

# Tra sogno e realtà: Michail Bulgakov tra letteratura e cinema

Sara Tongiani

## Introduzione

La nascita del cinema comporta una serie di innovazioni nel panorama delle arti; in particolare, la letteratura e la critica si trovano a dover ridefinire alcuni termini fondamentali che ora si arricchiscono di significato<sup>1</sup>. Ogni forma artistica dispone di mezzi e modalità espressive diversi e peculiari; fra cinema e letteratura il primato viene per lungo tempo conferito al linguaggio verbale, riducendo il movimento catturato dalla macchina da presa a semplice immagine sussidiaria. A partire dal saggio manifesto *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* di Alexandre Astruc, nel quale il teorico e regista francese avvicina e sovrappone la macchina da presa alla penna dello scrittore, suggerendo l'ipotesi di un linguaggio comune, la *scrittura*, di un film o di un romanzo, diviene un aspetto dell'esperienza artistica sul quale riflettere e discutere.

Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans la quelle, et par laquelle, un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la "caméra-stylo". (Astruc 1948: 20)

L'adattamento o trasposizione filmica di un'opera letteraria offre l'occasione per una analisi comparativa fra cinema e letteratura. La

---

<sup>1</sup> Si pensi ad alcune semplici locuzioni, quali "lettura e critica di un film" e "testo filmico"; oppure alle implicazioni critiche dello studio della "natura narrativa".

terminologia stessa utilizzata per indicare il passaggio dall'opera letteraria a quella filmica sembra sminuire quest'ultima, che appare quale riduzione o semplificazione del testo al quale si riferisce<sup>2</sup>. Adattamento, riduzione, trasposizione e traduzione alludono semplicemente al passaggio da un *medium* a un altro, attraverso l'applicazione di codici e di regole che differiscono fra loro ma che rimandano a un linguaggio comune che funziona da matrice per l'espressione verbale e per l'immagine. Il film e l'opera di riferimento vanno perciò lette rispettando i ruoli del regista e dello scrittore: entrambi creatori di immagini e di mondi, come ben evidenziano le parole di Astruc.

Questo breve intervento ha per oggetto proprio due diverse interpretazioni filmiche del romanzo *Master i Margarita* di Michail Afanas'evič Bulgakov; *Pilatus und andere* (1972) di Andrzej Wajda e *Master i Margarita* (2005) di Vladimir Vladimirovič Bortko, in modi diametralmente opposti, abbattono i confini spazio temporali della dimensione del racconto e della sua rappresentazione, attraverso la commistione fra linguaggio cinematografico e linguaggio letterario.

## Brevi cenni al Master i Margarita

Mutilata, censurata e lacunosa, la prima versione del *Master i Margarita* di Michail Afanas'evič Bulgakov compare sulla rivista *Moskva*, tra il 1966 e il 1967<sup>3</sup>. La vita letteraria, i dubbi, le idee, le ricerche e, persino, le opere teatrali di Bulgakov gravitano verso il grande e complesso romanzo sul Diavolo e Dio<sup>4</sup>. Dagli stagni Patriaršie

---

<sup>2</sup> Adattamento fa pensare alla necessità di sistemare un qualcosa in uno spazio che non è propriamente il suo. Riduzione è ancor più esplicita riguardo a differenti grandezze [...] trasposizione e traduzione alludono a un mutamento di regole [...] messa in scena cinematografica rende con grande evidenza il passaggio tra diverse materie d'espressione (Costa 2002: 33).

<sup>3</sup> I primi brogliacci per il *Master* risalgono agli anni venti: il romanzo accompagna Bulgakov sino alla morte, per esser stampato, infine, postumo, a puntate e censurato, quarant'anni dopo i primi abbozzi e le prime stesure.

<sup>4</sup> L'idea che il romanzo di Bulgakov si destreggi fra il Diavolo e Dio sembra sostenuta anche dall'articolo di Cinzia De Coro: «Dai risultati del lavoro nell'archivio dello scrittore compiuto dalla Čudakova, risulta che fin dalla prima redazione del romanzo sul Diavolo, Bulgakov aveva chiaramente definita l'idea di porre queste due figure come cardine della narrazione; egli,

sino a Gerusalemme, dallo scantinato del Maestro alla fortezza di Ponzio Pilato: il volo dello scrittore dilata il tempo, unendo spazi e luoghi lontani, sconosciuti e simili. La struttura del romanzo è complessa e articolata: diviso in due libri, il racconto segue le vicende di Woland, a Mosca, e quelle di Pilato, a Gerusalemme<sup>5</sup>. Le avventure di Woland durano quattro giorni, quelle di Pilato soltanto uno<sup>6</sup>. Il racconto del passato si inserisce, senza apparente soluzione di continuità, nel presente di Mosca e in quello del narratore stesso, di Bulgakov, attraverso modalità diverse<sup>7</sup>. L'autore costruisce questa storia ad incastro, nella quale convivono luoghi lontani nel tempo e nello spazio, affidando al personaggio di Pilato il ruolo di tramite, di

---

tra l'altro, divise i materiali che aveva raccolto in due distinti settori: "Su Dio" e "Sul Diavolo"» (De Coro 1985: 122).

<sup>5</sup> Sullo sfondo di queste due vicende si muovono tutti gli altri protagonisti: Woland fa conoscenza con Ivan, che finisce in manicomio e diviene amico e confidente del Maestro; Margherita si muove, dapprima, come un'ombra fra i ricordi del Maestro, divenendo infine la regina al gran ballo di Satana; accanto a Pilato si staglia la figura di Jeshua, ma appaiono interessanti anche quelle di Giuda, Levi Matteo e del Diavolo stesso.

<sup>6</sup> Le avventure di Woland si consumano fra mercoledì e sabato compresi; mentre di Pilato viene raccontato il venerdì della passione di Cristo (e poi la sua fine, ultratemporale). Appare utile riassumere:

mercoledì: incontro, agli stagni Patriaršie, fra Woland, Michail Aleksandrovič Berlioz e Ivan Nikolaevič Ponyrëv (Bezdomnyj), primo racconto su Ponzio Pilato, morte di Berlioz, inseguimenti rocamboleschi, arrivo di Ivan al Massolit, disordini e ricovero di Ivan in clinica;

giovedì: Stëpa Lichodeev incontra Woland e viene spedito a Jalta, trucchi di Korov'ev, sdoppiamento di Ivan, aggressione di Varenucha, temporale, incontro fra il Maestro e Ivan, spettacolo di magia nera, sogni e incubi nella clinica di Stravinskij, Ivan prosegue il racconto del venerdì, a Gerusalemme, attraverso un sogno;

venerdì: scherzi di magia nera (e parziale smascheramento dei trucchi della sera precedente), sogno di Margherita e suo approssimarsi a Woland (crema di Azazello, volo sulla città, bagno nella Moscovia, incontro, cena e ballo con Woland), arrivo dello zio di Berlioz in città, temporale;

venerdì: inchiesta ufficiale sugli accadimenti magici e misteriosi, liberazione del Maestro, fuoco purificatore nell'alloggio del Massolit, ultime scintille stregate di Korov'ev e Azazello, Levi Matteo cerca e trova Woland, temporale su Mosca e volo ultraterreno dei protagonisti.

<sup>7</sup> Il primo a raccontare di Pilato è Woland, poi il Maestro rivela a Ivan di aver scritto un romanzo proprio su Ponzio Pilato e lo stesso Ivan sogna il calvario di Cristo e le reazioni dell'egemone; infine è Margherita, regina del ballo, a salvare dalla clinica il Maestro e a leggere, riabilitandolo, il romanzo del compagno.

ponte in grado di far avvicinare le diverse sfere temporali e geografiche: l'egemone spezza la dicotomia spazio – tempo, permettendo al lettore di osservare una situazione priva di connotazioni specifiche. Infine, nel romanzo, Pilato diviene anche personaggio posto al confine nel rapporto con la vita e il potere: conteso fra bene e male, fra verità ed incertezza, fra audacia e viltà e fra realtà e possibile al di là.

Dopo la pubblicazione e la traduzione, il *Master i Margarita* diviene un nucleo attorno al quale altri autori, critici e registi lavorano, riflettendo e interpretando, esprimendosi attraverso *media* diversi, cristallizzando, amplificando o fraintendendo la parola e l'immagine letteraria di Bulgakov. *Il Maestro e Margherita* diviene in questo senso testo emblematico, capace di fissare l'idea espressa da molti critici, da Guillén e Genette a Foucault, i quali leggono il testo come un meccanismo infinito di rimandi e di collegamenti, ricco di quelle latenze che Nabokov credeva capaci di rivelarsi continuamente nel tempo. A questo proposito, dunque, le interpretazioni filmiche di Wajda e di Bortko appaiono profondamente diverse fra loro, proprio in virtù del testo di riferimento, il romanzo di Bulgakov che agisce da ipertesto.

## Pilatus und andere di Andrzej Wajda

La carriera di Andrzej Wajda appare ricca di opere cinematografiche e di messe in scena teatrali importanti e significative per la storia del cinema polacco e di quello europeo. Generalmente vengono ricordate alcune opere che hanno riscosso successo e visibilità, quali *Popiół i diament* (Cenere e diamanti, 1958), *Danton* (1982), *Les Possédés* (I demoni, 1987) e altre che segnarono, determinandola, la nascita del cinema polacco, si pensi a *Pokolonie* (Generazione, 1955) e a *Kanał* (I dannati di Varsavia, 1957). La carriera del regista culmina con il premio alla carriera, conferito nel 2000. In questa occasione, Wajda sceglie di parlare di un suo film poco conosciuto e che trova ancora oggi scarsa diffusione: *Pilatus und andere* (Pilato e gli altri). Si tratta di un film realizzato nel 1972 per la televisione della Repubblica Federale Tedesca, ispirato al romanzo di Bulgakov. Wajda ricorda spesso l'intenzione di quegli anni di voler lavorare in qualche modo sulla figura di Cristo; in un primo momento l'idea del regista era quella di realizzare un lungometraggio che interpretasse la musica di Krzysztof Penderecki, *Pasja według Świętego*

*Mateusza* (La Passione secondo Matteo)<sup>8</sup>. In seguito, dopo aver abbandonato il progetto iniziale, Wajda si rivolge ad alcuni sceneggiatori polacchi, per costruire una storia intorno a semplici spunti attinti dalla contemporaneità:

I once saw a newspaper photograph; which I cut out and filed away. It showed three Dutch "provos", the one in the middle being the spitting image of Christ and his two companions the thieves. I even thought up the outlines of a script: a child born in a garage somewhere in Berlin in 1945; thirty years later we see him as a hippie wandering around the country preaching some message. (Coates 2005: 81)

Anche questo progetto non si realizza, ma Wajda viene provvidenzialmente colpito dalla *folgore*: il romanzo di Bulgakov, «*I thought on could make a film on this subject, I looked for a way to do so, and eventually came to the conclusion that the best text to use as a base was Bulgakov's story about Pilate in The Master and Margarita*» (*ibid.*: 81).

Wajda sceglie il testo di Bulgakov, uniformandosi al suo punto di vista, raccontando uno stralcio della vita di Gesù attraverso il personaggio di Pilato. Sulla storia raccontata da Bulgakov, che rappresenta già una interpretazione, Wajda innesta la propria identità intellettuale e artistica: cattolica, socialista e surrealista<sup>9</sup>. La sequenza prologo che apre il film appare programmatica ed esemplificativa: Wajda intervista un montone che conduce al mattatoio un gregge di pecore, immediatamente macellate. Poco dopo il montone esce dal mattatoio e si appresta a condurre un altro gregge al macello<sup>10</sup>. Immagini cruenti di sangue e carne accompagnano la lucida analisi del montone:

---

<sup>8</sup> Wajda lo vedeva sostanzialmente come un documentario in presa diretta, attraversato da tre interventi centrali: la sequenza della Messa; la gente che assiste e i musicisti; e insieme la cronaca di qualcuno che muore (Curi 1980: 171).

<sup>9</sup> Appare importante accennare a queste tre autodefinizioni di Wajda riportate ed analizzate da Paul Coates nel suo lungo saggio dedicato a Wajda. Si veda Coates 2005: 79-90.

<sup>10</sup> Curi riporta un commento di Wajda su questa scena: «Qualcuno mi aveva detto che questa era la pratica che si usava normalmente con le pecore nei recinti. Più tardi ho scoperto che non era vero, ma non fa niente» (Curi 1980: 174).

Wajda: «Credi che il tuo sia un lavoro morale?»

Montone: «In un certo senso potrei essere definito una vittima del sistema. Vedi io ho un dovere da compiere. Io sono rispettato e non voglio ingannare quelli che hanno riposto ogni loro fiducia in me».

Wajda: «Così tu non hai nessun problema di tipo morale a fare il lavoro che fai?»

Montone: «Vedi, solo un uomo libero può essere completamente morale. In ogni modo ho i miei dubbi che una faccenda così grossa possa essere immorale» (*Pilatus und andere*, Dir. Andrzej Wajda, Bundesrepublik Deutschland, 1972).

In questo breve frammento appare evidente l'eco delle affermazioni e delle giustificazioni che si rincorrevano per tutta l'Europa all'indomani della seconda guerra mondiale; Wajda, in questo modo, pone già *in nuce* i termini che incatenano Pilato al ruolo di mesto esecutore del potere.

In un primo momento, Wajda sceglie di girare il film in Marocco, forse anche in parte suggestionato dalla lettura del Vangelo di Matteo fatta da Pasolini; in seguito si concretizza l'idea di una ambientazione genericamente tedesca. Gli attori scelti dal regista sono alcuni dei suoi interpreti preferiti: Jan Kreczmar per Pilato, Andrzej Łapicki per Afranio, Wojciech Pszoniak per Jeshua, Daniel Olbrychski per Matteo e Jerzy Zelnik per Giuda.

Il titolo del film sottolinea l'isolamento di Pilato e del suo universo nei confronti degli *altri*. Il film si divide in tre parti che prendono il titolo dal personaggio che, di volta in volta, svolge il ruolo di protagonista sulla scena (Pilato, Matteo e Giuda). Wajda ambienta la parte dedicata a Pilato nell'anfiteatro romano di Norimberga e lo stesso procuratore viene posto sul podio dal quale Hitler arringava le folle naziste. La scelta del regista polacco permette una prima attualizzazione del personaggio attraverso un luogo decisamente noto e riconoscibile dallo spettatore (tedesco, polacco ed europeo).

One could start with the fact that making *Pilate* was for us – the whole Polish crew – a very interesting experience from what one might call psychological point of view. I chose Nuremberg because it seemed to me that there was something appealing about using for our own ends the stadium where Hitler had given speeches, that amazing edifice that was never completed. It stands today, half-ruined, and whose who were to have been destroyed to enable such buildings to rule the world appear there to mock them, demonstrate their absurdity. (Coates 2005: 82)

Questa analisi investe direttamente il luogo scelto da Wajda che diviene il fulcro di una metafora visiva e narrativa. L'anfiteatro romano spicca per la densa realtà storica della quale è testimone e per l'assurdità teatrale della quale lo investe il regista polacco.

L'attualizzazione e la contaminazione continuano attraverso i costumi dei centurioni che si muovono e lavorano insieme a guardie in abiti contemporanei che richiamano, però, nei dettagli, le divise naziste. L'intero film si regge sulla commistione di elementi diversi e fortemente simbolici che mirano, da un lato, a ricostruire l'epoca romana (si pensi ai costumi dei centurioni e a quello indossato da Caifa, che lo caratterizza quale "mongolo traditore") e, dall'altro, a sottolineare la normalità della vita contemporanea urbana sulla quale la narrazione stessa del film si innesta (si pensi al soprabito di Afranio, che lo rende simile alla polizia segreta tedesca, e all'aereo targato SPQR). Da queste brevi annotazioni appare evidente la lezione dei neorealisti italiani e quella di Pasolini (si pensi a *La Ricotta*, Italia, 1963, e al già citato *Vangelo secondo Matteo*, Italia, 1964).

Il personaggio di Pilato appare fortemente connotato, Wajda lo ritrae malato e malfermo, quasi sempre seduto, sdraiato o sorretto dai centurioni o addirittura trasportato su una sedia a rotelle e la stessa ripresa della camera tende a sottolineare l'atteggiamento, la posizione di inferiorità del procuratore nei confronti dell'altro. Appare importante sottolineare come questo atteggiamento di inferiorità venga mantenuto anche quando la posizione gerarchica di Pilato appare superiore a quella dell'interlocutore. L'incontro con l'altro viene vissuto dal procuratore sempre in posizione di assoluta impotenza e remissività. Nel corso del film appare però una eccezione emblematica, significativa ed ambigua a tale atteggiamento: si tratta della scena della proclamazione e della condanna dei due ladroni e di Jeshua. In un'atmosfera fortemente teatrale, Pilato, ripreso con camera fissa, viene truccato e sorretto da due giovani in tunica bianca per affacciarsi dall'anfiteatro - ora ancor più connotato dalle insegne romane, dalle immagini delle aquile e dal rosso degli stendardi - e per proclamare con il saluto romano, a una folla anonima e contemporanea ripresa dall'alto, la condanna di Jeshua. Il procuratore viene posto in alto, sulla sommità dell'anfiteatro, pronto a divenire mezzo espressivo del potere e del suo contorto e lineare meccanismo, ma la solennità del momento viene ridotta all'assurdo: la folla sembra disattenta e semplicemente occupata ad attendere qualcosa. Emerge qui forse in parte l'idea del cineocchio (*kinoglaz*) di Dziga Vertov: Wajda utilizza immagini di repertorio, girate in giro per l'Europa, che immortalano folle che

attendono l'inizio di uno spettacolo sportivo o di un qualche evento culturale.

La storia prosegue, con inserti surrealisti di notevole effetto, attraverso tappe precise e ineluttabili: Jeshua muore in croce e Pilato appare schiacciato dal peso del potere che lo rende incapace di reagire. Questa impossibilità di analisi e di reazione viene cristallizzata da Wajda nell'ultimo colloquio fra Afranio e Pilato: il procuratore appare completamente immobile, abbandonato su una rozza sedia a rotelle, impietosamente osservato e quasi schernito dall'alto dal suo collaboratore che rivendica, per sé, autonomia e autocoscienza.

L'interpretazione di Wajda sembra presupporre una curiosa audacia d'intelletto e una florida fantasia dello spettatore, rivelando una ulteriore consonanza d'intenti con Bulgakov che non poteva che sperare in un lettore con queste stesse caratteristiche.

## ***Master i Margarita di Vladimir Vladimirovič Bortko***

Vladimir Bortko comincia la propria carriera lavorando su tematiche di stretta attualità e rilevanza collettiva, firmando anche la regia di un'opera di respiro europeo: *Afganskij Izlom* ([Afghan Breakdown](#), 1991), nella quale Michele Placido (in quegli anni associato al celebre ciclo de *La Piovra*) interpreta un soldato sovietico impegnato in Afghanistan. Inoltre, si occupa di alcune riduzioni cinematografiche di classici della letteratura russa: *Sobač'e serdce* (Cuore di cane, 1988) e *Idiot* (L'idiota, 2003). Infine, la curiosità verso *media* diversi lo conducono alla televisione e alle grandi serie: *Banditskij Peterburg. Advokat* (2000) e lo stesso *Master i Margarita* (2005).

Bortko sceglie di lavorare sul romanzo di Bulgakov con l'intento preciso di imporre il serial *Master i Margarita* quale nuovo colossal per la televisione russa. Durante le riprese e la messa in onda della serie, Bortko rilascia molte interviste nelle quali sottolinea l'importanza e il valore dello sguardo critico di Bulgakov, capace, ancora oggi, di coinvolgere lettori e spettatori.

L'operazione del regista russo è la completa trasposizione filmica del romanzo: la serie si divide in dieci puntate (della durata di un'ora circa) che ripetono interamente le parole e le immagini di Bulgakov. La competizione fra i due diversi *media* sembra in questo caso ridursi: Bortko dispone di grandi mezzi economici per creare il mondo immaginato da Bulgakov e di un tempo lunghissimo e inimmaginabile per un regista cinematografico. Nelle dieci puntate, Bortko ricrea,

descrive e si sofferma su tutti i particolari narrativi del romanzo, seguendo passo passo, pagina dopo pagina, il capolavoro di Bulgakov.

Alcuni contributi critici inducono a parlare di vero e proprio *fenomeno mediatico* per quanto riguarda questa e altre serie. Il recente volume *Russian Television Today* raccoglie le voci di diverse personalità (ricordo qui soltanto Irina Kaspe e Boris Dubin)<sup>11</sup> che sottolineano come negli ultimi anni si siano moltiplicati, in Russia, eventi di questo genere: grandi produzioni che godono di finanziamenti e di prestigiosi spazi televisivi. Appare interessante notare come proprio gli autori contemporanei a Bulgakov, dal destino intellettuale e umano simile al suo, siano oggi scelti per questo tipo di operazioni: si pensi a Solženicyn, Pasternak e Il'f. Seguendo ancora queste analisi, si può affermare che dietro la proposta di questi autori ci sia l'intento di insinuare e inserire la riabilitazione della Russia e della sua *intelligencija*. Inoltre, le storie di questi personaggi letterari e dei loro autori si sviluppano attraverso luoghi conosciuti e familiari allo spettatore, che viene immediatamente coinvolto in questo moto riabilitativo.

Il caso del *Master i Margarita* appare, a questo proposito, esemplificativo: Mosca con la sua architettura, i grandi *arbaty*, i giardini e i luoghi della cultura campeggia nel romanzo di Bulgakov quale vero e proprio personaggio. Inoltre, le vicissitudini dell'autore continuano a suscitare una sorta di solidale interesse, anche grazie alla scoperta e pubblicazione dei diari di Bulgakov stesso e delle memorie della moglie.

Per quel che riguarda l'immagine di Mosca, Bortko investe molto nella ricostruzione e nella resa, anche attraverso materiale di repertorio, a tutto tondo della città russa degli anni Trenta. Bortko si avvale anche dei mezzi e degli strumenti tipici della comunicazione televisiva, utilizzando riprese in bianco e nero e affidandosi a immagini velate e fittizie.

Il luogo, nell'interpretazione del regista russo, diviene protagonista: il dettaglio narrativo, fantastico o reale di Bulgakov si cristallizza compiutamente nel film di Bortko.

La scenografia pensata e attuata per la parte dedicata a Pilato appare essenziale e descrittiva: un afoso colonnato con un podio sul quale campeggiano le insegne e i drappi rossi. Lo spettatore non ha elementi per identificare precisamente il luogo entro il quale si muove il procuratore, ma la valenza descrittiva e non simbolica di quegli elementi permette di dedurre che i personaggi siano nel palazzo del potere, quello di Erode a Gerusalemme. Bortko segue il modello

---

<sup>11</sup> Si veda: MacFadyen 2007.

utilizzato da Bulgakov che descrive sommariamente il palazzo entro il quale si svolge l'interrogatorio, ma poi affresca dettagliatamente la città in festa per la Pasqua nella parte dedicata a Giuda. Queste scene, ambientate a Gerusalemme, ricreano nel film la stessa atmosfera di attesa e di festa che si percepisce nel romanzo e attestano la cura e l'attenzione di Bortko per il dettaglio. A questo proposito, anche lo stesso Bortko ha riconosciuto come la visione di questa serie abbia sostituito per parte del pubblico la lettura del romanzo, mentre per un'altra parte abbia inaugurato una forma ibrida di fruizione: davanti al televisore con il *Master* di Bulgakov fra le mani, per seguire attraverso due *media* diversi lo svolgimento della storia.

Infine, un altro luogo protagonista della pagina di Bulgakov è la luna, quasi onnipresente. Nel film di Wajda manca questo continuo riferimento all'astro, mentre Bortko ha la possibilità di farlo, dedicando molte inquadrature alla luna.

L'utilizzo di luoghi e immagini appare diverso nelle interpretazioni di Wajda e di Bortko, ma assolutamente sovrapponibili risultano le scene del sogno di Pilato, che nella notte inquieta di plenilunio immagina di camminare proprio sulla luna in compagnia di Jeshua, chiacchierando della viltà dell'uomo. Queste immagini, se estrapolate dal loro contesto, appaiono simili e quasi interscambiabili, ma l'utilizzo di alcuni accorgimenti narrativi e tecnici da parte dei due registi le rende uniche e particolari se lette nel contesto dell'intera opera che le racchiude.

## Conclusioni

Con questo breve intervento si è cercato di sottolineare come un film fondamentale per il percorso intellettuale di Wajda, *Pilato e gli altri*, si basi sul capolavoro della letteratura mondiale *Master e Margarita* di Bulgakov: autore che si è sempre definito, prima di tutto il resto, uomo di teatro, proprio come Wajda. Il regista polacco utilizza il testo di Bulgakov come materiale sul quale innestare le proprie riflessioni filosofiche e morali scaturite anche dai conflitti culturali, sociali e politici dell'Europa dell'ultimo secolo. In questo senso, appare profonda la lettura di Wajda, che sembra percepire nettamente l'acume della satira, del linguaggio e della composizione del romanzo di Bulgakov: opera fortemente critica ed emblematica del contrasto tra uomo e potere al cospetto della verità. Bulgakov utilizza espedienti narrativi, simbolici e letterari, definiti da molti critici propri della

“satira menippea”, dando vita ad un mondo immaginario complesso; analogamente, Wajda, non ricalcando letteralmente lo scrittore, ricorre a commistioni linguistiche che vanno dal surrealismo al neorealismo, dal teatro all’uso di materiale di repertorio.

L’operazione di Bortko e della televisione russa appare per certi aspetti opposta. La serie *Master i Margarita* tenta di misurarsi con l’attualità russa e con un passato prossimo ancora ricco di nodi irrisolti, interrogativi e di vite artistiche sospese o dimenticate, come quelle di Bulgakov, Pasternak e Solženicyn. Il regista traduce la parola di Bulgakov in immagine, seguendo ogni pagina con cura e attenzione, lasciando che l’attualità del testo emerga da sola spontaneamente, senza ulteriori attualizzazioni.

## Bibliografia

- Aitken, Ian, *European film theory and cinema. A critical introduction*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Astruc, Alexandre, "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo", *L'Écran Français* 144 (1948).
- Bulgakov, Michail, *Il Maestro e Margherita*, ed. it., Torino, Einaudi, 1996.
- Carmagnola, Fulvio, *Plot. Il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.
- Coates, Paul, *The red and white, The cinema people's poland*, London, Wallflower, 2005.
- Costa, Antonio, *Immagine di una immagine*, Torino, UTET, 1993.
- Costa, Antonio, "Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema", *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Ed. Ivelise Perniola, Venezia, Marsilio, 2002: 33-48.
- Curi, Giandomenico, *Cenere e Diamanti. Il cinema di Andrzej Wajda*, Roma, E/O, 1980.
- Falkowska, Janina, *Andrzej Wajda. History, politics and nostalgia in polish cinema*, Oxford, UK and New York, Berghahn, 2007.
- Giacci, Vittorio, *Immagine immaginaria. Analisi e interpretazione del segno filmico*, Roma, Città Nuova, 2006.
- Haltof, Marek, *Polish national cinema*, Oxford, UK and New York, Berghahn, 2002.
- Lallier, Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.
- MacFadyen, David (Ed.), *Russian television Today. Primetime drama and comedy*, London, Routledge, 2007.
- Milne, Lesley, *Michail Bulgakov. A critical Biography*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2009.
- Orr, John – Ostrowska, Elzbieta, *The cinema of Andrzej Wajda. The art of irony and defiance*, London, Wallflower Press, 2003.
- Piretto, Gian Piero, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica dell'era staliniana*, Milano, Cortina, 2010.
- Proffer, Ellendea, *Bulgakov. Life and work*, Ann Arbor, Ardis, 1984.
- Rylkova, Galina, *The archaeology of anxiety. The Russian silver age and its legacy*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2007.
- Wright, Anthony Colin, *Michail Bulgakov. Life and interpretation*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.

## Filmografia

- Afganskij Izlom*, Dir. Vladimir Bortko, Italia/Rossija, 1991.  
*Banditskij Peterburg. Advokat*, Dir. Vladimir Bortko, Rossija, 2000.  
*Danton*, Dir. Andrzej Wajda, France/Polska/Bundesrepublik Deutschland, 1982.  
*Idiot*, Dir. Vladimir Bortko, Rossija, 2003.  
*Il Vangelo secondo Matteo*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1964.  
*La Ricotta*, in *Ro. Go. Pa. G.*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia/France, 1963.  
*Les Possédés*, Dir. Andrzej Wajda, France, 1987.  
*Master i Margarita*, Dir. Vladimir Bortko, Rossija, 2005.  
*Pilatus und andere*, Dir. Andrzej Wajda, Bundesrepublik Deutschland, 1972.  
*Popiół i diament*, Dir. Andrzej Wajda, Polska 1958.  
*Pokolonie* Dir. Andrzej Wajda, Polska 1955.  
*Kanał*, Dir. Andrzej Wajda, Polska, 1957.  
*Sobač'e serdce*, Dir. Vladimir Bortko, Rossija, 1988.

## L'Autrice

### Sara Tongiani

Dottoranda di ricerca in Letterature Compare, Università di Torino. Si occupa di: *cultural studies*, letteratura e cultura russa, persistenza del mito nella modernità, critica genetica, *media and visual studies*. Pubblicazioni (selezione): *Fra assurdo e atonalità. Le forze del male nel Doktor Faustus di T. Mann e nel Master i Margarita di M. Bulgakov*, De Ferrari, Genova 2010; *Nichilismo e incarnazione nel Pilatus di F. Dürrenmatt*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", vol. 45, n. 3, Olschki, Firenze 2009; *Il mestiere di scrivere: C. Pavese. Appunti e spunti per una poetica del mito*, in "Ore piccole. Rivista di letteratura e arte", anno III, n. 11, Piacenza 2008.

Email: [saratongiani@gmail.com](mailto:saratongiani@gmail.com)

## **L'articolo**

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

## **Come citare questo articolo**

Tongiani, Sara, "Tra sogno e realtà: Michail Bulgakov tra letteratura e cinema", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>