità in guerra, ha posto questo motivo alla base della sua creazione di un individuo puro. Il dolore provato nell'attimo che precede una morte ineluttabile è proprio il dolore principio della compassione di Kameda. È chiaramente quel tipo di sentimento che lo muove quando, dopo aver visto gli occhi di Nasu Taeko, afferma che sono gli stessi occhi di un soldato condannato a morte.

Nell'opera originale la storia del personaggio di Nastàs'ja Filippovna è descritta nel dettaglio, dalla sua infanzia fino al presente, ma Kurosawa ha catturato tutto ciò simbolicamente attraverso i suoi occhi.

Gli occhi svolgono un ruolo importante anche nel romanzo: anche Dostoevskij si dilunga a descrivere l'espressione degli occhi. Grazie all'uso della parola scritta, la complessità dello sguardo è trasmessa al lettore con efficacia. Sono poi descritti anche l'ambientazione generale, l'atteggiamento e le reazioni dell'interlocutore e l'atmosfera. È estremamente importante il ruolo occupato dalle parole nella comprensione. Anche se nei film le parole e le immagini sono strettamente connesse e si completano a vicenda, la loro forza comunicativa è concentrata inevitabilmente nelle immagini, per cui anche ciò che lo sguardo esprime non può essere trasmesso appieno. Così il film *L'idiota* si riduce ad un dramma espresso solo dagli occhi e dai volti. Di conseguenza la questione coinvolge la capacità di recitazione degli attori e l'abilità del regista nel valorizzarla: ma ancor più importante penso sia scegliere una persona dall'aspetto particolare, adatto a quello specifico ruolo. E da questo punto di vista la scelta di Kurosawa è stata estremamente felice. Particolarmente difficile è la parte di Kameda, corrispettivo di Myškin: il ruolo sembra essere ritagliato su misura per Mori Masayuki. Anche Hara Setsuko, che recita la parte di Nastà'sja, ruolo che si può immaginare ancora più complesso di quello di Myškin, è perfetta grazie all'espressione drammatica dei suoi occhi.

7. La strategia dietro alle immagini: la neve, la pietra, il coltello, gli occhi

Quando si tratta di adattare in immagini un ambiente descritto da una così vasta mole di parole, è essenziale semplificare in qualche modo. In questo caso, Kurosawa ha semplificato il tema riducendolo a un unico elemento: la creazione di un individuo di assoluta bontà e purezza. Poi ne ha limitato l'ambito di influenza esclusivamente alle vicende d'amore di Kameda, Taeko, Ayako e Akama: da questo punto di vista è sorprendente come si attenga abbastanza fedelmente all'opera originale.

Ha ridotto un mondo così vasto, sia dal punto di vista dello spazio che del tempo, concentrandolo in un unico spazio e in un'unica vicenda. In sostanza, dovendo ridurre la strada più articolata dell'approccio intellettuale basato sull'esteso tessuto verbale del testo, si rende necessario creare uno spazio simbolico, ricorrendo, per sostituire la parola, agli strumenti percettivi delle immagini e dei suoni. Pertanto anche se Sapporo è stato scelto come luogo del set perché ha un clima simile a quello russo, in realtà è estremamente irrealistico. In particolare le case di Taeko o di Akama ricordano la casa di Rogožin dell'opera originale: non hanno un'aria giapponese ma, anche se ricordano piuttosto uno stile occidentale, difficilmente sono definibili come tali. Trasmettono l'impressione di uno spazio astratto. Inoltre, ciò che del film è particolarmente impressionante è la presenza sempre ingombrante

della neve. La neve di questo film non è la stessa neve che ho potuto vedere a San Pietroburgo. La neve lì era farinosa come sabbia a causa del freddo intenso (*мороз мороз* 'gelo'). La neve in questo film gioca un ruolo estremamente importante. Quando arrivano a Sapporo, la cinepresa ci fa vedere una città sepolta nella neve: si sente in sottofondo una melodia che ricorda le canzoni popolari russe. La melodia, molto nostalgica, si accorda bene alla neve alta. La neve risveglia negli uomini un desiderio di purezza, di riflessione, di infinito. Con questo paesaggio come sfondo, avviene l'incontro di Kameda con il ritratto di Nasu Taeko nella vetrina di uno studio fotografico. La presenza della neve è una suggestione costante nel film.

Il protagonista Kameda ricorda senza dubbio il principe Mÿškin: la differenza si trova nella caratteristica tutta cristiana dell'umiltà di Mÿškin, paragonato alla figura di Cristo nell'opera originale. Tuttavia, nell'ambiente ateo giapponese un tale aspetto non è riproducibile, per cui Kurosawa ha ricercato un'altra causa che spieghi l' 'idiozia' di Kameda. Penso che questa sia stata una grande trovata di Kurosawa. Nell'opera originale l'idiozia di Mÿškin origina dalla sua epilessia cronica, ma non c'è spiegazione sull'origine di questa malattia. Al contrario, dell'epilessia di Kameda si spiega la causa: il fatto di essere stato condannato a morte come criminale di guerra, per poi essere rilasciato. Ha iniziato a soffrire di epilessia proprio a causa di questo shock. Ciò che voglio far notare qui è che non è stata la condanna a morte a provocare l'epilessia. È stato piuttosto lo shock fisiologico provocato dalla violenza dello scarto improvviso provato da coloro che, a un passo dalla morte certa, sono stati riportati improvvisamente alla vita. Qui Kurosawa sfrutta l'esperienza realmente accaduta allo stesso Dostoevskij, che è stato risparmiato appena prima dell'esecuzione: la condanna a morte era dovuta all'incidente del circolo di Petraševskij; ma si dice che in quell'occasione uno dei suoi compagni di prigionia sia impazzito. D'altra parte, Kameda si è ammalato di una sorta di idiozia, a causa dei ripetuti attacchi di epilessia; ma sembra che la sua infinita bontà derivi dal suo essersi trovato a un passo dalla morte, piuttosto che dalla malattia. Kameda ricorda: «Pensando 'ora sto per morire', sentii un grande amore verso tutti gli uomini, anzi no, non solo per gli uomini, anche per il cagnolino contro cui avevo scagliato delle pietre da bambino e mi pentii di non essere stato più gentile. Se soltanto mi avessero graziato, promisi a me stesso che sarei stato gentile... Al pensiero che però non mi sarebbe stato possibile, sentivo di impazzire». Anche qui c'è un riferimento all'esperienza di Dostoevskij. Si dice che quando era in punto di morte, abbia diviso il tempo che gli rimaneva in tre parti: prima ha riflettuto sulla propria vita, quindi ha rivolto un ultimo pensiero agli amici più cari e infine ha speso gli ultimi istanti a contemplare il mondo. Questo ci viene raccontato anche da Mÿškin

nell'*Idiota*, ma non si tratta di un'esperienza vissuta da lui in prima persona. E mentre l'amore che si manifesta nell'umiltà di Mýškin è stato delineato sul modello di Cristo, Kurosawa ha trovato l'origine della compassione di Kameda nell'amore verso tutti gli esseri viventi, nato nel momento della condanna a morte. E questo non è assolutamente tipico del pensiero giapponese e buddhista? Questo emerge chiaramente nel punto in cui, dopo essere stato preso da un attacco di epilessia, ha usato come amuleto per proteggersi un sassolino che inconsciamente aveva preso in mano. In un clima panpsichista, non si tende forse a percepire la vita anche in qualcosa di inanimato come un sasso? Gli uomini, nei loro ultimi istanti, tentano di aggrapparsi a qualcosa. Kameda si è così aggrappato ad un sassolino. Se il sassolino ha potuto diventare un amuleto per Kameda, è solo in virtù di quella salvifica empatia che si è venuta a creare tra uomo e sasso. Se la compassione di Mýškin deriva dal Cristianesimo e in particolare dalla dottrina della Chiesa ortodossa russa, nel caso di Kameda ci si basa sull'infinita compassione di natura panpsichista nata nel momento precedente l'esecuzione. Akama scambia il suo amuleto con questa pietra. Esattamente come Rogòžin scambia la sua croce d'oro, che tiene al collo, con la croce di stagno di Mýškin. La croce di stagno era simbolo di una fede semplice e popolare. Così come Rogòžin desidera liberarsi dalla sua passione morbosa, accogliendo in sé questa fede semplice e popolare, e sfuggire all'intensa gelosia che prova verso Mýškin, allo stesso modo Akama desidera avere come custode l'animo di Kameda: un animo grande, gentile, pieno di umiltà e di infinita tenerezza, capace di soffrire per il dolore degli altri, come fosse il proprio dolore.

La figura di Akama è resa in modo semplificato e al tempo stesso espressionistico. Ovviamente è impossibile sperare di rendere la grandezza di Rogòžin solo attraverso l'immagine. Rogòžin è smisurato nella sua passione ossessiva. Il romanzo, per evidenziare le tortuosità psichiche del personaggio, ne descrive in profondità la formazione del carattere attraverso vari aspetti: la relazione con il padre, la relazione con il cattolicesimo, il suo rapporto con la setta cristiana ortodossa degli *Skopcy*, la singolarità della struttura della sua abitazione o il suo singolare interesse per il dipinto del *Corpo di Cristo morto* di Holbein, esposto nella sua casa. Inoltre mentre egli appare come una presenza attiva e straordinaria nel suo carisma, scortato dalla banda di malviventi, nell'Akama interpretato da Mifune non c'è una tale intensità. Il ruolo di Mifune non va oltre quello dell'antagonista di Kameda che impazzisce di gelosia. Ciò è inevitabile ma a tale proposito Kurosawa mette in atto accorgimenti espressionisti di grande finezza: si trattava di esprimere attraverso gli occhi ed il coltello di Akama i suoi violenti desideri e la sua gelosia verso Kameda. Si tratta di dettagli presenti anche nel testo del romanzo, ma che Kurosawa con la sua regia enfatizza in modo particolare. Soprattutto nell'immagine

dei coltelli allineati nella vetrina dell'armeria, in quelle punte rivolte verso Kameda come a volerlo trafiggere, si avverte una sorta di tetro presagio, sinistra allusione alla fine del film. La prima parte del film *L'idiota* termina con un accesso di epilessia di Kameda, provocato dalla paura del coltello puntato contro di lui e con la figura di Akama che scappa, lasciandosi dietro Kameda, caduto a terra con un urlo agghiacciante. Ma la crisi epilettica di Kameda non è dovuta semplicemente alla paura. Ci sono ragioni più profonde: ovvero, la sorpresa nello scoprire che colui che per Kameda era come un fratello, la persona con cui aveva scambiato l'amuleto, si rivelava ora a un tratto un terribile nemico; il trauma di fronte a questo fatto inimmaginabile. Anche per quanto riguarda Akama non si può dire che abbia agito spinto solo da gelosia. Akama è ancora affezionato a Kameda. In lui amore e odio si sono trasformati in un'unica passione: il fervore di questa passione aumenta fino a trovare, al suo apice, sfogo nell'azione. Succede la stessa cosa nell'*Otello*. L'assassinio di Desdemona non è riconducibile solo alla gelosia. L'assassinio da parte di Otello dell'amatissima moglie è dovuto, nell'interpretazione di Dostoevskij, all'infrangersi del suo ideale, ovvero quell'ideale di donna perfetta che è alimentato in Otello dal suo profondo amore verso di lei. Dostoevskij afferma che la disperazione per questo ideale infranto supera la semplice gelosia. E lo stesso vale per Rogòžin. Odia Mÿškin quando non c'è, ma non può fare a meno di volergli bene quando lo guarda in faccia. Rogòžin ha intenzioni omicide proprio nel suo amore per Mÿškin, perché è l'unico ostacolo alla sua relazione d'amore con Nastàs'ja, e malgrado ciò non può fare a meno di amarlo. In questa ambivalenza sono racchiusi i sentimenti che Rogòžin prova per Mÿškin. In che modo dunque si può esprimere una tale ambivalenza in un film? Il coltello è una perfetta immagine simbolica. E l'impatto è reso ancora più forte dall'espressione degli occhi di Akama: è impressionante lo sguardo di quegli occhi che Kameda vede voltandosi indietro, fuori dalla casa di Akama. È essenziale di questo film il condensare il dramma negli sguardi: sono proprio gli occhi di Nasu Taeko a legare il suo destino a Kameda.

8. Nasu Taeko e Nastàs'ja

Dunque come è stata mutata Nastàs'ja Filippovna? È ovviamente impossibile condensare in un film un personaggio così immenso.

Per comprendere questa donna, come nell'opera originale, deve essere presa in considerazione tutta una serie di aspetti: la sua infanzia, l'istruzione, la condizione e le relazioni sociali, l'alta società a cui appartiene, il suo rango e i gusti del suo tempo. E anche una volta compreso tutto ciò, il suo

comportamento rimane enigmatico. In quanto essere umano dal carattere complesso ed allo stesso tempo in quanto donna caratterizzata anche da una certa istintività, supera le figure letterarie femminili che la precedono. Penso che la difficoltà più grande nell'adattare *L'idiota* possa essere stata questa figura di donna piuttosto che l'ideale umano rappresentato da Kameda. Anche in questo caso Kurosawa si concentrò sullo sguardo di Taeko. Kameda le dice che quando ha visto i suoi occhi, si è accorto che erano gli stessi occhi di un soldato nell'attimo prima dell'esecuzione. Dice che in quegli occhi si leggeva una muta accusa: «Perché solo a me deve capitare una simile sventura?». Anche Dostoevskij presta attenzione allo sguardo di Nastàs'ja Filippovna. Dice che sono occhi terribili perché vi si legge la follia; però non c'è lo stesso paragone con gli occhi dei condannati a morte. Dietro alla follia di Nastàs'ja, si ha l'impressione di un abisso senza fondo. E ciò si contrappone al suo essere incredibilmente orgogliosa. Alla fine della prima parte dell'*Idiota*, Ptìcyn dice a Tòckij che Nastàs'ja gli richiama alla mente un tipo di harakiri giapponese, il cosiddetto *munenbara*. In Giappone, chi ha subito un affronto si porta al cospetto della persona che lo ha umiliato e si taglia il ventre. Stranamente, in questo modo sente di essersi vendicato. E questo vale anche per Nastàs'ja. Il fatto che Nastàs'ja e lo harakiri giapponese siano citati anche nelle note a margine del romanzo mi ha sempre fatto pensare che potrebbe rappresentare una chiave importante per interpretare certi comportamenti estremi della donna. Sarebbe molto interessante capire come Dostoevskij abbia acquisito la conoscenza dello harakiri e in particolare del *munenbara*. Ciò che comunque si percepisce in questo tipo di suicidio è la furia di un profondo rancore, lo spaventoso orgoglio che nutre chi esegue la vendetta. Purtroppo nel film *L'idiota* non si è potuto ritrarre Taeko fino a questo punto. La Taeko di Kurosawa, per come la vede Kameda, è una persona che si sente impazzire al pensiero della propria disgrazia, che si scaglia contro la propria sorte, dando per scontato che ormai la felicità è fuori portata. Questa interpretazione trascura però l'orgoglio, quasi un demone nascosto all'interno di Nastàs'ja. Potrebbe essere stato un limite consapevole, perché il pubblico giapponese non era abituato ad un personaggio femminile caratterizzato da un tale luciferino orgoglio; Kurosawa ha volutamente attenuato la caratterizzazione della donna.

A questo proposito è significativa, alla fine, l'uccisione di Taeko. Nel film, Taeko rimane insieme a Kameda. In seguito Akama la ucciderà. E questo sembrerebbe suggerire che il crimine sia stato provocato dalla sua violenta gelosia. Tuttavia, nel romanzo la questione non è liquidata in modo così semplice. Dopo che Nastàs'ja ha lottato ed ha, per così dire, vinto l'amore di Mýškin, decidono di sposarsi e fissano la cerimonia in chiesa. Il giorno del matrimonio, Nastàs'ja vede Rogòžin e, ancora

vestita da sposa, decide di scappare dalla chiesa insieme a lui: un comportamento che si può definire solo ignobile. D'altra parte, perché, dopo aver accettato l'amore di Mýškin, il giorno del matrimonio lo ha rifiutato ed è invece corsa da Rogòžin? Inoltre, quando va a casa di Rogòžin, è ben consapevole che si sta esponendo ai suoi istinti omicidi. Nell'opera originale, si ritrae Nastàs'ja mentre, con gli occhi spalancati, fissa Rogòžin che le si avvicina con un pugnale in mano. L'assassinio di Rogòžin è veramente frutto di gelosia? La sua gelosia non avrebbe più avuto ragione d'essere nel momento in cui Nastàs'ja, vestita da sposa, era fuggita via da Mýškin. Dobbiamo allora ricordarci qui di quanto Mýškin aveva detto della relazione tra Nastàs'ja e Rogòžin prima di rimanerne egli stesso invischiato: aveva predetto che, se fossero tornati insieme, si sarebbe verificata una tragedia. È vero che questo aspetto è sottolineato da Kameda anche nel film, ma è quasi impossibile trasmettere attraverso delle immagini l'intensità di una tale tragedia.

9. La costruzione scenica del confronto

Nonostante tutto, penso che Kurosawa abbia superato, nel limite del possibile, le difficoltà dell'adattamento. È evidente nelle immagini del tragico finale, con lo scontro fra Taeko ed Ayako. Come già accennato, la strategia di Kurosawa consisteva nell'esprimere l'emozione del romanzo in maniera espressionistica, attraverso il repertorio sensoriale del cinema. In quei casi, sfrutta al massimo l'elemento sensoriale. Credo che sotto questo aspetto il film contenga momenti davvero insuperabili.

Prendiamo in considerazione la scena impressionante dello scontro fra Taeko e Ayako. Nell'opera originale questo scontro fra le due eroine assume una drammaticità mai vista nella letteratura occidentale; nel rendere questa scena cinematografica, Kurosawa ne fa un dramma di situazioni, costruisce un teatro di espressioni e di suoni. Il "dramma di situazioni" (cfr. Sartre, il teatro di situazioni, contrapposto a quello di caratteri) è quello in cui si conferisce drammaticità alla situazione che struttura la scena. Questo si ottiene creando una stretta interrelazione fra il sentire dei personaggi e la situazione in cui sono immessi, che si tratti di uno scenario naturale o della ricostruzione di un interno: in questo caso, è l'effetto prodotto da certi elementi dello sfondo, come ad esempio il suono del carillon, o le fiamme della stufa che divampano alimentate dal vento. Forse non c'è regista così consapevole di questo effetto come Kurosawa. Questa tecnica è inaccessibile alla letteratura e si può definire una tecnica propria dell'arte cinematografica.

Vediamo ora come Kurosawa ha girato questa scena così carica di tensione. Akama e Taeko stanno aspettando la visita di Kameda e Ayako. Scorre in sottofondo la melodia del carillon, così riposante e raffinata, in completo contrasto con la tensione della scena. Sembra essere *Für Elise* di Beethoven, ma non è chiaro. Sull'accompagnamento di questa melodia Taeko svela i suoi pensieri su Ayako: dice che Ayako rappresenta un ideale e la sua esistenza è come un sogno per lei. Con la comparsa di Ayako e Kameda la melodia si ferma e lo strano sibilo di un forte vento circonda i quattro protagonisti. L'atmosfera fra Ayako e Taeko si fa minacciosa e si arriva al violento scontro verbale per l'amore di Kameda. Al momento della decisione finale di Kameda, quando Taeko gli impone di scegliere fra loro due, il vento soffia ancora più forte, le fiamme divampano nella stufa: la violenza di questo conflitto d'odio si manifesta con un suono come di un violento strappo. Anche qui, si assegna agli occhi il compito di raccontare tutto. In particolare il potere espressivo degli occhi di Setsuko Hara nei panni di Taeko trasmette con grande intensità i sentimenti di profonda tristezza ed esasperato orgoglio del personaggio.

Si trattava di una scena difficile da girare per i sottili giochi psicologici che sottende: Kameda non è in grado di scegliere né l'una né l'altra donna, e Ayako reagisce bruscamente a quell'attimo di esitazione scappando via, consapevole della propria sconfitta. Kurosawa la risolve brillantemente puntando sulle espressioni degli occhi.

10. Sfumature di due melodie

Ayako Ōno, l'Aglàja dell'opera originale, una giovane donna interpretata da Yoshiko Kuga, è probabilmente una figura femminile fino ad allora mai rappresentata nei film giapponesi. Naturalmente il suo carattere è stato creato riprendendo le caratteristiche dell'Aglàja del romanzo, ma interessante è la naturalezza con cui Yoshiko Kuga interpreta una personalità così complessa. Qui le viene assegnato il respiro pieno di vita di una donna emancipata dell'immediato dopoguerra. In contrasto con il carattere fortemente cupo di Taeko, interpreta una donna allegra, con forti sbalzi d'umore, che vive in maniera egocentrica e molto attiva. Quando a un certo punto si fida con Kameda, si dichiara disposta a fuggire di casa per liberarsi dei legami che la fanno sentire prigioniera. Lo provoca raccontandogli che Mutsuo Kayama la vorrebbe ma non sa come fare breccia nel suo cuore. Ad ogni sua entrata in scena risuona una vivace melodia al pianoforte. Contrasta con la triste melodia dalla tonalità più cupa che compone il leitmotiv di Taeko. Vale la pena notare come le abbiano assegnato

un ruolo che non si trova nell'opera originale: rivelare e far accettare alla famiglia, e quindi alla società, la natura superiore di Kameda come uomo buono e puro. Il film si conclude con una sua osservazione dal sapore aforistico: Ayako si domanda se non siano piuttosto loro stessi gli idioti. Così si chiude il cerchio, mettendo in risalto il tema principale del film *L'idiota*.

A questo proposito, si tenderebbe a dare per scontato che il motivo portante sia inquadrato qui come nel romanzo, ma forse invece il tema formalmente proposto nella didascalia iniziale non coincide fino in fondo con il vero tema del film. Proviamo a rileggerla:

«Questa è la triste storia di come un'anima ingenua e pura si spegnerà distrutta dallo scetticismo e dalla sfiducia del mondo».

Anche le parole conclusive di Ayako «Siamo noi gli idioti» concordano con la didascalia iniziale; ma, se si osserva meglio quest'ultima, che potrebbe essere condivisa dall'opinione generale, si ha l'impressione che la questione non possa essere liquidata così semplicemente. Con l'espressione 'spegnersi', si intende il ritorno di Kameda ad una condizione di grave idiozia: la sua ricaduta è naturalmente causata dall'uccisione di Taeko da parte di Akama. Ma direi che non si può attribuire quel delitto allo «scetticismo e mancanza di fede del mondo». Quanto meno nel romanzo, come già si è detto, Mýškin porta all'altare Nastàs'ja e lì la perde. La donna è indotta, per così dire, a scegliere la morte. Ma anche questo è difficilmente ascrivibile allo «scetticismo e mancanza di fede del mondo». Nel caso di Kameda il fattore cruciale è rappresentato, ancor più semplicemente, dalla gelosia di Akama, e dunque ancora una volta non si può parlare di «scetticismo e mancanza di fede del mondo». Nel romanzo, il nucleo più profondo è costruito attorno al problema del nichilismo, e il carattere tragico dell'opera deriva proprio da questo. Tuttavia Kurosawa non ha molta simpatia per il nichilismo. Il principio di Kurosawa è al contrario proprio il vitalismo e penso che il nichilismo non trovi spazio nella sua visione del mondo. Viceversa, nel romanzo, lo spazio occupato dalla questione del nichilismo è infinitamente vasto; ma è praticamente impossibile inserire questo tema in una trasposizione cinematografica giapponese. Non si può dunque far altro che eliminare del tutto elementi come il tentato suicidio di Ippolìt, o il dipinto del *Corpo di Cristo morto* di Holbein. D'altro canto, se si considera Taeko vittima dello «scetticismo e mancanza di fede del mondo», allora si può considerare a suo modo riuscito il bel ritratto, puro e pieno di umiltà di Kameda, che nei confronti di Taeko prova infinito amore e compassione.

11. L'originalità della soluzione di Kurosawa

Nel film *L'idiota* si trova una scena risolta brillantemente da Kurosawa. Si tratta della scena di uno spettacolo su ghiaccio. Sulle note dell'insolita musica di Musorgskij *Una notte sul Monte Calvo*, sotto l'enorme statua di un demone di ghiaccio che domina la scena, tutti pattinano in vorticose piroette, indossando maschere da demone, tenendo in mano fiaccole e spargendone le scintille nel cielo notturno in uno splendido spettacolo: è un luogo di follia, dove circolano sbrigliate le passioni di uomini e animali. È proprio grazie alla natura liberatoria e sfrenata di questo spazio che la scena diventa uno snodo cruciale verso il definitivo e tragico finale, attraverso l'entrata in campo dei personaggi principali che danno voce alle loro pulsioni più profonde. Penso che forse si ispiri al concerto tenutosi davanti alla stazione di Pavlovsk, di cui si parla verso la fine del romanzo; ma in questo Carnevale su ghiaccio risulta evidente l'impronta dello stile di Kurosawa. Quella festa sul ghiaccio, con le sue luci che scintillano nelle tenebre, all'alba non è più altro che un cumulo di inutili macerie. Ma anche il folle turbinare indotto dalle passioni umane, visto da una prospettiva ribaltata, non è forse altro che una danza senza senso. Il giorno dopo il Carnevale, Ayako guardando la statua di ghiaccio che incombeva truce, la trova solo ridicola, e questo non rispecchia forse la percezione delle sue parole conclusive «Non siamo noi gli idioti»?

La scena finale dell'*Idiota*, quando Mýškin accarezza la testa di Rogòžin ormai impazzito, è estremamente impressionante, senza precedenti nella letteratura mondiale; ma di grande bellezza è anche la trasposizione nel film, in cui Kameda cade a terra insieme ad Akama. Si percepisce l'infinita bontà della sua anima, in grado di abbracciare senza alcun risentimento persino colui che, come un demone in preda all'odio, lo aveva precedentemente assalito con un coltello.

12. Dopo il film *L'idiota*

Il film avrebbe avuto una grande influenza sulla produzione successiva di Kurosawa. Proprio la rappresentazione di persone di grande bellezza interiore diventerà l'ispirazione della sua produzione cinematografica. *Vivere* ne è il primo esempio: al protagonista viene diagnosticato un tumore e si trova quindi a dover affrontare la morte, anche lui come Kameda. Ma in questo caso, a differenza di Kameda, il protagonista è consapevole del fatto che la sua morte è inevitabile, come per Ippolit nell'*Idiota*. Qui affiora dunque, in un certo senso, un tema legato all'esistenzialismo. Tuttavia, il protagonista decide di riempire la sua vita, ormai senza speranza di futuro, consacrandola all'amore per

gli altri. Emerge qui il tema faustiano del porsi domande e cercare risposte circa il senso della vita. Com'è noto, il *Faust* si conclude con le parole: «L'eterno femminile ci trae in alto» (traduzione originale in giapponese di Mori Ōgai). Ma questo comune impiegato abbandona il mondo cantando così: «La vita è breve, fanciulle innamoratevi».

Perché gli uomini sono infelici? Questo era il tema su cui Kurosawa più si interrogava. La domanda nasce dalle parole di Dmitrij de *I fratelli Karamazov*. Non solo: per Ivan la sofferenza dei bambini è scandalosa e, sulla base di questo, solleva dubbi riguardo l'esistenza di una divinità superiore. Senza prendere questa direzione, il film *Barbarossa* si concentra invece sulla questione di una salvezza concreta. Qui, nella relazione fra maestro e discepolo, che ricorda la relazione fra Alëša e lo *starac* Zosima, si percepisce ancora più forte l'eco dell'entusiasmo di Kurosawa per il mondo Dostoevskiano. Tuttavia quanto detto finora non è che una piccola parte di quello che si potrebbe dire su questo argomento. Essendomi ripromesso un giorno di investigare più nel dettaglio, per concludere vorrei specificare brevemente quanto in profondità Kurosawa abbia letto Dostoevskij. Si dice che abbia letto ben sette volte *L'idiota* e che, avendolo portato con sé sul luogo delle riprese, lo rileggesse e lo usasse per dare indicazioni sulla recitazione. La sua è una lettura piena d'amore, una lettura profonda, che non si limita a seguire il testo, ma ne fa rivivere le immagini nella mente, ne ricrea i personaggi con la forza dell'immaginazione per farci vivere al loro fianco: è davvero quella che potremmo definire una lettura creativa. Anche noi studiosi di letteratura avremmo tanto da imparare da questa lezione.