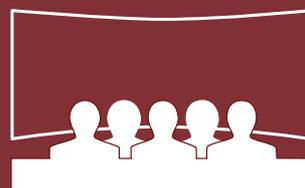


**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 2
luglio
dicembre 2017

IL CASO DELLO SCENEGGIATO TELEVISIVO I FRATELLI KARAMAZOV: IL “CRISTIANESIMO SOFFERTO” DI DIEGO FABBRI NELLA RAI PEDAGOGICA DELL’ERA BERNABEIANA

Eleonora Recalcati

Il contributo si propone di indagare il profondo legame di Diego Fabbri con l’opera di Dostoevskij che influenza la saggistica, la drammaturgia e l’impegno istituzionale dello sceneggiatore forlivese presso il Centro Cattolico Cinematografico (CCC). In particolare, si mira a definire il contributo personale di Fabbri negli sceneggiati RAI *I fratelli Karamazov* (1969) e *I demoni* (1972), in cui l’autore porta sullo schermo anni di studio e riflessione sull’opera dostoevskiana. Per meglio comprendere la relazione che corre tra la sceneggiatura, la produzione e la regia di Sandro Bolchi si analizza infine nel dettaglio il caso de *I fratelli Karamazov*.

The essay aims to investigate Diego Fabbri’s strong connection to Dostoyevsky’s work, which influenced the writer’s theatre, theoretical reflections and institutional work at the Catholic centre for cinematography. In particular, the article aims to define Fabbri’s contribution to the RAI television productions “The Brothers Karamazov” (1969) and “Demons” (1972), which represent many years of the author’s reflections on Dostoyevsky’s novels. It analyses “The Brothers Karamazov” in detail, in order to highlight the relationship between the screenplay, its production, and Sandro Bolchi’s direction.

Il personaggio di Diego Fabbri, autore tra i più prolifici e versatili dell’Italia dagli anni ’40 agli anni ’70, è conosciuto soprattutto rispetto alla sua produzione teatrale e, in secondo luogo, alla collaborazione come sceneggiatore con registi cinematografici del calibro di De Sica, Antonioni e Rossellini¹.

In questo contributo vorremmo invece dedicarci alla sua produzione televisiva², aspetto assai poco esplorato, presentando in particolare il caso dello sceneggiato *I fratelli Karamazov* (1969), emblematico della continuità di temi e poetica che permea l’opera di Fabbri nei diversi media.

Prima di affrontare esplicitamente l’opera dello sceneggiatore occorre però allargare il campo alla diffusione dello sceneggiato negli anni ’60 e agli altri due protagonisti della produzione de *I fratelli Karamazov*, il direttore generale della RAI dell’epoca, Ettore Bernabei, e il regista Sandro Bolchi.

¹ *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica, *I vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni, *Il generale Della Rovere* (1959) ed *Era notte a Roma* (1960) di Roberto Rossellini, *Il viaggio* (1974) di Vittorio De Sica.

² Tra gli sceneggiati firmati come autore da Diego Fabbri: *Vita di Michelangelo* (1964), *Le inchieste del commissario Maigret* (1964), *I fratelli Karamazov* (1969), *Il sospetto* (1972), *I demoni* (1972).

I. LO SCENEGGIATO NELL'ERA BERNABEIANA: STRUMENTO DI ISTRUZIONE E DIFFUSIONE DI VALORI CRISTIANI

La storia dello sceneggiato comincia con la storia della televisione stessa: l'adattamento di Alberto Casella del romanzo di Giovanni Ruffini *Il dottor Antonio* viene, infatti, trasmesso dalla RAI nel 1954, data di nascita del piccolo schermo in Italia. Da quel momento in poi le riduzioni di classici letterari e testi contemporanei, scritte appositamente per la televisione, si affiancano alla trasmissione di opere teatrali e, progressivamente, prendono il sopravvento. Nuovi registi televisivi, come Anton Giulio Majano, Daniele D'Anza e Sandro Bolchi, spesso provenienti da una carriera teatrale, sviluppano un linguaggio narrativo improntato alla semplicità di lettura e alla fedeltà al testo letterario. La seconda metà degli anni '50 conta già diversi adattamenti di grande successo, molti dei quali di Majano, come *Piccole donne* (1955) e *Jane Eyre* (1957)³.

Ma la vera stagione d'oro dello sceneggiato televisivo si verifica, come sottolineano De Blasio e Sorice, nell'epoca in cui la RAI è diretta da Ettore Bernabei (1961-1974):

La Rai di Bernabei produsse una decisa innovazione nei linguaggi espressivi e nelle grammatiche del video. Uno dei campi di applicazione più interessante fu sicuramente il romanzo sceneggiato [...] la tradizione dello sceneggiato televisivo si rinverdisce nel 1964, vero anno di svolta della produzione Rai.⁴

L'innovazione bernabeiana comporta, a livello di linguaggio, un progressivo distacco dal formato teatrale che, se pur rimane iscritto nel DNA dello sceneggiato, viene gradualmente modificato anche in virtù della maggior presenza di esterni, determinata dagli investimenti di Bernabei.

A livello contenutistico il direttore generale accentua l'elemento pedagogico, scegliendo grandi classici che favoriscano la crescita culturale e, al contempo, morale dei telespettatori, attraverso la promulgazione di valori civili e cristiani. A questo riguardo lo stesso Bernabei afferma:

Bisogna ricordare che qualunque forma di comunicazione è pedagogia. Pertanto io parlerei di "comunicazione responsabile" più che "pedagogica": perché la responsabilità è fondamentale nel rapporto corretto che ogni operatore televisivo deve avere – in ogni tempo e luogo – con il telespettatore.⁵

In particolare, secondo Bernabei la televisione «ha sostituito le cattedre della scuola, i pulpiti delle chiese, tornando a esercitare la funzione tipica del teatro nella polis *greca*»⁶. La realizzazione di sceneggiati televisivi tratti dai classici della letteratura si inserisce in questo tentativo di «sollevare il Paese e le classi

³ De Fornari, 1990.

⁴ De Blasio, Sorice, 2004: 62.

⁵ La Porta, Bernabei, 2003: 47.

⁶ Tabanelli, 2004: 42.

più umili verso l'alto»⁷. La ripresa diretta degli spettacoli teatrali è gradualmente abbandonata negli anni '60 perché, come nota Bernabei, la commedia e il melodramma teatrale erano stati pensati e realizzati per un pubblico ristretto, di elevato livello socio-culturale. Nasce così l'esigenza di «progettare un intrattenimento televisivo sempre di tipo teatrale, di tipo sceneggiato, ma adatto a un più vasto pubblico»⁸.

Per Bernabei non si tratta però semplicemente di un programma culturale imposto dall'alto poiché, attraverso il servizio opinioni e il ricorso a sondaggisti, la RAI monitora costantemente il gradimento dei telespettatori e si avvale delle statistiche nella strategia di programmazione. Riguardo agli adattamenti, in particolare, Bernabei afferma che «molti dei romanzi sceneggiati nacquero dalle richieste degli spettatori di vedere sui teleschermi le vicende lette»⁹.

Richiederebbe uno studio a sé stante il dibattito tra critici, vertici e registi dei primi anni della RAI circa lo "specifico televisivo", ci limitiamo pertanto a riportare le indicazioni che, a detta di Bernabei, venivano fornite dalla produzione in merito al linguaggio delle immagini che doveva essere orientato alla "semplicità di lettura": come esempio Bernabei segnala l'efficacia del primo piano e la povertà di inquadrature e movimenti della telecamera «essenziali e di facile percezione»¹⁰.

Tra i registi più stimati da Bernabei sicuramente vi è Sandro Bolchi, cui il direttore generale affida il progetto che gli sta più a cuore, l'adattamento de *I promessi sposi* (1967). Bolchi e Bernabei condividono un sistema di valori cristiano e una visione provvidenzialista che trovano perfetta espressione nel luminoso e fedele adattamento manzoniano.

Negli anni successivi Bolchi sarà anche regista di entrambi gli adattamenti di Dostoevskij scritti da Fabbri, *I fratelli Karamazov* (1969) e *I demoni* (1972), voluti da Bernabei nella stessa ottica d'istruzione e moralizzazione, ma segnati da una sfumatura di cristianesimo più cupo e sofferto, traccia della sensibilità poetica che accomuna Diego Fabbri a Dostoevskij.

I fratelli Karamazov, su cui ci soffermiamo in particolare, diventa così terreno di incontro tra la visione della fede di Bolchi, Bernabei e Fabbri, accomunati dall'intento di restituire soprattutto il conflitto spirituale che anima il romanzo.

Lo sceneggiato va in onda in sette episodi dal 16 novembre al 28 dicembre 1969, con un cast che comprende attori di teatro con un buon curriculum cinematografico come Salvo Randone (Fëdor Pàvlovic), Lea Massari (Grušenka) e Corrado Pani (Dmitrij; *fig. 1*), ma anche volti nuovi come Carlo Simoni (Alëša), al suo debutto (*fig. 2*). Si rivelerà decisiva la scelta di Umberto Orsini per il ruolo chiave di Ivan Karamazov, decisione cui Bolchi dedica maggior tempo e riflessione intuendo la crucialità del personaggio per la riduzione fabbriana. Si stima che la produzione sia costata quasi duecento milioni di lire, investimento ripagato dal successo di pubblico e critica che dettaglieremo più avanti¹¹.

⁷ Tabanelli, 2004: 43.

⁸ Tabanelli, 2004: 43.

⁹ La Porta, Bernabei, 2003: 48.

¹⁰ Tabanelli, 2004: 43.

¹¹ Cfr. AA.VV., 1969; Fabbri, 1969a; Fiorentini, 1988.



Fig. 1 – Una scena d’amore interpretata da Corrado Pani (Dmitrij Karamazov) e Lea Massari (Grušenka) nel quarto episodio de “I fratelli Karamazov”.



Fig. 2 – Il regista Sandro Bolchi prova una scena con Corrado Pani (Dmitrij) e Carlo Simoni (Alěša) nella campagna intorno a Novi Sad (Serbia), da «Radiocorriere TV» (a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre 1969).

II. IL PROFETA DEL “CRISTIANESIMO SOFFERTO”: GLI ADATTAMENTI FABBRIANI DI DOSTOEVSKIJ

Mentre sta lavorando all’adattamento teatrale de *I demoni*, con cui aprirà la sua carriera di impresario al Teatro Cometa di Roma nel 1960, Fabbri afferma riguardo a Dostoevskij:

Dostoevskij è il più persuasivo consolatore cristiano della nostra epoca; è colui che ha meglio capito, meglio espresso e meglio rappresentato in favole e in parabole umane il messaggio evangelico.¹²

Il drammaturgo definisce come parametro della grandezza di uno scrittore «l’aspirazione a scrivere un *certo libro* che, in un modo o nell’altro, possa essere una *vita di Cristo*»¹³ e conferisce in questo senso il primato proprio al romanziere russo cui decide di ispirarsi, intenzionato egli stesso a «rappresentare una vita di Cristo, le singole opere i vari capitoli»¹⁴. Si intende quindi che è soprattutto la questione della fede ad attirare l’autore forlivese verso Dostoevskij e, in particolare, una fede fondata sul sacrificio e sulla libertà.

Nei suoi saggi e nei suoi articoli Fabbri dimostra di conoscere diverse interpretazioni critiche di Dostoevskij, soffermandosi su quelle dell’esistenzialismo cristiano (in particolare del filosofo russo Nikolaj Berdjaev) fondate sul dramma della libertà e sul valore salvifico del dolore. L’autore dichiara la sua fascinazione per il “cristianesimo sofferto” di Dostoevskij, definendo il romanziere russo «un peccatore autentico, travagliato dall’assillo che solo Cristo poteva risolvere il dramma moderno»¹⁵.

L’autenticità di questa sofferenza conduce, secondo Fabbri, il romanziere a una sorta di misticismo cristologico che gli permette di leggere con più profondità i segni dei tempi. Fabbri, nel 1979, si riferisce in particolare alla capacità dostoevskiana di prevedere la deriva violenta del socialismo anarchico e chiosa: «Viviamo tutti sotto le profezie di Dostoevskij»¹⁶. Nei decenni precedenti ad animare l’interesse dostoevskiano dell’autore è soprattutto l’insistita preoccupazione per l’impossibilità moderna della fede, impedita da un positivismo che reclama la dimostrazione e la misurabilità di ogni assunto. Nel 1954 Fabbri afferma: «È un fare senza credere, e i risultati portano i segni di questa carenza di persuasione, di fede. Oggi mi pare che sia più arduo giungere alla persuasione che alla salvezza»¹⁷. Quindici anni dopo, nel 1970, quando, deluso dall’attività

¹² Fabbri, 1954: 183.

¹³ Fabbri, 1961: 265.

¹⁴ Cappello, 1979: 30.

¹⁵ Fabbri, 1979.

¹⁶ Fabbri, 1979.

¹⁷ Fabbri, 1954: 73.

politica dei cattolici¹⁸, decide di fondare il Circolo Mario Fani con l'intento di animare un apostolato dal basso, nel documento fondativo accenna alla problematica moderna dell'assenza di fede, elencando come punto programmatico: «La testimonianza di Fede contro la testimonianza sempre problematica della dimostrazione. La dimostrazione è il vanto, ma anche l'inciampo e il limite della modernità»¹⁹.

In queste parole risuona la dialettica dostoevskiana de *I fratelli Karamazov*²⁰ tra il positivismo di Ivan e la posizione fideistica di Alëša, Dmitrij e Zosima. Nello scegliere di adattare il romanzo e, in particolare, il passaggio che rende più esplicita questa dialettica, la *Leggenda del Grande Inquisitore*, Fabbri è sicuramente spinto da un'urgenza tutta personale, da una missione da compiere in un'epoca di cui afferma «siamo, in sostanza, ritornati – per quel che riguarda la Fede – al periodo delle catacombe»²¹.

Per il drammaturgo, che cita a supporto l'affermazione di Gide «non toccava che alla Chiesa impedire il comunismo, troppo tardi»²², la Chiesa non ha fatto abbastanza per evitare la scomparsa della fede, scegliendo i potenti e consegnando le masse al comunismo. Questi cenni del pensiero di Fabbri penetrano inevitabilmente negli adattamenti dostoevskiani, nonostante l'autore forlivese si pronunci in favore di una fedeltà alla natura polifonica del testo del romanziere che prescinda da qualsiasi ideologizzazione:

Possiamo avere, sbagliando, un Dostoevskij diabolico, demoniaco e possiamo avere, isolando il filone puramente spirituale e cristiano, un Dostoevskij mistico: mentre invece a mio parere se si sceglie Dostoevskij bisogna sceglierlo tutto.²³

In realtà nemmeno il drammaturgo si sottrae alla legge dell'adattamento che, come spiega Eco, non è mai mera traduzione e aggiunge inevitabilmente, col cambiamento di codice, significanti e, di conseguenza, significati²⁴.

Per offrire il più sinteticamente possibile un'esemplificazione di come anche il fedele Fabbri veicoli nel testo dostoevskiano personali urgenze tematiche compariamo alle riduzioni l'originale di un frammento della confessione di Stavrogin, protagonista de *I demoni*, al monaco Tichon:

¹⁸ Diego Fabbri vive un tormentato rapporto con la DC, cui rinfaccia in diversi interventi pubblici e privati di rivolgersi alla classe dirigente cattolica ma non al popolo, vero destinatario del messaggio evangelico. Le critiche alla classe politica cattolica sono esplicitate in particolare in Fabbri, 1954: 64-75; e in Diego Fabbri, lettera a Luigi Gedda, 27 novembre 1944, in Archivio Diego Fabbri Roma (DB: ADFR 15).

¹⁹ Diego Fabbri, appunto relativo al Circolo Mario Fani, 12 luglio 1970, in Archivio Diego Fabbri Roma (DB: ADFR 49).

²⁰ Dostoevskij, 1879.

²¹ DB: ADFR 49.

²² Fabbri, 1954: 26.

²³ Fabbri, 1979.

²⁴ Eco, 2003.

¹Dostoevskij, 1873.
Corsivo nostro.

²Fabbri, 1961: 73.
Corsivo nostro.

³Corsivo nostro.

<i>I demoni</i> Romanzo (1873) ¹	<i>I demoni</i> Riduzione teatrale di Diego Fabbri (1957) ²	<i>I demoni</i> Riduzione televisiva di Diego Fabbri (1972) ³
<p>«Credete in Dio?»</p> <p>«Credo».</p> <p>«Perché è detto: se credi e comandi alla montagna di muoversi la montagna si muoverà. Vi voglio domandare per curiosità: siete capace di far muovere la montagna?»</p> <p>«Può darsi che la faccia muovere».</p> <p>«Può darsi? Non c'è male. Perché ne dubitate ancora?»</p> <p>«Ne dubito per l'imperfezione della mia fede».</p> <p>«Come, anche voi credete in modo imperfetto?»</p> <p>«Sì... forse, non credo neanche io con la dovuta perfezione».</p>	<p>S: Ditemi: credete in Dio?</p> <p>T: Non vi pare una domanda un po' strana, da fare a un monaco?</p> <p>S: Affatto. <i>Conosco molti preti che non credono in Dio. Ne parlano molto, ma non ci credono. Se ci credessero, vedremmo smuoversi le montagne, come è stato promesso. È molto importante che voi mi rassicurate su questo, perché soltanto dopo io potrò parlarvi a lungo, liberamente di me.</i></p> <p>T: Nikolaj Stavrogin: <i>io credo fermamente in Dio. Devo anzi aggiungere che credo solamente in Dio.</i></p>	<p>S: Credete in Dio?</p> <p>T: Non vi pare una domanda strana da fare a un monaco?</p> <p>S: Affatto. <i>Ho incontrato molti preti che non credono in Dio. Ne parlano molto ma non ci credono. È scritto che se uno crede e ordina a una montagna di muoversi, quella si muoverà. Sono proprio curioso di sapere se voi smuovereste la montagna o no.</i></p> <p>T: Nikolaj Stavrogin, <i>io credo fermamente in Dio. Credo anzi solamente in Dio.</i></p>

Come si nota già in queste poche righe Fabbri aggiunge nelle riduzioni un importante elemento: la critica alla Chiesa, con un accenno all'incredulità dei preti del tutto assente dall'originale. Nella riflessione fabbriana l'appello al clero, affinché recuperi il coraggio del messaggio evangelico e si ponga a guida delle masse, è costante e assume, talvolta, toni severi e predicatori²⁵.

A quest'aggiunta si accompagna una diversa sfumatura della risposta di Tichon a Stavrogin: la velatura dubitosa espressa dal monaco, riconducibile al *topos* dostoevskiano della fede sofferta, mai monolitica, vissuta nel tormento del dubbio, è eliminata a favore di una potente professione di fede. L'assillo fabbriano circa la scomparsa della fede filtra nella costruzione del personaggio di Tichon, operando quella trasmutazione che in un adattamento è pressoché impossibile evitare.

²⁵ Cfr. i toni severi del giudizio di Cristo che, nella sua *Parusia*, si rivolge ai sacerdoti: «Dovevate essere la luce del mondo perché le strade fossero chiare e distinte, dovevate essere sapore, e invece mi accorgo che le strade di oggi si sono tremendamente confuse e accavallate», in Fabbri, 1954: 68.

III. PRINCIPI PER UNA DRAMMATURGIA CRISTIANA: DAL DISCORSO ALL'ENTE DELLO SPETTACOLO ALLO SCENEGGIATO / *FRATELLI KARAMAZOV*

Per sintetizzare i principi drammaturgici, su cui Fabbri trova consonanza con Dostoevskij e che ritroviamo con chiarezza nell'adattamento de *I fratelli Karamazov*, presentiamo un documento istituzionale, il discorso *I valori spirituali nell'attività cinematografica*, tenuto dall'autore al congresso dell'Ente dello Spettacolo nel 1950, nella circostanza della fine del suo mandato di segretario del CCC. I principi elencati da Fabbri per ovviare alla mancanza di nerbo e di presa del cinema cattolico sono del tutto in linea con l'estetica dostoevskiana. Innanzitutto Fabbri diagnostica una sorta di vigliaccheria del cinema cattolico rispetto al messaggio evangelico, una sfiducia nella possibilità della sua ricezione da parte del pubblico. Questa «timidezza» porterebbe gli autori cattolici a occuparsi solo di «cose liturgiche», tralasciando gli argomenti «del mondo» e autoescludendosi in questo modo dalla scena del grande cinema.

Di fronte a questo problema Fabbri affida ai colleghi alcuni consigli. Per prima cosa il drammaturgo pone una distinzione tra verità e realtà che ricalca la celebre affermazione di Dostoevskij: «Mi chiamano psicologo: non è vero, io sono realista in un senso più alto, vale a dire che raffiguro tutte le profondità dell'animo umano»²⁶. E similmente, afferma:

La verità di un fatto o di un personaggio è la sua autenticità, è *la rivelazione del suo fondo più segreto*, è la sua sostanza; anzi: è l'accento originale della sua sostanza al di là di tutte le apparenze reali.²⁷

Se il primo suggerimento dostoevskiano è quindi cercare «il fondo» e non fermarsi alle caratterizzazioni esterne del personaggio, il secondo verte sul tema del riscatto, itinerario narrativo del personaggio che deve prevedere il conflitto e il confronto col male. L'autore sintetizza questo principio affermando la necessità di «fare i conti, coraggiosamente, anche con certi argomenti e con certe apparentemente buone ragioni del diavolo»²⁸. Il rischio cui si va incontro se si elimina il conflitto col male dalla drammaturgia è, infatti, quello di un'estenuante edulcorazione, che Fabbri sintetizza con ironica efficacia: «bisogna anzi tenere sempre ben presente che il canto e la letizia di Francesco non hanno mai avuto e non avranno mai niente a che spartire con le canzoni e le canzonette di Bing Crosby!»²⁹. Riecheggia in quest'ultimo suggerimento il «cristianesimo sofferto» che egli ritrova, alla sua massima espressione, in Dostoevskij e nella profonda coscienza (spirituale ed estetica) del romanziere russo del rapporto esistente tra letizia cristiana e sacrificio della croce. L'ultima indicazione di Fabbri è quella di non peccare di astrazione, ma incarnare sempre le istanze spirituali e morali in personaggi realistici e vitali. Rintracciamo tutti questi principi nell'adattamento fabbriano de *I fratelli Karamazov* che con «certe buone ragioni del diavolo» fa decisamente i conti. Tra tutti gli

²⁶ Dostoevskij, 1984: 65.

²⁷ Fabbri, 1950: 4. Il corsivo è nostro.

²⁸ Fabbri, 1950: 4.

²⁹ Fabbri, 1950: 4.

adattamenti audiovisivi del romanzo³⁰ è, infatti, quello che dedica maggior spazio alle tesi ateistiche di Ivan, non solo con i 23 minuti di monologo sulla *Leggenda del Grande Inquisitore* (fig. 3) e una memorabile sequenza dedicata all'allucinazione demoniaca in cui Orsini offre una prova attoriale indimenticabile, ma anche tessendo una fitta trama di contrappunti tra l'ateismo "euclideo" del secondogenito Karamazov e la fede cristallina del fratello minore Alëša. Il controcanto all'ateismo di Ivan non è affidato alle "cose liturgiche" come il testamento del vecchio monaco Zosima, che pure nel romanzo ha largo spazio. Fabbri sceglie piuttosto di tagliare i dialoghi e le scene di sapore clericale o predicatorio e di affidare alla viva carne di Alëša l'onere di confutare le tesi del fratello. Pur senza discostarsi dal precetto di fedeltà al testo lo sceneggiatore caratterizza il novizio con tratti più virili e saldi dell'originale dostoevskiano: Alëša è un uomo compiuto, non un timido ragazzo in formazione, e la sua fede, pur fabbrianamente (e dostoevskianamente) in dialettica col dubbio, è una risposta silenziosa e ferma alle potenti tesi di Ivan.

IV. LA REGIA MINIMALISTA DI BOLCHI IN *I FRATELLI KARAMAZOV*

De Fornari definisce Bolchi l'«eroe della televisione come pubblica istruzione»³¹ e quindi profondamente in linea con le istanze della visione bernabeiana. Bolchi viene da una carriera teatrale: nel 1950 fonda a Bologna La Soffitta dove, tra i suoi primi successi, mette in scena *L'avaro* di Molière. Esordisce come regista televisivo nel 1956 con l'opera lirica *Amahl e gli ospiti notturni* e da quel momento fino al 1992 mette in scena ben 36 opere di teatro per la RAI. Il primo sceneggiato è invece *Il mulino del Po* (1963) e già in questa prima opera, secondo De Fornari, Bolchi sviluppa uno stile preciso, fatto di «immagini disadorne e ritmi monotoni»³². Il critico è impietoso nell'interpretare l'inflessibile fedeltà del regista ai testi originali come una modalità professorale *ex cathedra*; del resto lo stesso Bolchi afferma severamente che «è immorale prendere un grande romanzo e farne della riduzione un fatto personale»³³. Come nota Grasso, del resto, «il forte impianto pedagogico sotteso a questo tipo di produzioni fa sì che sceneggiatori e registi adottino la via della fedeltà letteraria»³⁴. Bolchi sostiene che a spingerlo verso *I fratelli Karamazov*, classico complesso e tutt'altro che "divulgativo", sia stato il «desiderio di trascinare davanti al video un pubblico che non sia quello arteriosclerotico dei romanzi sceneggiati»³⁵. A differenza del temperamento fortemente drammatico di Fabbri, la fede serena e "manzoniana" di Bolchi è distante dal "cristianesimo sofferto" dostoevskiano e da certi cupi accenti del romanzo, come quelli incarnati da Ivan Karamazov cui la riduzione di Fabbri affida il ruolo narrativo principale. Il regista, ammettendo la forza del personaggio, sostiene che Ivan «è un enigma, chiuso come una tomba» e, proprio per questo, ha fatto maggiormente divertire lui, persona aperta e ottimista, «nel combatterlo»³⁶.

³⁰ Tra gli adattamenti di fama internazionale si ricorda soprattutto *The Brothers Karamazov* (1958) di Richard Brooks e *Bratja Karamazovy* (1969) di Ivan Pyr'ev, Michail Ul'janov e Kirill Lavrov.

³¹ De Fornari, 1990: 53.

³² De Fornari, 1990: 55.

³³ Bolchi in Agostini, 1969.

³⁴ Grasso, Scaglioni, 2005: 153.

³⁵ Bolchi in Agostini, 1969.

³⁶ Bolchi in Agostini, 1969.



Fig. 3 – Umberto Orsini (Ivan Karamazov) declama la Leggenda del Grande Inquisitore a Carlo Simoni (il fratello Alëša) nel terzo episodio de “I fratelli Karamazov”.



Fig. 4 – Una scena tra Umberto Orsini (Ivan) e Salvo Randone (Fëdor Pàvlovic) nel quarto episodio dello sceneggiato “I fratelli Karamazov”.

A livello stilistico la scarna fedeltà si traduce in un minimalismo estetico che sconfinava nell'astratto, stilizzando la carnalità dei personaggi a favore dei conflitti ideali, cui del resto anche la sceneggiatura accorda la precedenza, primo fra tutti quello tra fede e ateismo. Bolchi afferma di voler realizzare «un romanzo russo senza barbe, senza pelli, senza icone e senza ceri»³⁷. Il regista sceglie per girare gli esterni la città di Novi Sad, in Serbia, e la campagna nei dintorni, location che egli stesso definisce «molto dure, molto grigie, molto cattive»³⁸. In particolare Bolchi loda l'operato dello scenografo Ezio Frigerio che sceglie la maggior parte degli esterni: «Gli esterni sono di uno squallore particolare, hanno un sapore tragico, fermo. Le strade, impervie, sembra che finiscano in cielo»³⁹.

Il risultato è uno stile scarno e dissanguato che ci sembra coerente con la scelta di "fedeltà a ogni costo": i lettori di Dostoevskij, infatti, ben conoscono la stilizzazione esasperata del mondo fisico, scarna arena per la lotta tra visioni del mondo. Nei romanzi di Dostoevskij nemmeno i personaggi si sottraggono al minimalismo delle descrizioni esteriori e difficilmente vengono dettagliati tratti fisici, se non per sottolineare aspetti ideologici. Rispetto al personaggio più filosofico, Ivan Karamazov, Bolchi afferma: «Di Orsini abbiamo fatto una specie di capo nazista, ladro e con i capelli albini»⁴⁰ (fig. 4). In definitiva la regia bolchiana stilizza personaggi e luoghi che vengono resi emblematici, tratteggiando una sorta di paesaggio dell'anima epurato da caratteri geografici e storico-culturali, scelta in linea con la narrazione dostoevskiana, maggiormente interessata alla tensione fra idee, ma soprattutto in linea con la sceneggiatura di Diego Fabbri. L'autore forlivese, infatti, esponente del teatro delle idee, propugna un ritorno della narrazione teatrale ai grandi temi religiosi e filosofici, e anche in questo adattamento televisivo dimostra di essere interessato soprattutto alla resa del dialogo dostoevskiano tra le idee, incarnate nei personaggi.

V. UN SUCCESSO OSTICO

Come sottolineato in più punti, sceneggiatore e regista conoscevano la complessità dei temi trattati dal romanzo e, si potrebbe dire, non hanno fatto alcunché per edulcorarli, spingendo sui tasti del dramma filosofico piuttosto che optare, come altri adattamenti, sul *plot* di *detection* o sugli elementi sentimentali. Il successo de *I fratelli Karamazov* non appariva quindi scontato, tanto più se si pensa che gli altri sceneggiati trasmessi nel 1969 avevano registrato un numero di telespettatori nettamente inferiore rispetto a quelli degli anni prima (*Atti degli apostoli* 8,7 milioni, *Il segreto di Luca* 9,4 e *La fine dell'avventura* addirittura 7,7, solo *Jekyll* si era mantenuto sui 12 milioni di telespettatori)⁴¹. I 15 milioni di telespettatori sono perciò festeggiati da Diego Fabbri con un articolo intitolato *Un urrà per Karamazov* in cui parla del romanzo e della sua fedele riduzione come «l'ossessionante variazione intorno a un unico tema centrale continuamente riproposto: Dio esiste o no?»⁴². L'interesse dei telespettatori è

³⁷ Tabanelli, 2004: 76.

³⁸ Tabanelli, 2004: 76.

³⁹ Tabanelli, 2004: 78.

⁴⁰ Tabanelli, 2004: 79.

⁴¹ Per questi dati di ascolto, come per i successivi, ci si è riferiti a Fiorentini, 1988.

⁴² Fabbri, 1970.

letto da Fabbri come la risposta alla sua domanda più angosciata (che è poi la stessa di Dostoevskij): è ancora attuale la fede cristiana? Per Fabbri è la dimostrazione che il popolo è con Dostoevskij contro l'*intelligenza* scristianizzata. Anche l'indice di gradimento, frutto di interviste telefoniche in linea col sistema dell'epoca, supera di un punto percentuale quello de *I promessi sposi* di Bolchi e raggiunge il 77%. L'evento riscuote un vivace dibattito, a partire da uno speciale pubblicato da «Radiocorriere TV»⁴³ in cui letterati e critici vengono chiamati a parlare de *I fratelli Karamazov*. Se Silvio Bernardini e Serena Vitale svolgono il compito neutrale di introdurre la biografia di Dostoevskij e i contenuti del romanzo, Lina Agostini chiude la sua intervista a Bolchi con un accento polemico, soffermandosi sul punto su cui maggiormente batte la critica dell'epoca: la caratterizzazione dei personaggi eccessivamente scarna e universale, poco riferibile al contesto russo.

Una copia dello speciale di «Radiocorriere TV» è conservata nell'archivio privato di Diego Fabbri presso la Biblioteca Saffi di Forlì⁴⁴. Il ritaglio più sottolineato e glossato dallo sceneggiatore è il profondo articolo di Cesare De Michelis⁴⁵ che, analizzando nel dettaglio i cambiamenti apportati dalla riduzione, si sofferma sulla *Leggenda del Grande Inquisitore* accostando l'interpretazione fabbriana a quella del teologo Guardini che «rivendica il diritto di interpretare Dostoevskij nonostante Dostoevskij sicché la critica del cattolicesimo non può costruire il tratto essenziale della figura del Grande Inquisitore»⁴⁶. I toni di De Michelis sono rispettosi, ma tra le parole si nasconde il riferimento a una distorsione del testo in senso cattolico che Fabbri, sensibilissimo al tema, non manca di sottolineare in un articolo per «Il Tempo», denunciando «un tono insolitamente critico e mordacemente scherzoso cui finora non si era abbandonato un giornale in qualche modo ufficiale come il *Radiocorriere*»⁴⁷. Fabbri risponde in merito al capitolo del Grande Inquisitore rimarcando che vi ha dedicato anni di fatiche letterarie e riflessioni, diventando quasi «uno specialista»⁴⁸.

Queste sottili contese si fondano su una concezione dell'adattamento in base al canone della fedeltà comparativa, oggi abbondantemente superato in nome di teorie semiotiche che, come quella di Eco, escludono la possibilità di una traduzione univoca tra codici diversi. Assodato quindi che una *ri-creazione*⁴⁹ dell'originale è inevitabile, ci sembra che la maggiore peculiarità dello sceneggiato esaminato consista proprio nella consapevolezza dell'originale da parte dell'adattatore Fabbri, un «fervente dostoevskiano» che dedica un trentennio della sua vita allo studio serrato del romanziere russo a cui informa il suo pensiero filosofico ed estetico. La seconda caratteristica che rende *I fratelli Karamazov* di Bolchi un *unicum* nel contesto degli adattamenti dostoevskiani è la forte condivisione da parte di sceneggiatura, regia e produzione di istanze valoriali e

⁴³ AA.VV., 1969.

⁴⁴ Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì, Fondo Diego Fabbri, sr. 5, fasc. 7, doc. 9.

⁴⁵ De Michelis, 1969.

⁴⁶ De Michelis, 1969: 50.

⁴⁷ Fabbri, 1969b.

⁴⁸ Fabbri, 1969b.

⁴⁹ Per l'uso del termine *ri-creazione* riguardo all'adattamento cfr. Testa, 2012.

formali, nell'orizzonte di un comune progetto ideologico. Il "cristianesimo sofferito" di Fabbri e il minimalismo formale bolchiano costituiscono inevitabilmente un filtro parziale, ma intraprendono, tuttavia, percorsi non distanti dall'originale dostoevskiano.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene. I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

Tavola delle sigle

ADFR: Archivio Diego Fabbri Roma
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 DC: Democrazia Cristiana
 RAI: Radio Televisione Italiana

Riferimenti bibliografici

- | | |
|--|--|
| <p>AA.VV.
 1969, <i>Speciale "I fratelli Karamazov"</i>, numero monografico, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.</p> | <p>De Blasio, Emiliana; Sorice, Michele
 2004, <i>Cantastorie mediali. La fiction come story teller della società italiana</i>, Dino Audino, Roma.</p> |
| <p>Agostini, Lina
 1969, <i>Le tre regole di Bolchi</i>, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.</p> | <p>De Fornari, Oreste
 1990, <i>Teleromanza. Storia indiscreta dello sceneggiato TV</i>, Mondadori, Milano.</p> |
| <p>Cappello, Giovanni
 1979, <i>Invito alla lettura di Diego Fabbri</i>, Mursia, Milano.</p> | <p>De Michelis, Cesare
 1969, <i>Le immagini vive dalle pagine scritte</i>, «Radiocorriere TV», a. XLVI, n. 46, 16/22 novembre.</p> |

Dostoevskij, Fëdor

1873, *Besy*, Tip. K. Zamyslovskago, Sankt Peterburg; trad. it. *I demoni*, Mondadori, Milano 1987.

1879, *Bratja Karamazovy*, «Russkij vestnik», Moskva; trad. it. *I fratelli Karamazov*, Rizzoli, Milano 1968.

1984, *Polnoe Sobranie sočinenij v desjati tomach*, vol. XXVII, in V. G. Bazanov (a cura di), Nauka, Leningrad.

Eco, Umberto

2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Fabrizi, Diego

1950, *I valori spirituali nell'attività cinematografica*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIII, n. 6, giugno.

1954, *Ambiguità cristiana*, Cappelli, Rocca di San Casciano, poi in *Ambiguità cristiana*, Studium, Roma 1994.

1961, *I demoni. Processo Karamazov*, Vallecchi, Firenze.

1969a, Intervista per «Telesera», in *Spettacoli*, 10 gennaio.

1969b, *Serate alla TV*, «Il Tempo», 24 novembre.

1970, *Un urrà per Karamazov*, «Il Messaggero», 15 gennaio.

1979, *Le profezie di Dostoevskij*, «Avvenire», 21 gennaio.

Fiorentini, Federica (a cura di)

1988, *1500 film e sceneggiati TV prodotti e coprodotti dalla RAI 1954-1986*, Nuova ERI, Torino.

Grasso, Aldo; Scaglioni, Massimo

2005, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano.

La Porta, Gabriele; Bernabei, Ettore

2003, *TV qualità. Terra promessa*, Rai Eri, Torino.

Tabanelli, Giorgio

2004, *Il teatro in televisione*, vol. I, *Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Rai Eri, Roma.

Testa, Carlo

2012, *Literature and Cinema from "Adaptation" to Re-creation: Coping with the Complexity of Human Recollection*, «Between», vol. II, n. 4: ojs.unica.it (ultima consultazione 24 gennaio 2017).

