

MASTERSKAJA 20
STUDI E RICERCHE SULLA RUSSIA

DIREZIONE

MARCO SABBATINI (Università di Pisa)

COMITATO SCIENTIFICO

CINZIA CADAMAGNANI (Università di Pisa), ALESSANDRA CARBONE (Università degli Studi di Siena), ANDREJ CHICHKINE (Università degli Studi di Salerno), CLAUDIA CRIVELLER (Università degli Studi di Padova), STEFANO GARZONIO (Università di Pisa), ANDREA LENA CORRITORE (Università degli Studi di Perugia), GIULIA MARCUCCI (Università per Stranieri di Siena), ALESSANDRO NIERO (Alma Mater Studiorum — Università di Bologna), JULIJA NIKOLAEVA ("Sapienza" Università di Roma), CLAUDIA OLIVIERI (Università degli Studi di Catania), MICHAÏL PAVLOVEC (Higher School of Economics — Moscow), MARIA PLIOUKHANOVA (Università degli Studi di Perugia), STANISLAV SAVICKIJ (Saint Petersburg State University), ALEKSANDR MEDVEDEV (University of Tjumen'), JULIJA VALIEVA (Saint Petersburg State University).

MASTERSKÀJA 20 è officina, studio, atelier, al contempo è spazio creativo e di confronto scientifico aperto a tematiche originali e innovative intorno alla lingua, alla letteratura e alla cultura russa.

In questo laboratorio dalla vocazione interdisciplinare e multimediale si fondono tre anime: *Čitalka* (*Spazio lettura*), con contributi di divulgazione scientifica, *Igr@ slov* (*Gioco di parole*), che accoglie strumenti teorici e applicativi utili all'apprendimento, e *Zerkalà* (*Specchi*), dove si collocano le traduzioni.

La collana si rivolge ad un pubblico interessato alla disamina critica della Russia odierna, anche in relazione al dialogo con la cultura occidentale e con il contesto europeo centro-orientale.

Per proposte di pubblicazione scrivere a: masterskaja20@writeupbooks.com.

Letteratura e cinema nel Modernismo russo

a cura di
Claudia Criveller e Anita Frison



VOLUME PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO DEL
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
CON I FONDI DEL PROGETTO DI DIPARTIMENTO BIRD 2019 DAL TITOLO
"PALINSESTI D'ARGENTO."
TEATRO, CINEMA E LETTERATURA RUSSA DEL PRIMO TERZO DEL XX SECOLO"
CUP: C94I19004020005

Copyright WriteUp Books 2022©

www.writeupbooks.com
redazione@writeupbooks.com

via Michele di Lando, 77 — Roma

ISBN 979-12-80353-98-6

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto delle Curatrici.

I edizione: maggio 2022

INDICE

7 A. Frison, *Introduzione*

Neja Zorkaja, *Saggi*

37 *L'Ottocento e la fotografia in Russia*
traduzione di Olga Strada

43 *Lev Tolstoj sullo schermo e nella sala dell'elettroteatro*
traduzione di Olga Strada

49 *Sistemi di adattamento e di abbassamento*
traduzione di Emilio Mari

57 *Metodi di studio*
traduzione di Anita Frison

67 *Dentro le trame*
traduzione di Margherita De Michiel

81 *Sfondi e requisiti. La pornografia sugli schermi degli anni Dieci*
traduzione di Claudia Olivieri

Prosa

95 Andrej Belyj, *Il teatro e il dramma moderno*
traduzione di Giuseppina Giuliano

115 Andrej Belyj, *Il cinematografo*
traduzione di Claudia Criveller

119 Andrej Belyj, *La città*
traduzione di Claudia Criveller

123 Leonid Andreev, *Lettere sul teatro. Lettera prima*
traduzione di Alessandro Farsetti

- 135 A. Vloderov, *Il cinematografo nella letteratura*
traduzione di Chiara Rampazzo
- 139 A. Vloderov, *La letteratura nel cinematografo*
traduzione di Chiara Rampazzo
- 141 Vloderov, *Il cinematografo e l'arte recente*
traduzione di Chiara Rampazzo
- 143 Kornej Čukovskij, *Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea*
traduzione di Andrea Lena

Poesia

- 184 Fëdor Sologub, *Sala angusta del cinematografo*
traduzione di Alessandro Farsetti
- 186 Valerij Brjusov, *Baracconi*
traduzione di Martina Morabito
- 190 Valerij Brjusov, *Il suicida. Quadro per cinematografo*
traduzione di Martina Morabito
- 192 Valerij Brjusov, *Cinemà della mia finestra*
traduzione di Martina Morabito
- 194 Aleksandr Blok, *La giornata è trascorsa, come sempre*
traduzione di Alessandro Farsetti
- 198 Georgij Ivanov, *Cinematografo*
traduzione di Alessandro Farsetti
- 200 Georgij Čulkov, *Una fotografia viva*
traduzione di Alessandro Farsetti

Sceneggiature

- 205 Valerij Brjusov, *Il giorno del giudizio*
traduzione di Anita Frison
- 213 Aleksandr Kuprin, *La mia stella*
traduzione di Giulia Marcucci
- 239 Fëdor Sologub, *La signorina Liza*
traduzione di Marta Capossela

Introduzione

Questo volume propone una selezione di testi, finora inediti in italiano, riguardanti il cinema russo prerivoluzionario. Il nucleo principale contiene lavori dei maggiori scrittori modernisti – Leonid Andreev, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Fëdor Sologub, Aleksandr Kuprin, Vladimir Majakovskij, Georgij Čulkov, Kornej Čukovskij, Valerij Brjusov, Georgij Ivanov – i quali, in parte attratti e in parte respinti dal linguaggio cinematografico, ne hanno trattato fin da subito nelle proprie opere. Si è deciso di ripartire tali contributi in base al genere: alla prosa saggistica seguono, così, poesie e sceneggiature originali dell'epoca. Le loro riflessioni – e i loro esperimenti di scrittura per lo schermo – trovano una contestualizzazione nella prima sezione di questo volume, occupata da una serie di brevi saggi tratti dal libro *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii (1900-1910)* (*Tra due secoli. Alle origini dell'arte di massa in Russia (1900-1910)*, 1976) della storica del cinema Neja Zorkaja (1924-2006). Sebbene altri studi su tale tema si siano succeduti nel corso degli anni¹, il lavoro di Zorkaja appare ancora significativo per l'attenzione che presta al cinema come primo fenomeno di massa e al ruolo giocato dagli intellettuali nel suo sviluppo, nonché per l'analisi tipologica delle trame dei primi film, che Zorkaja ricostruisce riprendendo gli studi di Vladimir Propp sulla morfologia della fiaba. Secondo la studiosa, il cinema si sviluppa infatti su basi folkloriche preesistenti, innestandosi nella tradizione già consolidata del *gorodskoj fol'klor* (folklore urbano). Ci pare, questo, un approccio senz'altro valido all'analisi delle sceneggiature conservatesi, che costituiscono un materiale ancora poco esplorato in relazione all'industria cinematografica di fine Ottocento-inizio Novecento, i cui esperti si sono soffermati in genere sull'aspetto socio-culturale o marcatamente tecnico. Ad oggi, manca invece un'indagine dettagliata sui soggetti più diffusi e sulle tecniche di scrittura per lo schermo adottate dagli sceneggiatori. Di quanto il processo di scrittura letteraria dovesse differire da quello di scrittura per il cinema era ben consapevole lo stesso Blok, che ormai nel 1918 scriveva così all'attore e regista Aleksandr Sanin, all'epoca collaboratore dell'azienda cinematografica Rus' per la quale aveva invitato il poeta a scrivere una sceneggiatura: «Non ho nulla di pronto per lo schermo, ma ho pensato molte volte di scrivere qualcosa; tut-

1 A mero titolo di esempio ricordiamo in questa sede Tsivian 1994; Youngblood 1999; Graščenkova 2005.

tavia sento che per il cinematografo bisogna trovare dentro di sé una nuova tecnica» (Zorkaja 2020: 394). Sicuramente, la perdita di buona parte delle sceneggiature prerivoluzionarie ha ostacolato lo sviluppo di un'indagine sulle tecniche utilizzate all'epoca sia per adattare testi della tradizione letteraria e folklorica, sia per redigere sceneggiature originali. Diverse, tuttavia, si sono conservate, e sono invece materiale utile per mettere in luce tanto il sostrato popolare e folklorico, quanto quello più marcatamente artistico-letterario.

Il volume si prefigge dunque l'obiettivo di avvicinare il lettore – e lo studente – italiano a quel laboratorio creativo di epoca modernista sorto attorno ai primi esperimenti cinematografici. Se l'attività di Majakovskij in tal senso è senz'altro più nota², scarso spazio hanno ricevuto in ambito italiano i lavori teorici o pratici di simbolisti come Belyj, Blok, Sologub, Brjusov, o di scrittori significativi rimasti ai margini delle correnti letterarie del tempo come Andreev, Kuprin, Čukovskij. Questa antologia vorrebbe aprire uno spiraglio sul ruolo giocato dagli scrittori di professione nello sviluppo del cinema, e offrire dei materiali utili per uno studio sistematico della prosa cinematografica modernista russa.

Tutti gli scrittori qui tradotti hanno collaborato – in misura e grado diversi – con il mondo del cinema appena nato. La loro attività iniziò tuttavia a registrarsi solo alcuni anni dopo la comparsa delle prime pellicole in Russia, avvenuta nella primavera del 1896 con la proiezione di quattro cortometraggi dei fratelli Lumière a San Pietroburgo e le successive riprese della cerimonia di incoronazione dello zar Nicola II (cfr. Ginzburg 1963: 25). I primi cortometraggi, di importazione occidentale, erano recepiti come nuove forme di intrattenimento popolare, e come tali circolavano nell'ambito delle fiere o in locali di dubbia reputazione. Mentre in Francia le proiezioni dei Lumière erano intese come dimostrazioni scientifiche, in Russia venivano immancabilmente associate a un contesto basso e moralmente degradato (Tsivian 1994: 36). Non sorprende, dunque, che diversi intellettuali manifestassero all'inizio un parere negativo nei confronti del cinematografo. Ben nota a questo proposito è la posizione di Maksim Gor'kij, che in due brevi articoli³ recensì

2 Si vedano ad esempio Majakovskij, Brik 1994; Majakovskij 2006; Tirino 2012. Si ricorda anche la proiezione presso diversi circuiti d'essai italiani del cortometraggio *La signorina e il teppista* [*Baryšnja i chuligan*, 1918], sceneggiato, diretto e interpretato dallo stesso Majakovskij su soggetto di Edmondo de Amicis.

3 Si veda Pacatus 1896. L'articolo è stato in parte tradotto in italiano in Rossi, Tognolotti 2013: 20-28. Il secondo articolo, piuttosto simile al precedente e inedito in italiano, uscì con il titolo *Sinematograf Ljumer* (*Il cinematografo dei Lumière*) nel quotidiano «Odeskie novosti», il 6 luglio dello stesso anno. Sulle differenze tra i due articoli si veda Poz-

in maniera molto critica lo spettacolo a cui aveva assistito durante la fiera di Nižnij Novgorod nel 1896:

Gor'kij non coglie l'elemento di attrazione o di divertimento che sta alla base del cinema e si preoccupa piuttosto di evidenziare la potenzialità dirompente, certo più negativa che positiva, della nuova invenzione sulla vita spirituale degli uomini del XX secolo, affidando al cinema capacità alienatorie (la possibilità di fornire impressioni fantastiche, affinché non si colgano quelle semplici e usuali della vita) e attribuendogli in sostanza la facoltà di evidenziare e acuire molti dei problemi che saranno investigati dalla filosofia del nostro secolo, e non tanto dal cinema, che di questa problematica si pone come salutare espressore (Magarotto 1983: 87).

Diversi autori coevi misero in luce altri aspetti spinosi, *in primis* il timore che l'avvento di questo nuovo mezzo espressivo avrebbe radicalmente ridotto l'importanza e lo sviluppo del teatro, o avrebbe contribuito ad abbassare i gusti del pubblico. Quest'ultima è la posizione avanzata nel saggio *Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea* (1908) da Čukovskij, che in quel tempo aveva cominciato a interessarsi alla diffusione della cultura di massa. Approfondendo i meccanismi di diversi generi testuali appositamente pensati per le masse, come le pubblicità, i gialli, i romanzi pornografici, Čukovskij analizzò non solo la figura del produttore di tali materiali, ma anche – e soprattutto – quella del destinatario-lettore (Ivanova 2012: 7). Il saggio prende il titolo dalla serie di gialli aventi per protagonista il detective Nat Pinkerton, estremamente popolari nella Russia prerivoluzionaria soprattutto tra le classi sociali meno elevate e i bambini, pur essendo considerati violenti, amorali e diseducativi da numerosi pedagoghi (Dralyuk 2012; Maslinskaya, Maslinsky 2020). Fu in questo periodo, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, che nell'Impero zarista cominciarono a propagarsi nuove forme artistico-letterarie prodotte per le classi più basse:

La nuova cultura popolare era rappresentata in primo luogo dal materiale commerciale stampato che circolava nelle classi inferiori [...]. La diffusione dell'alfabetizzazione, l'aumento del reddito dei consumatori e le innovazioni tecnologiche contribuirono alla rapida espansione dell'editoria commerciale [...]. Il successo di singoli autori o editori dipendeva generalmente dalla loro capacità di soddisfare i consumatori più di quanto riuscissero a fare i loro concorrenti. [...] La narrativa popolare di tipo commerciale divenne la forma predominante di materiale stampato venduto al grosso pubblico alla fine del diciannovesimo secolo (Brooks 1992: 10).

Čukovskij mise in relazione la popolarità della letteratura di massa (e i suoi generi più di successo, come i racconti polizieschi e la narrativa rosa, o i

ner 2006.

romanzi a puntate) alla comparsa e rapida diffusione del cinema, con le sue pellicole caratterizzate da soggetti altrettanto dozzinali e da una rapidità di produzione che non garantiva di certo una qualità elevata. La serialità, la riproducibilità di un'arte creata solo per essere consumata dalle masse, la volgarità dei soggetti, l'antitesi dell'elitarismo intellettuale colpivano lo scrittore, che si scagliò veementemente contro l'imbarbarimento del prodotto artistico e il proliferare di «masse di ottentotti». Poco prima Andrej Belyj aveva colto la marcata 'democraticità' del cinema, che percepiva come la naturale evoluzione – e superamento – del teatro classico. La sua valutazione, espressa nel saggio *Il teatro e il dramma contemporaneo*, era tuttavia positiva: «il cinematografo è il teatro democratico del futuro, un *balagan*, nel significato più nobile ed elevato del termine». In questo contributo lo scrittore aveva tratteggiato la linea evolutiva dell'arte drammatica più 'vera', quella 'democratica', 'corale': da un passato in cui lo spettacolo era affidato al *balagan* (teatro popolare dei saltimbanchi) e centrale era il ruolo dell'attore, si era arrivati a un presente in cui ormai era il cinematografo ad apparire il mezzo espressivo più adeguato e il regista era la figura più importante. In futuro, invece, l'arte scenica avrebbe assunto le forme del mistero⁴ e sarebbe divenuto centrale lo spettatore, uomo nuovo e co-autore del nuovo dramma. Il cinematografo si rivelava così una tappa fondamentale (per quanto intermedia) nello sviluppo dell'arte teatrale: «La rappresentazione popolare [...] non coincide con il mistero utopico, ma con il *balagan*. Lo spettatore del futuro è un uomo trasfigurato, non un uomo del popolo. Finché l'uomo del popolo non sarà trasfigurato, avrà un'inclinazione per il *balagan*. O, nelle attuali circostanze, per il cinematografo» (Odesskij 2005: 209)⁵.

Come osserva Zorkaja,

non bisogna scorgere in questi punti di vista apparentemente opposti – quello di Čukovskij e di Andrej Belyj – una polemica (fosse pure involontaria), una disputa, uno scontro di opinioni discordanti. A un'analisi più attenta tra di loro non c'è alcuna contraddizione. A essere in contrasto, infatti, sono solo

4 Come nota Daniela Rizzi, «[...] tra il mistero nella concezione bieliana e il mistero antico o medievale non c'è continuità di genere, ma un rapporto analogico; il termine serve all'autore per alludere ad una forma d'arte scenica a contenuto religioso, senza che però questa assuma valore paradigmatico. Il legame privilegiato del mistero con la sfera religiosa, sotto forma di immanenza all'azione teatrale di fini extraestetici, è variamente affermato da Belyj. Anzi in alcune occasioni si stabilisce addirittura un'equazione tra mistero e servizio divino [...], tra dramma simbolista e rituale religioso. A patto che però non si tratti di una riproposizione nostalgica di formule irrecuperabili [...]: "[...] Ma il mistero antico aveva un senso religioso vivo; perché il mistero del futuro possa avere lo stesso senso, dobbiamo farlo uscire dai confini dell'arte. Il mistero dev'essere per tutti"» (Rizzi 1989: 167).

5 Sulle concezioni di Belyj in merito al teatro si veda anche Nikolesku 1995.

le valutazioni globali di questo fenomeno complesso (Zorkaja 2020: 387).

Quello dell'impatto che il cinema avrebbe avuto sui futuri prodotti artistici, la loro qualità e il loro nesso con il pubblico era solo una delle questioni affrontate dagli intellettuali. La seconda, forse preponderante, era legata al rapporto tra cinema e teatro in un momento in cui i dibattiti su quello che doveva essere il 'nuovo' teatro – atto a rappresentare la vita contemporanea – erano particolarmente accesi:

il compito del teatro, rimasto indietro rispetto all'evoluzione della letteratura di fine secolo, è quello di adeguarsi ai recenti sviluppi di quest'ultima, di trovare un linguaggio scenico e drammaturgico adatto ad esprimere i medesimi impulsi che avevano prodotto la svolta rinnovatrice della letteratura. La constatazione che il teatro versava in uno stato di arretratezza rispetto al resto della cultura artistica è del resto un *leitmotiv* nella saggistica russa di orientamento modernista a cavallo tra i due secoli (Rizzi 1989: 13-14)⁶.

Leonid Andreev – da subito affascinato dal cinema, come testimonia la sua partecipazione a una pellicola documentaristica realizzata dalla casa di produzione Drankov (1909)⁷ – nelle *Lettere sul teatro* (1911-1914) espresse una posizione piuttosto netta. Le *Lettere* vennero composte mentre lo scrittore era pesantemente attaccato dalla stampa per la sua produzione scenica. Secondo Andreev, lo scopo primario dell'arte doveva essere incarnare la tragedia dell'uomo contemporaneo:

questa tragedia per lui si manifestava nella «sofferta rivalutazione di tutti i valori», nel drammatico dissidio dell'uomo verso il mondo intero e se stesso [...]. Queste esperienze dell'animo contemporaneo [...] costituiscono il contenuto principale del dramma spirituale dell'uomo moderno, e possono essere trasmesse dall'arte solo attraverso uno psicologismo globale o, come lo chiama Andreev, «panpsychismo» (Andreev 1996: 595).

L'avvento del cinema veniva interpretato come qualcosa di positivo: il cinema era infatti un medium in grado di proporre allo spettatore azione e intrigo, che invece il teatro poteva abbandonare in favore di un maggiore livello di psicologismo: «liberated from its burden, the theater could develop a new repertory, no longer reliant on great novels but capable of generating its own forms to embody subtle cogitation and modulated emotion» (Senelick 1981: 52). Teatro e cinema erano quindi due entità autonome e complementari: il teatro era il regno della parola, il cinema dell'azione. L'assenza di sonoro nel cinema spostava necessariamente il fulcro della rappresentazione: le uniche

6 Per una disamina del teatro russo di inizio Novecento si veda Ripellino 2002.

7 Si tratta del cortometraggio *Žizn' L. Andreeva* [*La vita di L. Andreev*, 1909], di cui si sono conservati alcuni frammenti.

possibili tracce di psicologismo dei personaggi potevano essere rese tramite i loro movimenti o le espressioni dei volti. Fondamentale era dunque la nascita di un nuovo tipo di drammaturgo, quello che lui definiva *Kinemo-Shakespeare* (il Cine-Shakespeare), in grado di utilizzare un nuovo linguaggio nella stesura delle sceneggiature. Andreev interpretava il silenzio come una costante intrinseca del nuovo mezzo espressivo, posizione che già all'epoca sollevò perplessità nei critici, convinti che il sonoro sarebbe stato presto realizzabile grazie alle innovazioni tecnologiche (Babičeva, Kovalova, Koz'menko 2012: 152). Pochi anni dopo, in uno dei numerosi articoli pubblicati in quotidiani e riviste specializzate, l'autore fu ancora più esplicito:

Il cinematografo è la causa inconsapevole della decadenza del teatro contemporaneo; senza cinematografo il teatro avrebbe senza dubbio conservato le sue vecchie forme. [...] In fin dei conti ora il teatro sta andando a rotoli in tutto il mondo; è costretto a fare sforzi incredibili, a ricorrere a scoperte straordinarie per competere con il cinematografo. Ma come la pittura ha battuto il banale realismo e ci ha guidato all'arte dei colori, così il cinematografo, alla fine, ucciderà sulla scena tutto quello che è esistito finora, e condurrà il teatro all'attività creativa. [...] Io ritengo il cinematografo un'invenzione più importante perfino dell'aeromobile, della polvere da sparo. È l'inizio di una nuova era, giacché sia il cinematografo che la polvere da sparo, pur essendo in apparenza qualcosa di distruttivo, alla fine sono chiamati a giocare un ruolo grandissimo (Andreev 1915: 4).

Conclusioni simili sono riscontrabili anche in Majakovskij, che nel 1913 collaborò con la rivista «Kine-žurnal» con tre articoli intitolati *Il teatro, il cinematografo e il futurismo*, *Il cinematografo distrugge il teatro* e *La posizione del teatro odierno e del cinematografo nei confronti dell'arte*⁸. Come Andreev, Majakovskij sottolineava il momento di crisi che stava attraversando il teatro, che per assurdo ad arte autonoma doveva liberarsi dall'assoggettamento alla volontà del regista e diventare «arte specifica dell'attore» (Majakovskij 2006: 14). Al contempo, le recenti trasformazioni sociali avevano creato il bisogno di nuove forme di intrattenimento per occupare il tempo libero, soprattutto nei grandi contesti urbani⁹: «la città [...] ha permesso, per la prima volta, di appagare le esigenze materiali del mondo con sei o sette ore di lavoro quotidiano; e l'intensità, la tensione della vita moderna ha con forza sottolineato la necessità di quel libero giuoco delle facoltà conoscitive che è appunto l'arte» (ivi: 12). Il cinematografo andava a soddisfare questo rinnovato bisogno di svago, e anzi il poeta gli attribuiva un ruolo di primo piano nel futuro: «Il teatro si è condannato a morte da sé e deve consegnare il suo retaggio al

8 I contributi sono tradotti in italiano in Majakovskij 2006.

9 Sul tempo libero e le forme di intrattenimento nella Russia tardo-zarista si veda ad esempio McReynolds 2003.

cinematografo. Il cinematografo [...] spiana la strada al teatro dell'avvenire, alla libera arte dell'attore» (ivi: 14-15). In particolar modo, Majakovskij vedeva la superiorità del cinema nella sua capacità di riprodurre con estrema fedeltà la realtà: «Qui si avanza, quatto quatto, il cinematografo e dice: "Se la vostra missione consiste nel copiare la natura, perché mettere in opera il complesso meccanismo teatrale, quando una tela può dare l'oceano in grandezza naturale e l'intenso traffico di una città?"» (ivi: 20). Se però dal punto di vista tecnico il nuovo mezzo espressivo era senza dubbio all'avanguardia, in questa fase per Majakovskij non poteva ancora essere considerato arte¹⁰: «Il cinematografo e l'arte sono fenomeni di ordine diverso. L'arte offre immagini sublimi, il cinematografo invece [...] riproduce e diffonde queste immagini negli angoli più sperduti del globo terrestre» (ivi: 25). Per le loro caratteristiche intrinseche, teatro e cinema percorrono quindi due cammini differenti e non si escludono a vicenda, anche se «la preferenza è data al cinema, poiché è più completo dal punto di vista tecnico e può essere utilizzato dall'artista-futurista come mezzo per la creazione di un'opera dell'arte del futuro» (Pronin 2019: 12). L'interesse per il cinema non era del resto una prerogativa esclusiva di Majakovskij, ma era ben radicato nelle cerchie futuriste del tempo:

[...] the 'public image' of the cinematic text was influenced by the 'public image' of the Moscow Futurists. Being the two major attractions of the year in 1913, cinema and Futurism were bound to be presented as a single phenomenon. Whatever absurdity the critics discovered in films was immediately labelled 'Futuristic'; conversely, Mayakovsky's poems were criticised for being illiterate as cinema intertitles (Tsivian 1994: 61).

La sovrapposizione tra futurismo e cinematografo in questo periodo era motivata non solo dalle scelte artistiche audaci dei suoi esponenti o dalla nota attrazione che alcuni di loro provavano per quelle innovazioni tecniche adoperabili nel campo dell'arte¹¹, ma anche da un esperimento concreto, quel *Dramma al cabaret futurista n. 13* diretto da Vladimir Kas'janov [*Drama v kabare futuristov n. 13*, 1914] in cui avevano recitato i pittori Michail Larionov e Natal'ja Gončarova, Majakovskij e i fratelli Burljuk. Interpretabile come un equivalente filmico del manifesto futurista del 1912 (Burke 2007: 135), la pellicola, di cui oggi rimangono solo alcuni fermo-immagine, è uno dei primi esperimenti cinematografici delle avanguardie¹². Oltre a questa iniziativa, di-

10 Sull'articolato rapporto di Majakovskij con il cinema cfr. Ripellino 1982; Burke 2007.

11 Nel 1913 il pittore Michail Larionov, ad esempio, pubblicò una sorta di manifesto per un nuovo teatro sperimentale in cui si poteva fare ricorso anche al cinematografo. Si veda Jangirov 1995-1996: 162-163.

12 Nello stesso periodo diversi futuristi presero parte ad altre pellicole – ora perdute – che ne pubblicizzavano le opere, come *I futuristi moscoviti* [*Moskovskie futuristy*, 1913] poi confluito in parte in *Dramma al cabaret futurista, I nostri futuristi. Natura comica* [*Naši*

versi artisti legati al futurismo scrissero anche contributi di carattere teorico; ricordiamo qui brevemente David Burljuk, autore di tre articoli pubblicati su «Kine-žurnal», e Boris Pasternak, che si inserì nel dibattito su teatro e cinema (Smirnov 2007; Vysočanskaja 2018: 72-73). A questo periodo sono ascritti a Majakovskij anche una serie di interventi usciti su «Kine-žurnal» sotto pseudonimo (cfr. Miljavskij, Duganov, Radziševskij 1970). I ventiquattro articoli, datati 1913-1915 e di cui proponiamo in questa collezione tre esempi incentrati sul tema cinema-letteratura-arte, già in epoca sovietica avevano suscitato una vivace diatriba tra gli studiosi in merito alla loro attribuzione (Pronin 2019: 12-15). Più recentemente è stata avanzata l'ipotesi che siano frutto di una collaborazione tra Majakovskij e Burljuk, anch'egli coinvolto, come abbiamo ricordato, nella rivista «Kine-žurnal» (cfr. Arenzon 2008).

Altri letterati si esprimevano invece in termini più ambigui. Blok, ad esempio, da un lato era profondamente affascinato dal nuovo mezzo espressivo – e in parte anche dai soggetti delle pellicole – al punto da riprodurre mimeticamente nella vita di tutti i giorni situazioni viste sullo schermo; dall'altro, tuttavia, era deluso

dalla volgarità, dal carattere commerciale e dalla bassa qualità delle pellicole. "A lungo ho amato il cinematografo così com'era; poi il nostro legame si è raffreddato – era già diventato schiavo del filisteismo e della volgarità di soggetti 'dell'alta società' e simili" – scrisse Aleksandr Blok successivamente, nel 1918 (Zorkaja 2020: 390).

Proprio per questo motivo non apprezzò la partecipazione della moglie, già attrice di teatro, ad alcune pellicole (ivi: 390-391). Pur non scrivendo alcun saggio teorico sul cinema, Blok lo utilizzò come soggetto delle proprie poesie e ne scrisse ripetutamente nei propri taccuini, alternando valutazioni positive e negative, spesso ironiche, soprattutto nei primi anni. In un periodo più tardo, ormai a ridosso della Rivoluzione, le sue riflessioni perderanno il carattere aneddótico che le aveva contraddistinte, per affinarsi. Il cinema si era liberato dell'iniziale volgarità, trasformandosi a poco a poco in arte:

Blok è uno dei primi artisti russi a concepire e interpretare il cinema a livello estetico, e a valutarlo nella sua specificità. Il poeta non lo considerava un 'mezzo di diffusione di idee' o un 'civilizzatore della gente meno abbiente', ma un nuovo modello estetico di spettacolo, prevedendone quindi le potenzialità artistiche. [...] Le sue dichiarazioni degli anni 1916-1918 sono significative e contengono osservazioni acute e sagaci che testimoniano l'attenzione del poeta per lo schermo, e sono ricollegabili all'insieme definito delle idee, dei pregiudizi e dei gusti di Blok in campo artistico (ivi: 392).

In questo senso, significativo è quanto scrisse il poeta al già ricordato Sa-

futuristy. Komičeskaja natura, 1913], Futuristi [Futuristy, 1913]. Cfr. AA. VV. 2004: 135-136.

nin nel 1918, prendendo posizione sulla discussione cinema/teatro diffusa una decina di anni prima: «Il cinematografo, a mio avviso, non ha nulla in comune con il teatro, né gli fa qualsivoglia concorrenza; non possono eliminarsi a vicenda; per questo tutti i discorsi “sul cinematografo e il teatro”, un tempo di moda, mi parevano infondati» (Blok 1963: 515).

Ambivalente era anche la posizione della scrittrice umoristica Tèffi¹³, che commentò piuttosto freddamente l'avvento del cinema:

Qualsiasi siano i pareri sul cinematografo – che sia qualcosa di buono o di cattivo – esso ad ogni modo esiste e continuerà a esistere. In ogni caso bisogna rassegnarvisi, come a un dato di fatto. Nel suo prossimo futuro vi possono essere due corsi: o si invoglierà definitivamente, o al contrario attirerà a sé le autentiche forze letterarie e artistiche, e occuperà un posto vicino al teatro (Tèffi 1913: 4).

L'autrice, coinvolta da Chanžonkov in una pellicola che intendeva parodiare la tipologia sociale dello scrittore¹⁴, scrisse sul cinema anche in forma satirica almeno in due composizioni, intitolate *V stereo-foto-kine-mato-skopo-bio-fono i proč. -grafe* (Nello stereo-fono-cine-mato-scopo-bio-fono e tutti gli altri -grafi, 1915), e *Volšebnoe zerkalo, ili Grand-èlektro-biograf. Žizn' na èkrane v soprovoždenii naučnych ob'jasnenij professora Kurimoza* (Lo specchio magico, o il Grand-èlettro-biografo. La vita sullo schermo accompagnata dalle spiegazioni scientifiche del professor Kurimoz, 1917) (cfr. Tèffi 1915; Tèffi 2010)¹⁵.

Critico in maniera più esplicita fu Konstantin Bal'mont, per il quale «il teatro educa e rende migliori i gusti, mentre il cinematografo fa tutto il contrario» e non avrebbe alcun futuro (*Pisateli o kinematografe* 1914: 18). Questa scarsa fiducia nei confronti dello sviluppo del cinema come arte autonoma era condivisa anche da Dmitrij Merežkovskij: «In primo luogo, il cinematografo è un fenomeno meccanico, e non potrà mai fare concorrenza al teatro come fenomeno organico. Non solo il cinematografo non sottrarrà al teatro la sua essenza vitale, ma al contrario l'organicità del teatro sarà sempre sottolineata dall'artificiosità del cinematografo» (ivi)¹⁶. Come nota Civ'jan,

13 Pseudonimo di Nadežda Lochvickaja (1872-1952).

14 Nel 1913 Chanžonkov aveva organizzato una giornata fuori Pietroburgo con una serie di letterati, tra cui Tèffi e Averčenko, per coinvolgerli in prima persona nella produzione di film. Ne era uscita la pellicola *A caccia di alci e caprioli nei dintorni di Pietroburgo* (*I corifei della letteratura russa a caccia*) [*Ochota na losej i dikich koz v okrestnostjach Peterburga* (*Korifei russskoj literatury na ochote*)], cfr. AA. VV. 2004: 124-125.

15 Negli anni dell'emigrazione la scrittrice avrebbe poi composto alcune sceneggiature mai realizzate. Sull'argomento si veda McCorkle, Golburt 2021.

16 Nel periodo prerivoluzionario Merežkovskij non scrisse per il cinema, ma diede comunque il permesso di adattare il suo romanzo *La morte degli dei* (*Giuliano l'Apostata*) [*Smert' bogov* (*Julian Otstupnik*)] in un film del 1916 diretto da V. Kas'janov. La sceneggia-

The idea of art and culture as organic forms [...] was reinforced by the aesthetics of *art nouveau*, the most influential style in pre-First-World-War Russia. Fascinated by Darwin's excursions into the depth of the biological past, *art nouveau* artists created a biomorphic style that favoured organic forms and was itself based on patterns of natural growth. The machine was cast as the antithesis of life; being a machine, cinema was judged to be incompatible with art (Tsivian 1994: 9).

Già Maksimilian Vološin aveva imputato proprio alla componente meccanica il grande successo del cinema tra le masse: «La popolarità del cinematografo si fonda in primo luogo sul fatto che è una macchina; e sono i lati più ingenui e creduli dell'anima dell'europeo contemporaneo a rivolgerlo alla macchina» (Vološin 1988: 118). In *Organizm teatra (L'organismo del teatro, 1909)*, Vološin aveva descritto il cinema come una forma di nuova barbarie:

Al giorno d'oggi esiste solo un tipo di spettacolo 'teatrale' che eserciti in maniera inequivocabile un forte ascendente sulla fiducia del pubblico. Si tratta del cinematografo.

Non bisogna cercare gli elementi dell'arte del futuro nell'affinamento della vecchia arte: il vecchio deve morire, prima di dare nuovi frutti; l'arte del futuro può nascere solo da una nuova barbarie. Nel campo teatrale, è il cinematografo a costituire questa barbarie. [...]

Il cinematografo ha tutte le caratteristiche per diventare l'arte del futuro. Esso si impadronisce dei sogni dello spettatore grazie al suo crudo realismo. Nei fabbisogni estetici delle masse popolari sostituirà il vecchio teatro, esattamente come nell'antichità, a Roma, le lotte dei gladiatori hanno sostituito la tragedia greca.

Sotto la musica ipnotica di marce tutte uguali il cinematografo mostra i crudi fatti e gesti della vita di strada. In una stanzetta dalle nude pareti, che assomigliano alle 'navi' delle celebrazioni settarie dei *chlysty*, si compie il medesimo antico rito estatico, purificatore.

Una purificazione da cosa? Non dagli eccessi della volontà e della passione, ma dagli eccessi di *pošlost'*, dalla ripetitività dei gesti e dei volti, dalle tinte grigie da fotografia, dal turbinio monotono e nervoso della grande città contemporanea (*ibid.*).

Tuttavia, tale barbarie è positiva, in quanto può portare a un rinnovamento dell'arte e del teatro; per Vološin è però necessario che il monopolio

tura, composta dal regista, è stata pubblicata nell'ambito del progetto *Rannjaja russkaja kinoproza* con un commento di Anna Kovalova e Arina Permjakova; cfr. <<https://hum.hse.ru/ditl/filmprose/julian>>. Merežkovskij si cimentò solo diversi anni dopo in alcune sceneggiature su commissione, per film che però non saranno mai realizzati, in parte per la sua inesperienza, in parte per la complessa situazione politica internazionale. Si vedano per esempio le sceneggiature di *Boris Godunov* (ca. 1930) e *Dante* (ca. 1935), in Merežkovskij, Gippius 1991.

sulle pellicole non sia più detenuto da case di produzione come Paté e Gomon, poco interessate alla qualità, ma si apra a impresari con aspirazioni artistiche più elevate.

Nel 1917, Aleksandr Benua sarebbe giunto a conclusioni ormai opposte: lungi dall'essere qualcosa di meramente meccanico, il cinema è ora l'arte viva e spontanea, mentre il teatro è un medium morto:

[...] il teatro diventa sempre meno coinvolgente. [...] A teatro andiamo solamente per ammirare le scenografie dei pittori, le idee dei registi, la musica dei compositori, le arguzie che ha creato per noi l'autore della pièce, ma meno che mai noi ora a teatro proviamo piacere per il teatro in sé, per la messinscena. [...] Se invece nel cinematografo c'è qualcosa che ci avvince particolarmente, è proprio la semplicità dell'approccio, la *stichija* teatrale [...] (Benua 1917: 48-49).

Dalla comparsa del cinema nell'Impero zarista al 1917 si può dunque rintracciare un'evoluzione nella percezione delle *élites* intellettuali nei confronti di questa nuova forma di intrattenimento. L'iniziale disdegno trovava delle motivazioni ragionevoli non solo nel fatto che gli spettacoli si svolgevano, come si è visto, in locali degradati, ma anche nella bassa qualità artistica delle prime pellicole. In un momento in cui il cinema non era ancora percepito come un'arte autonoma, in grado di sviluppare un proprio linguaggio, colpiva l'incapacità di tradurre efficacemente sullo schermo tecniche narrative – anche semplici – già ampiamente collaudate in ambito letterario e teatrale: «Critical articles characterised cinema's attempts at narrative as 'unbalanced', 'mechanical', 'spasmodic', 'gratuitous', 'purposeless', 'faulty'» (Tsivian 1994: 165). I soggetti venivano stesi solitamente in forma anonima da sceneggiatori non professionisti, spesso dediti nella vita quotidiana a occupazioni del tutto diverse. Le sceneggiature non erano pubblicate, mentre nelle pagine delle numerose riviste cinematografiche del tempo venivano stampati i 'libretti', sinossi o brevi riassunti dei film scritti malamente in maniera frettolosa, oggetto costante di parodia¹⁷. La rosa di persone legate all'industria cinematografica era in verità molto varia, e nella maggioranza dei casi comprendeva individui ai margini della produzione culturale ufficiale o comunque non inseriti – nemmeno a posteriori – nel canone cinematografico russo. Tale peculiarità è facilmente spiegabile se si considera che il cinema rimaneva pur sempre un intrattenimento 'basso', popolare, la cui fruibilità e popolarità non presupponeva il coinvolgimento aprioristico di artisti celebri aventi, in genere, una tipologia ben diversa di pubblico. Studi recenti stanno mettendo in luce come la componente 'altra' (stranieri, persone di fede non ortodossa o di etnia non russa, o donne) fosse in realtà non l'eccezione, ma la regola (Drubek

17 In un articolo sulla struttura narrativa dei libretti prerivoluzionari, Anna Kovalova ricorda, ad esempio, una parodia di tale tipologia testuale ad opera di Arkadij Averčenko; cfr. Kovalova 2020.

2021)¹⁸. In alcuni casi si trattava di figure di spicco nell'industria del cinema: citiamo qui il regista polacco Bolesław Matuszewski, il produttore Aleksandr Chanžonkov, di discendenza cosacca, che faceva affidamento sulla prima moglie, Antonina, per la gestione della ditta¹⁹, o Elizaveta Thiemann, che aveva contribuito con la propria dote alla fondazione della casa di produzione Thiemann gestita dal marito Gustav, ed era lei stessa regista e produttrice (Bagrov, Kovalova 2021)²⁰. Il più delle volte, però, sono nomi dimenticati, che si stanno riscoprendo solo in questi anni, benché siano quelli di sceneggiatori, registi, operatori e produttori estremamente prolifici.

In questo contesto vario, gli apporti dei letterati di professione appaiono di certo ridimensionati, se non altro per il loro numero contenuto. Eppure sono significativi, perché testimoniano l'esigenza di innalzare la qualità complessiva delle pellicole. Le trame, in particolare, erano percepite come ripetitive, semplici variazioni su precisi *topoi* facilmente realizzabili con le tecniche primitive di cui si disponeva: uno di questi era ad esempio l'inseguimento, ricordato tanto da Čukovskij quanto da Belyj. Altre, di natura popolare-folklorica (come nota Zorkaja), derivavano direttamente da moduli fiabeschi della tradizione passata. Spinti dalla necessità di continuare a tenere avvinto il pubblico e di elevare la qualità degli spettacoli proposti, i maggiori produttori cinematografici – Aleksandr Chanžonkov, Aleksandr Drankov, Robert Perskij – cercarono di coinvolgere attivamente nella stesura delle sceneggiature scrittori noti. Andreev fu il primo ad accettare una collaborazione di questo tipo, quando nel 1911 produsse un adattamento della sua pièce teatrale *Anfisa* per la regia di Jakov Protazanov. Il film fu subito interpretato come un netto salto di qualità rispetto ai cortometraggi che l'avevano preceduto (Babičeva, Kovaleva, Koz'menko 2012: 153). Da questo momento in poi la partecipazione dello scrittore professionista all'industria cinematografica venne legittimata, e molti altri autori – tra cui Kuprin, Sologub, Brjusov – cominciarono a scrivere sceneggiature.

I loro materiali devono essere interpretati come tentativi, esperimenti non sempre riusciti o di alto livello. Del resto, non esisteva ancora una teoria che dettasse delle norme per la scrittura cinematografica, e mancavano modelli

18 Sul ruolo delle donne si veda ad esempio Morley 2017.

19 Antonina Nikolaevna Chanžonkova, oltre ad aiutare il marito nella gestione della casa di produzione, scrisse diverse sceneggiature (per esempio *La principessa Larisa* [*Knjažna Larisa*], *I fratelli Boris e Gleb* [*Brat'ja Boris i Gleb*], *Irina Kirsanova*, e lavorò anche nel montaggio, tanto da essere considerata la vera responsabile della ditta. Cfr. Koščienko, Engel'gardt 2016: 226.

20 Oltre a Elizaveta Thiemann, altre donne che lavorarono come produttrici, registe e sceneggiatrici furono ad esempio Natal'ja Bachareva, Anna Mar, Ol'ga Rachmanova. Si veda il *Women Film Pioneers Project* della Columbia University, in cui sono riportate le loro informazioni biografiche: <<https://wfpp.columbia.edu/>>.

specifici da prendere a riferimento. Iniziavano appena a essere pubblicati i primi articoli critici sul *modus operandi* necessario per realizzare un film di successo dal punto di vista narrativo. Anche in questo caso, la discussione venne portata avanti non da personalità note in ambito culturale, bensì da figure in apparenza minori, ai margini del canone letterario o perfino escluse da quello cinematografico. Interventi di quei Kuprin e Andreev che nelle brochure prestavano il volto per pubblicizzare i film 'd'autore' sono pressoché inesistenti. Le prime riflessioni sulla scrittura cinematografica si devono invece a una pletera di collaboratori quasi dimenticati, spesso operanti sotto pseudonimo o in forma anonima. Gli aspetti su cui maggiormente si soffermavano erano lo psicologismo nel cinema, il rapporto silenzio/parola, la letterarietà della sceneggiatura, l'utilizzo e il significato della didascalia, il criterio di fedeltà nell'adattamento.

Uno di loro fu Aleksandr Voznesenskij (1880-1939), autore del primo volume russo di metodologia del cinema pubblicato ormai dopo la Rivoluzione (Voznesenskij 1924), e teorico della cosiddetta 'scuola russa', incentrata sull'elemento psicologico e l'interiorità dei personaggi:

Ciò che io definisco 'scuola cinematografica russa' consiste nel riconoscere l'alto compito artistico-ideologico dello schermo, che richiede una letteratura profonda, di dimensioni 'dostoevskiane'. Il fatto che lo schermo di fatto non abbia ancora i suoi Dostoevskij non smentisce tale posizione, giacché anche il teatro non ha avuto inizio con Shakespeare, la pittura con Leonardo da Vinci, la scultura con Rodin (ivi: 66).

In questo libro – un manuale piuttosto dettagliato per registi, attori e sceneggiatori – Voznesenskij fece confluire l'esperienza che aveva acquisito come sceneggiatore di successo, una carriera che aveva iniziato nel 1914 e che lo aveva consacrato come quel Cine-Shakespeare auspicato da Andreev (Kovalova 2018: 209-210). Già poeta e prosatore piuttosto noto, negli anni Dieci cominciò a dedicarsi con esiti alterni al teatro, ideando – tra gli altri contributi – uno spettacolo muto (*Lacrime* [*Slëzy*, 1910]) che attirò l'attenzione del produttore Chanžonkov per l'ovvia vicinanza all'estetica del cinema. Quattro anni dopo venne realizzato l'omonimo film (regia di Evgenij Bauër), in cui però le parole, assenti nell'originale teatrale, vennero reintegrate tramite didascalie:

In seguito Voznesenskij spiegò: «Le sequenze, pur esercitando una forte attrazione, stancavano lo sguardo. Si imponevano degli intervalli. Allora fu chiaro che la didascalia nel cinema muto non ha solo una funzione esplicativa, ma svolge anche il ruolo di *entr'acte* visivo. Io proposi di mettere alcuni inserti letterari, senza diretta attinenza all'azione, ma che fungessero da accompagnamento lirico e da completamento psicologico. [...]» (Tsivian 1989: 37).

Questa presa di posizione sottolinea l'importanza della didascalia come

vero e proprio elemento artistico in grado di veicolare la componente psicologica cara al cinema russo: «Furono postulati uguali diritti per l'immagine e le didascalie: "Il cineromanzo consta di due elementi ugualmente essenziali: gli episodi mimici rappresentati dagli attori e i brani letterari; in altre parole, di immagini vere e proprie e di didascalie"» (ivi: 35). Voznesenskij non solo scrisse a più riprese per lo schermo, contribuendo a realizzare una dozzina di cortometraggi tra cui i celebri *Testimoni silenziosi* [*Nemye svideteli*, 1914] e *La regina dello schermo (Il grande muto)* [*Korolevna ékrana (Velikij nemoj)*, 1916], ma si pronunciò di frequente nelle riviste del tempo sul lavoro dello sceneggiatore e le peculiarità della scrittura per il cinema. Da un lato evidenziava l'importanza del silenzio come mezzo espressivo più elevato per tratteggiare la realtà contemporanea («La vita del passato era molto ciarlieria, cosa che possiamo valutare soprattutto sulla base della letteratura di un tempo. [...] Gli scrittori odierni, sia i romanzieri sia i giornalisti, sono quasi tutti di poche parole. Percepiscono il ritmo della loro quotidianità, e non lo infrangono con la letteratura», Voznesenskij 1915: 42), una posizione che aveva ripreso da Maeterlinck e che lo portava ad affermare che «il cinematografo semplicemente [...] ha dimostrato a una moltitudine di persone cosa può ottenere il silenzio» giacché «nei più gravosi, nei più profondi, elevati e intimi attimi della vita dell'animo si ha voglia di silenzio» e «la nostalgia per il silenzio è la grande nostalgia dell'animo contemporaneo [...]. Il cinematografo è al servizio di questa grande nostalgia. La sua via ne è il soddisfacimento» (ivi: 42-43). Dall'altro si soffermava su quelle che devono essere le priorità dello sceneggiatore, ovvero scrivere «in maniera profonda» mettendo in rilievo le esperienze più intime e personali dell'animo umano:

da nessuna parte come sullo schermo è evidente in modo così acuto e penso la falsità dell'invenzione autoriale o della rappresentazione dell'attore. Bisogna dimenticarsi l'assurdo pregiudizio sulla caccia del cinematografo agli effetti: l'arte dello schermo li detesta. Ama invece la verità dell'animo umano, complesso, intricato, sempre inaspettato (Voznesenskij 1916: 19).

Per comunicare efficacemente al regista i propri intenti, «la lingua della sceneggiatura deve essere quella di un seduttore, di un artista-contaminatore, non quella di un conferenziere che parla di un soggetto interessante» (*ibid.*). Per suffragare le proprie tesi, Voznesenskij aveva l'abitudine di portare a esempio stralci delle proprie sceneggiature, che si rivelano ora di particolare importanza giacché i testi completi sono invece andati perduti.

Un'altra figura ora quasi sconosciuta, ma un tempo molto attiva e nota è Marija Kallaš (1886-1955), giornalista per «Utro Rossii», publicista e letterata moglie di Vladimir Kallaš, storico della letteratura, etnografo e folklorista, e per questo ben inserita nei circoli intellettuali e artistici. Come Voznesenskij, anche Marija Kallaš stese diverse sceneggiature per la casa di produzione

Chanžonkov, spesso utilizzando gli pseudonimi «Garris», «Garris M.A.», «Novikov N.», con i quali si firmava anche negli articoli teorici pubblicati nella rivista «Vestnik kinematografii». Dei film da lei sceneggiati si sono conservati *Béla* [*Béla*, regia A. Gromov, 1913], *Il burrone* [*Obryv*, regia P. Čardynin, 1913] e *Le ombre del peccato* [*Teni grecha*, regia P. Čardynin, 1915], tutti adattamenti da opere letterarie rispettivamente di Lermontov, Gončarov e Amfiteatrov. Secondo quanto riporta lei stessa, era stato Chanžonkov a suggerirle di adattare una serie di classici per lo schermo. Dopo un iniziale rifiuto dovuto alla scarsa considerazione che aveva per il cinematografo – da lei rigettato come espressione di *pošlost'* – Kallaš aveva accettato la proposta, scorgendo nei coniugi Chanžonkov i promotori di un nuovo cinema di qualità più elevata e di intento educativo (Koščienko, Èngel'gardt 2016: 220). Consapevole della difficoltà del compito assegnatole in un'epoca in cui si stavano facendo solo i primi esperimenti in tal senso, nell'approccio all'adattamento Kallaš si assestò su una posizione di sostanziale fedeltà all'originale («Ho scritto la sceneggiatura esattamente secondo Lermontov, ma non so cosa ne verrà fuori», ivi: 227), ottenendo in genere un discreto successo di critica²¹. La visione di altri classici prodotti secondo principi diversi – come *l'Anna Karenina* diretto da Gardin nel 1914, di estetica simbolista (Koščienko, Èngel'gardt 2016: 230)²² – la portò a una riflessione articolata sul rapporto letteratura/cinema. In uno dei vari contributi che pubblicò nella stampa del tempo, sostenne che

Adattando un'opera letteraria, il regista cinematografico deve assumersi uno scopo del tutto opposto rispetto a quello di chi adatta la medesima opera per il teatro. [...] Cercando di tradurre sullo schermo questo o quell'autore, il regi-

21 Si veda ad esempio la recensione di *Le ombre del peccato* uscita nel numero 14-15 della rivista «Sine-fono» (1915): «Il dramma *Le ombre del peccato* si distingue soprattutto per la sceneggiatura molto avvincente. L'intreccio del dramma suscita sin dall'inizio l'interesse dello spettatore e riesce a mantenere viva la sua attenzione fino alla fine del film. Allo stesso tempo l'azione poggia non su trucchi da film giallo, purtroppo così comuni alla cinematografia contemporanea, ma su elementi artistici e psicologicamente validi. [...]», AA. VV. 1989: 301. Cfr. anche la recensione di *Il burrone* uscita su «Teatral'naja gazeta», 1913, 1: «L'adattamento è ideato in maniera intelligente sulla base di citazioni orientative tratte dal romanzo. Queste citazioni sono così dense, così espressive, così ricche di buon umore! Dopo l'affanno delle spiegazioni sgrammaticate e intollerabilmente disinvolute che siamo abituati a vedere sullo schermo, come blandisce l'orecchio la meravigliosa frase di Gončarov!», AA. VV. 2002: 163.

22 Nel valutare negativamente *Anna Karenina* di Gardin, Kallaš era una voce solitaria: la pellicola ebbe infatti un notevole successo di critica e di pubblico. Pur non essendosi conservato (disponiamo solo di alcuni fotogrammi), il film è tradizionalmente considerato dagli studiosi di cinema come uno spartiacque nella produzione russa. È probabile che il malcontento di Kallaš sia dovuto al fatto che Gardin reinterpretò in chiave simbolista il materiale originario, allontanandosi così dalla poetica di Tolstoj. Cfr. Kovalova 2018a.

sta assume il ruolo di artista-*illustratore*, cioè sullo schermo, come su una tela, il film mette in scena quelle immagini e quell'azione che lo scrittore riversa nelle pagine del suo libro. Da ciò risulta evidente che il compito del regista non è affatto il rifacimento di un'opera, [...] ma la necessità di comprendere e sentire la qualità artistico-pittorica della parola [...] (G-s 1913: 11-12).

Nella sua ottica, il regista portava sullo schermo i *momenti d'azione* più significativi di una *pièce*, una *povest'*, un romanzo, un poema. Ma anche la parola in qualche modo doveva essere presente: si spiegava così la funzione delle didascalie, che si rivelavano un completamento necessario di ogni pellicola e dovevano essere accuratamente preparate dallo sceneggiatore, che estrapolava dall'opera letteraria le citazioni più adatte (Garris 1914a: 16). Tali estratti 'autoriali' non servivano solo a mantenere un legame diretto con la poetica di un determinato scrittore, né fungevano da *entr'acte* (come per Voznesenskij), ma assumevano anche, agli occhi di Kallaš, una funzione didattica: la letterata fu una delle prime voci a spendersi per l'utilizzo del cinema in ambito educativo, soprattutto nei contesti più degradati in cui accompagnare la parola dell'insegnante a delle immagini in movimento avrebbe potuto facilitare l'apprendimento: «un uomo proveniente da un ambiente poco acculturato, non abituato ai libri e al pensiero astratto, ha bisogno soprattutto di una spiegazione viva, per immagini, di quelle informazioni che gli tocca assimilare in fretta e furia, e in fretta e furia riporre nel cervello» (Garris 1914: 14-15). Ecco che dunque si rivelava necessario adattare non solo i classici della letteratura, ma anche tutto quel bagaglio di tradizioni folkloriche – *byliny*, fiabe, canzoni storiche, riti – che fanno parte della cultura russa, in modo tale da creare una vera e propria «biblioteca cinematografica».

Spesso in contrasto con le opinioni di Marija Kallaš fu Aleksandr Kursinskij (1873-1919), poeta simbolista 'minore' autore della sceneggiatura di quell'*Anna Karenina* che così poco le era piaciuto. A lungo ritenuto artefice solo del testo di *Bella come la morte* [*Kak smert', prekrasna*, regia di A. Volkov, 1914], Kursinskij sceneggiò invece diversi altri film, non tutti realizzati. In particolare, collaborò con la casa di produzione Thiemann alla composizione della cosiddetta *Russkaja zolotaja serija* (serie d'oro russa), di cui facevano parte pellicole tratte da opere letterarie celebri (cfr. Kovalova, Ranneva 2020). Contrario alla visione riduttiva di un «cinema-archivio» o «cinema-scuola» (Kursinskij 1914: 13) come lo intendeva Kallaš, Kursinskij sosteneva che solo attribuendo allo sceneggiatore il giusto rilievo e la necessaria libertà poetica il cinema sarebbe diventato una forma d'arte al pari della letteratura, della pittura, della scultura. La sceneggiatura, da banale «foglietto, nel quale viene riassunta una breve fabula» ad uso e consumo del regista, quale era stata fino a quel momento, doveva trasformarsi in «cine-letteratura»:

La sceneggiatura deve infine diventare un tipo a sé stante di opera d'arte.

Gli autori anonimi dei «promemoria per il regista» devono cedere il posto al cine-drammaturgo, all'artista dell'immagine e dell'inventiva poetica, responsabile del proprio lavoro, esigente con se stesso come ogni artista che rifletta il proprio animo nell'opera. [...] Questo cine-poeta avrà compiti diversi dal poeta-drammaturgo. Nei procedimenti, nelle forme cercherà la propria strada, come un romanziere o un poeta lirico (Kursinskij 1913: 13).

Il principio di libertà creativa del «cine-poeta», che uscendo dall'anonimato diventava noto al pubblico (esattamente come un regista o un attore), prevaleva dunque su quello di fedeltà all'originale, o comunque di aderenza a norme e stili codificati in ambito letterario o teatrale. Questo nuovo linguaggio artistico si appoggiava solo in parte alla parola: anche per Kursinskij il cinema era e doveva rimanere un'arte muta. L'utilizzo delle didascalie era da lui fortemente sostenuto non perché fosse necessario per chiarire gli avvenimenti presentati sullo schermo, ma in qualità di *entr'acte*, ruolo che nel teatro avevano fino a quel momento svolto il coro antico, la musica o l'orchestra (Kursinskij 1914: 14). Se delle sceneggiature di Voznesenskij possediamo solo alcuni frammenti, mentre quelle di Kallaš sono in apparenza andate perdute, quattro sceneggiature di Kursinskij, non realizzate, si sono invece conservate in forma manoscritta²³. Questi materiali hanno cominciato a risvegliare l'interesse degli studiosi solo di recente, sebbene siano di grande interesse per diversi motivi: contribuiscono a colmare un vuoto relativo alle fonti primarie (nel complesso le sceneggiature prerivoluzionarie rimaste sono molto poche), permettono di analizzare da vicino i procedimenti di Kursinskij-sceneggiatore, contestualizzandoli nella sua più ampia attività di poeta e scrittore simbolista e, infine, consentono di indagare il suo approccio all'adattamento. Una di queste sceneggiature, *Le sorelle* (1913), è infatti tratta dall'omonima novella di Valerij Brjusov, che gli aveva dato il permesso di trasporre per lo schermo tutti i racconti da lui già pubblicati, nonché di scegliere liberamente la casa di produzione che avrebbe realizzato i relativi film (Kozlovskij, Ščerbakova 1991: 356-357). *Le sorelle* venne proposto da Kursinskij a Thiemann, che lo apprezzò e decise di realizzarlo; ma una serie di imprevisti e difficoltà (l'assenza di neve nell'inverno 1914, necessaria per le riprese negli esterni; il successivo scoppio della guerra) ne bloccarono la produzione, che non riprese nemmeno a conflitto terminato (ivi: 357-358). La bibliografia sull'argomento, ancora ridotta e strutturata secondo la prospettiva degli studi di storia del cinema (all'analisi letteraria è dedicato poco spazio), ha però l'importante pregio di mettere in primo piano il legame tra

23 Nel fondo personale di Kursinskij (f. 389) dell'archivio RGB si trovano i manoscritti di *Le sorelle* [Šestry, 1913], *Il giudizio di Šemjaka* [Šemjakin sud, 1913, 1918], *La lotteria* [Lotereja, 1914], *La vendetta dei fiori* [Mest' cvetov, 1914]. A parte Kovalova, Ranneva 2020 non ci risultano lavori che le prendano in considerazione; l'unica pubblicata è *La vendetta dei fiori*, si veda <<http://hum.hse.ru/ditl/kino/flower>>.

queste opere di Kursinskij e il Simbolismo, soprattutto per quanto riguarda le tematiche prescelte. *La vendetta dei fiori*, un'altra sua sceneggiatura in cui gli innamorati respinti di una *femme fatale* – ognuno dei quali ha le sembianze di un fiore – si vendicano dell'affronto subito, soffocando la giovane nel sonno, è stato definito «il più letterario e simbolista degli anni Dieci» (Kovalova, Ranneva 2020: 381), e unisce il tipico binomio amore/morte con il tema floreale già presente nelle opere dello scrittore (e più in generale nella cultura dell'epoca), oltre a includere ammiccamenti alla produzione di altri autori (ivi: 383). A una disamina anche rapida di questi testi appare comunque evidente che Kursinskij scriveva per il cinema con una metodologia precisa e meditata, attuando nella pratica il suo precetto teorico sulla necessaria distanza del «cine-poeta» dai procedimenti a cui il letterato di professione è abituato: in altre parole, è chiaro che sta scrivendo *per lo schermo*, e non per la pagina. Come notano Kovalova e Ranneva, scrivere per il cinema era una delle sue occupazioni principali, non un'attività estemporanea.

Oltre agli interventi di Voznesenskij, Kallaš e Kursinskij – che riflettono gli interrogativi più frequenti tra gli sceneggiatori del tempo – è da ricordare anche il contributo anonimo pubblicato nell'almanacco *Vsja kinematografija* del 1916 e intitolato *La tecnica della sceneggiatura*. Qui, forse per la prima volta, venivano elencate alcune tecniche specifiche utili a chi si accingesse a scrivere per il cinema. Dopo aver constatato che «la sceneggiatura, in quanto nuova forma di opera letteraria, non ha ancora una propria teoria» (*Technika scenarija* 1916: 71) e che sono ormai state adattate quasi tutte le opere letterarie di rilievo, si sottolinea la necessità di produrre pellicole originali e di valore: «la produzione artigianale di sceneggiature deve lasciare posto a quella artistica» (ivi: 72). Seguono alcuni consigli pratici: la possibilità di sbizzarrirsi con la fantasia (dal momento che dal punto di vista tecnico erano ormai realizzabili molti effetti, dai chiaroscuri alle cadute dall'alto, dagli incidenti automobilistici a tutto ciò che pertiene alla sfera dell'irreale – fantasmi, sogni, apparizioni), la necessità di indicare i costumi di scena ove siano indispensabili per la caratterizzazione dei personaggi, la suddivisione del testo in atti, la scelta del titolo, le problematiche legate alla censura, il compenso dello sceneggiatore, l'importanza delle didascalie. Sono infatti queste ultime a conferire un determinato stile alla pellicola, e sono anche gli unici stralci di una sceneggiatura ad arrivare direttamente allo spettatore, senza mediazioni di sorta. Le linee guida generali venivano così riassunte:

[...] ogni scena indipendente non deve durare troppo a lungo; tutto ciò che viene rappresentato in una scena deve essere comprensibile allo spettatore senza il ricorso a didascalie frequenti; non ci devono essere dialoghi, o meglio devono essere tradotti in domande e risposte [...] comprensibili tramite la mimica; lo scopo della didascalia è chiarire ciò che non può essere trasmesso dalla recitazione (lettere, documenti [...] ecc.) e, ancor di più, creare uno stato

d'animo o rafforzarlo (ivi: 74).

Le sceneggiature che proponiamo in questo volume sono frutto del lavoro di letterati celebri che non facevano del cinema la loro carriera principale, ma si limitavano in genere a rispondere alle chiamate dei produttori che ambivano a creare film 'di qualità'. Brjusov era uno di questi: fu lui ad esempio a scrivere il noto *La vita nella morte* [*Žizn' v smerti*, 1914] di sapore simbolista, diretto da Bauër e andato perduto assieme alla sceneggiatura. Si sono invece conservati i manoscritti di altre opere non realizzate: *Sacrificio d'amore per la patria* (*tragedia italiana di inizio Cinquecento*) [*Rodine v žertvu ljubov'* (*ital'janskaja tragedija načala XVI veka*), fine anni Dieci-inizio anni Venti], *Atreo vendicatore* [*Atrej mstjaščij*, anni Dieci], *Karma* [*Karma*, 1918], *Il giorno del Giudizio* [*Den' Strašnogo suda*, anni Dieci]²⁴. I soggetti appaiono in linea con gli interessi poetici e tematici di Brjusov e questo è probabilmente anche uno dei motivi che hanno portato i produttori a non finanziare le relative pellicole; ad esempio, nel caso di *Sacrificio d'amore per la patria*, l'attore Vasilij Kačalov, collaboratore della casa di produzione Rus', avrebbe poi ricordato: «Facevamo davvero affidamento su questa sceneggiatura, ma ci attendeva una delusione. Brjusov consegnò del materiale sul Rinascimento italiano. Né io, né il collettivo avevamo voglia di lavorare su questo materiale [...]» (Danieljan 2011: 242). In uno dei rari contributi dedicati al rapporto tra Brjusov e il cinema viene rilevata una sorta di 'qualità cinematografica' già nelle poesie e nella prosa dell'autore, che faceva frequente uso di tecniche quali il montaggio o la costruzione delle scene per contrasto²⁵ (ivi: 237-238). Tali procedimenti si ritrovano anche nelle sue sceneggiature, che «sono scritte da Brjusov con la piena comprensione della specificità della visione cinematografica, cosa che si è riflessa nella natura dei suoi personaggi, nelle motivazioni alla base delle loro azioni, nella costruzione generale di queste opere» (ivi: 244). *Il giorno del giudizio*, presentato qui in traduzione, è interamente congegnato tramite l'accostamento per montaggio di scene ambientate in luoghi differenti, con personaggi sempre nuovi: se la situazione di partenza è la stessa – l'approssimarsi del giudizio universale – ogni scena presenta la reazione dei rappresentanti di una determinata classe sociale a questo evento. Rimasta incompiuta, l'opera voleva riproporre per lo schermo un motivo caro a Brjusov e ricorrente nell'intera sua produzione (Skoročodov 2018: 133-146). L'ambientazione contemporanea è accentuata dai riferimenti ad avvenimenti di sapore autobiografico: si è ipotizzato che il

24 I manoscritti sono conservati nel fondo personale dell'autore (f. 386) dell'archivio RGB.

25 Brjusov soleva anche ricorrere alla terminologia cinematografica nel definire e comporre le proprie opere; così, per esempio, attribuì i titoli di *Fil'my vekov* (*Film dei secoli*), *Kinematograf stoletij* (*Il cinematografo dei secoli*), *Camera obscura (vremën)* (*La camera oscura [delle epoche]*) a un ciclo in prosa dedicato alla raffigurazione di tutti i paesi del mondo e di tutte le epoche storiche. Cfr. Brjusov 1934: 4-5.

dialogo tra il Filosofo, il Medico e l'Ingegnere riproduca una delle numerose discussioni occorse nel salotto di Merežkovskij, e che il Poeta e il Pittore dell'ottava scena – che commentano, tra l'altro, la raccolta poetica *Oro in azzurro* di Belyj – siano gli archetipi dello stesso Brjusov e di Michail Vrubeľ (Brjusov 2019: 28). Sebbene siano presenti indicazioni specifiche per il regista, volte a chiarire il contesto in cui si svolge l'azione («La piazza della capitale è invasa dalla folla», «Urla improvvisi. Piangono. Pregano»), i movimenti degli attori («mettendosi da parte», «se ne va», «si rimette a dormire») o i loro stati d'animo («senza capire», «offeso», «con le lacrime in gola»), la numerazione delle scene non è consistente e non vi sono direttive circa i piani o i campi di ripresa da utilizzare, a testimonianza della natura ancora embrionale del progetto. Curiosamente, il testo è fondato per intero sul dialogo tra i personaggi, e non a caso Brjusov gli aveva attribuito il sottotitolo di «film fono-cinematografici», forse destinandolo a un'epoca in cui il cinema sarebbe stato sonoro o, più probabilmente, prevedendo la lettura dal vivo delle battute.

Più strutturato è l'unico esperimento filmico di Aleksandr Kuprin rimasti. Per quanto l'intensità del suo rapporto con il mondo del cinema sia maggiore nel periodo dell'emigrazione, le sorti dello scrittore si intrecciarono fittamente con quelle di registi, attori e produttori anche in epoca prerivoluzionaria (Chelmann 2013: 61). Di rado coinvolto in prima persona nella produzione di film, Kuprin tendeva semplicemente ad accordare il permesso di adattare le proprie opere, lasciando ad altri il compito di stendere la sceneggiatura. Negli anni Dieci diversi suoi romanzi e racconti vennero trasposti per il cinema, da *Il duello* [*Poedinok*, 1910] a *Il codardo* [*Trus*, 1914], *La fossa* [*Jama*, 1915]²⁶, *Olesja* [*Olesja*, 1915], *Il braccialetto di granati* [*Granatovyj braslet*, 1915] e altri. L'effettiva partecipazione di Kuprin ad alcuni di questi era oggetto di disputa già all'epoca: noto è ad esempio l'incidente che si creò all'uscita di *Il codardo*, quando Kuprin, accreditato come sceneggiatore, prese le distanze dal film che non riconosceva più come suo: «ho accordato a un conoscente i diritti per trasporre il mio racconto *Il codardo* per il cinematografo [...]. Poi il suo libretto è stato rifatto e sono state apportate delle integrazioni dalla direzione del teatro. Ora, da un rapido sguardo alla pièce, vedo che non è rimasto pressoché nulla di mio, oltre al titolo e al mio cognome [...]» (ivi: 72-73). La brusca ritirata dello scrittore provocò la reazione del regista e produttore Boris Glagolin, che cercò di dimostrare il lavoro di Kuprin nella realizzazione della pellicola (cfr. Ivanov, Kovalova 2013). Un atteggiamento simile si riscon-

26 Il film, ora perduto, venne realizzato dalla casa di produzione Russkoe kinematografičeskoe tovariščestvo nel 1915, per la regia di Mark Martov. Fu grandemente pubblicizzato nella stampa del tempo, dove uscirono anche il libretto e la valutazione positiva di Kuprin sul lavoro dell'anonimo sceneggiatore. Ciononostante, la proiezione e la circolazione della pellicola vennero bloccate dalla censura e la casa di produzione conseguentemente fallì. Cfr. Chelmann 2013: 74-75.

tra nel caso di un breve cortometraggio ideato da Kuprin, che figurava anche come attore insieme all'amico clown Giacomino (nome d'arte di Giacomo Cirenì), allo scrittore e regista Breško-Breškovskij e altri conoscenti suoi ospiti. Si tratta di *Giacomino è punito crudelmente* [*Žakomino žestoko nakazan*, 1913], accolto tiepidamente da pubblico e critica e riproposto con delle aggiunte qualche anno dopo. La nuova circolazione della pellicola spinse lo scrittore a dichiarare che si trattava solo di uno spettacolo girato in forma amatoriale tra amici, non destinato alla distribuzione (Chelmann 2013: 70). Benché cercasse di mantenere pubblicamente le distanze rispetto all'industria cinematografica, Kuprin era senz'altro non solo ben inserito nell'ambiente, ma anche attirato dalla nuova forma di intrattenimento. L'autore cominciò a lavorare a *La mia stella* [*Moja zvezda*] nel 1915, riscrivendo per lo schermo una pièce composta pochi anni prima (1912) e interpretabile come una satira al potere dai toni fantastici (Krasovskij 1959: 107). In effetti, sebbene i personaggi della sceneggiatura siano re e regine, castellani e ministri, pirati e avventurieri di un'apparente epoca passata, Kuprin scrive espressamente che l'azione «può riferirsi a qualsiasi epoca e a qualsiasi paese. Per questo, la libertà nella scelta dei costumi e nella sostituzione dei nomi propri è totale». L'essenza sempiterna del soggetto sottolinea la componente satirica nei confronti del potere, qualunque forma esso assuma. La sceneggiatura, rimasta incompiuta (probabilmente avrebbe dovuto comprendere cinque o sei parti), venne tradotta in inglese quando Kuprin, ormai in emigrazione, provò a venderla senza successo a una casa di produzione statunitense e al regista Rex Ingram, che aveva aperto uno studio cinematografico in Francia. Non sono documentate le motivazioni alla base del rifiuto, ma senz'altro la lunghezza totale del film e la necessità di impiegare centinaia di comparse, costumi costosi e animali esotici influirono sulla decisione finale. L'impianto della prima parte e di un frammento della seconda dimostra la familiarità di Kuprin con la scrittura cinematografica: i personaggi sono elencati e caratterizzati prima dell'inizio dell'azione, il materiale è suddiviso in atti, le scene sono attentamente numerate e si fa sempre ricorso non solo a indicazioni sceniche (il luogo in cui si svolge l'azione, le espressioni dei protagonisti...), ma anche a note tecniche per la regia («piano ravvicinato», «grande piano ravvicinato», «diaframma», «stessa inquadratura»).

Altrettanto strutturata è l'ultima sceneggiatura qui proposta, *La signorina Liza* [*Baryšnja Liza*], che, redatta dal simbolista Fëdor Sologub nel 1918, chiude idealmente, in questo volume, il primo periodo della cinematografia russa. Sebbene sia stata composta dopo la Rivoluzione, infatti, *La signorina Liza* rimane fortemente ancorata agli stilemi di età prerivoluzionaria. Lo stesso Sanin, che l'aveva commissionata allo scrittore, in una lettera gli aveva esplicitato: «Lei è un grande simbolista, un mistico. Ora che l'umanità si è del tutto smarrita nella ricerca della giustizia, della verità, della felicità, non scriverebbe per caso una qualche fantasmagoria che attraverso tutte le ere si rivolga al futuro?»

Il cinematografo ama gli impianti di questo tipo» (Nusinova, Civ'jan 1989: 155). Non si trattava del primo incontro di Sologub con il mondo del cinema: a partire dal 1914 l'autore veniva spesso interpellato a motivo della cessione dei diritti per gli adattamenti tratti dalle sue opere, come *Incantesimi dall'oltretomba* [*Nav'i čary*, 1916], *Più dolce del veleno* [*Slašče jada*, 1916], *Il demone meschino* [*Melkij bes*, ca. 1916], *Il volto della bestia* [*Lik zverja*, 1917], alcuni dei quali scritti dallo stesso Sologub (Sysoeva b.d.). Il lavoro su *La signorina Liza* (pellicola poi non realizzata) iniziò dunque in un momento in cui il simbolista era ormai addentro alle particolarità e ai tecnicismi della scrittura cinematografica, come testimonia il fatto che il manoscritto – come anche quello del successivo *L'incantatrice dei serpenti* [*Zaklinatel'nica zmej*, 1922-1923] – sia strutturato su due colonne, di cui quella sinistra comprende le didascalie che dovevano comparire sullo schermo, mentre quella di destra la descrizione delle scene, un procedimento ancora non comune all'epoca (Sysoeva 2018: 201). Il soggetto è ricavato da una *povest'* omonima (1914) che Sologub rimaneggiò anche in forma di pièce teatrale con il titolo *Un intreccio di rose* (*Uzor iz roz*). Alla base vi è una storia sentimentale tra due giovani, che vede le proprie fonti di ispirazione in *La povera Liza* di Karamzin e *La signorina contadina* di Puškin, con le quali Sologub gioca in una fitta rete di rimandi intertestuali (cfr. Sysoeva 2012). Interessante anche solo per l'aspetto prettamente letterario, la sceneggiatura dal punto di vista contenutistico è rivolta alla tradizione del passato; come sottolineava l'autore, «Non si susseguono tanto scene di vita reale, ma è come se si voltassero le pagine di un vecchio libro, un po' ingenuo, dimenticato e commovente» (Nusinova, Civ'jan 1989: 156). Sologub insisteva particolarmente sulla distanza temporale che separava lo spettatore dall'epoca in cui si svolgeva la vicenda. Tra le altre modalità atte a ricreare tale distanza, è da ricordare l'inserimento di didascalie che avrebbero dovuto riprodurre fedelmente le lettere che i due innamorati si inviavano. Scritte a mano con la penna d'oca e in una grafia antica, le missive ancoravano la pellicola alla tradizione epistolare di inizio Ottocento: «Once again, Sologub establishes a cross-century correspondence between cinema narrative, with its craze for letter-writing, and the mannerisms of the novelistic narrative fashionable a hundred years earlier» (Tsivian 1994: 190). Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, invece, l'approccio di Sologub preludeva già alla cinematografia del futuro. Nel finale, infatti, quando la protagonista Liza ha ormai perso la vista, Sologub suggerisce l'utilizzo di quella che poi sarebbe stata chiamata 'soggettiva': la cinepresa, riprendendo la realtà fuori fuoco come lei avrebbe potuto percepirla, assumeva il punto di vista della ragazza, salvo poi passare a quello del suo innamorato. Per la fine degli anni Dieci si trattava di un procedimento innovativo, e andava ad anticipare il linguaggio cinematografico sperimentale che si sarebbe sviluppato nel decennio successivo.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 1989 – AA. VV. (a cura di), *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989
- AA. VV. 2002 – AA. VV. (a cura di), *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'mov Rossii 1908-1919*, Moskva, NLO, 2002
- AA. VV. 2004 – AA. VV. (a cura di), *Letopis' rossijskogo kino. 1863-1929*, Moskva, Materik, 2004
- Andreev 1915 – L. Andreev, *Eščë o "velikom nemom"*, «Kinematograf», 1 (1915), p. 4
- Andreev 1996 – L. Andreev, *Sobranie sočinenij v 6 t.*, t. VI, a cura di V. Aleksandrov, V. Čuvakov, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1996
- Arenzon 2008 – E. Arenzon, *Majakovskij v "Kine-žurnale": K probleme psevdonimnyh statej 1913-1915 gg.*, in *Tvorčestvo V.V. Majakovskogo v načale XXI veka. Novye zadači i puti issledovanija*, a cura di A. Zimenkov, V. Terechina, A. Ušakov, Moskva, IMLI RAN, 2008, pp. 400-434
- Babičeva, Kovalova, Koz'menko 2012 – Ju. Babičeva, A. Kovalova, M. Koz'menko, *L.N. Andreev i russkij kinematograf 1900-1910-ch godov*, «Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta», 4 (2012), pp. 149-163
- Bagrov, Kovalova 2021 – P. Bagrov, A. Kovalova, *Elizaveta Thiemann*, <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/elizaveta-thiemann/>>
- Benua 1917 – A. Benua, *O kinematografe*, «Sine-fono», 9-10 (1917), pp. 48-50
- Blok 1963 – A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, t. VIII, Moskva-Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1963
- Brjusov 1934 – V. Brusov, *Neizdannaja proza*, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1934
- Brjusov 2019 – V. Brusov, *"Učitel'", "Dekadenty" i drugie p'esy*, a cura di A. Andrienko, Moskva, Meždunarodnyj centr fantastiki, 2019
- Brooks 1992 – J. Brooks, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare (1861-1917)*, Bologna, Il Mulino, 1992
- Burke 2007 – M. Burke, *Mayakovsky: Film: Futurism*, in *Avant-Garde Film*, a cura di A. Graf, D. Scheunemann, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 133-151
- Chelmann 2013 – B. Chelmann, *"Ja sam vinovat, čto ne umeju pisat' dlja kinemo". Aleksandr Kuprin i kino*, «Vestnik SPbGU», ser. 15, 1 (2013), pp. 68-81
- Danieljan 2011 – È. Danieljan, *V.Ja. Brusov i kinematograf*, in *Brjusovskie čtenija 2010 goda*, a cura di AA. VV., Erevan, Lingva, 2011, pp. 236-246
- Dralyuk 2012 – B. Dralyuk, *"As many street cops as corners": Displacing 1905 in the Pinkertons*, in *Id.*, *Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907-1934*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 7-27
- Drubek 2021 – N. Drubek, *Hidden Figures. Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias*, «Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe», 13 (2021), <<https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/download/284/560?inline=1#hd-d22129e2699>>

- Garris 1914 – Garris, *Literaturnyj kinematograf*, «Vestnik kinematografii», 85/5 (1914), pp. 14-15
- Garris 1914a – Garris, *Literaturnyj kinematograf*, «Vestnik kinematografii», 86/6 (1914), pp. 16-18
- Ginzburg 1963 – S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Iskusstvo, 1963
- Graščenkova 2005 – I. Graščenkova, *Kino serebrjanogo veka: russkij kinematograf 10-ch godov i kinematograf russkogo posleoktjabr'skogo zarubež'ja 20-ch godov*, Moskva, Izd. A.A. Možaev, 2005
- G-s 1913 – G-s, *Klassiki na ekrane*, «Vestnik kinematografii», 20 (1913), pp. 11-12
- Ivanov, Kovalova 2013 – V. Ivanov, A. Kovalova, *Boris Glagolin and the Cinema*, «Studies in Russian and Soviet Cinema», 7 (3), 2013, pp. 265-293
- Ivanova 2012 – E. Ivanova, *Gody izvestnosti Čukovskogo-kritika*, in K. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 t.*, t. VII, a cura di E. Ivanova, Moskva, Agentstvo FTM, Ltd, 2012, pp. 5-22
- Jangirov 1995-1996 – R. Jangirov, *Smert' poëta (Vokrug fil'ma "Drama v kabare futuristov n. 13")*, in *Sed'mye tynjanovskie čtenija. Materialy dlja obsuždenija*, Riga-Moskva, 1995-1996, pp. 161-172
- Koščienko, Ėngel'gardt 2016 – I. Koščienko, K. Ėngel'gardt, *Iz perepiski Ol'gi Leonardovny Knipper-Čehovoj: Marija Aleksandroovna Kallaš i Varoara Vasil'evna Timofeeva (po materialam arhivov Muzeja MCHAT i rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma)*, «Michajlovskaja puškiniana», 67 (2016), pp. 199-234
- Kovalova 2018 – A. Kovalova, *Aleksandr Voznesenskii, the "Kinemo-Shakespeare": Notes on the First Russian Cinema Dramatist*, «The Slavonic and East European Review», 96 (2), 2018, pp. 208-243
- Kovalova 2018a – A. Kovalova, *Anna Karenina (1914): Reconstructing and Interpreting a Lost Russian Film*, «Film History», 30 (2), 2018, pp. 35-78
- Kovalova 2020 – A. Kovalova, *Narrativnaja struktura russkich dorevoljucionnyh kinematografičeskich libretto*, «NLO», 3 (2020), <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/article/22229/>
- Kovalova, Ranneva 2020 – A. Kovalova, A. Ranneva, *Symbolism in Early Russian Cinema and the Ghostwriter Aleksandr Kursinskii*, «The Russian Review», 79 (2020), pp. 366-388
- Kozlovskij, Ščerbakova 1991 – A. Kozlovskij, R. Ščerbakova (a cura di), *Valerij Brjusov i ego korrespondenty. Perepiska s A.A. Kursinskim (1895-1916)*, «Literaturnoe nasledstvo», 98 (1), 1991, Moskva, Nauka, pp. 269-361
- Krasovskij 1959 – Ju. Krasovskij, *Nezaveršennyj scenarij A. Kuprina*, «Iskusstvo kino», 7 (1959), pp. 104-108
- Kursinskij 1913 – A. Kursinskij, *Značenie avtora v kinodrame*, «Vestnik kinematografii», 25 (1913), pp. 13-14
- Kursinskij 1914 – A. Kursinskij, *Čto dostupno ekranu*, «Vestnik kinematografii», 81/1 (1914), pp. 13-15
- Magarotto 1983 – L. Magarotto, *Le Cinématographe alla corte dei Romanov*, in *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, a cura di A. Costa, Firenze, La casa Usher, 1983, pp. 85-98
- Majakovskij 2006 – V. Majakovskij, *Cinema e cinema*, Viterbo, Nuovi Equilibri,

- 2006
- Majakovskij, Brik 1994 – V. Majakovskij, L. Brik, *La leggenda di cinelandia*, Roma, Fahrenheit 451, 1994
- Maslinskaya, Maslinsky 2020 – S. Maslinskaya, K. Maslinsky, *Nat Pinkerton: A Missing Genre in Russian Children's Literature*, «Bookbird: A Journal of International Children's Literature», 58 (2), 2020, pp. 25-33
- McCorkle, Golburt 2021 – K. McCorkle, L. Golburt, *Identity and Capitalism in Nadezhda Teffi's Magic Mirrors: the Unpublished Film Scripts of the 1940s*, «Russian Literature», 125-126 (2021), pp. 149-166
- McReynolds 2003 – L. McReynolds, *Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2003
- Merežkovskij, Gippius 1991 – D. Merežkovskij, Z. Gippius, *Dante. Boris Godunov: kinoscenarii*, a cura di T. Pachmuss, New York, Gnosis Press, 1991
- Miljavskij, Duganov, Radziševskij 1970 – *Neizvestnye stat'i VI. Majakovskogo*, a cura di B. Miljavskij, R. Duganov, V. Radziševskij, «Voprosy literatury», 8 (1970), pp. 141-203
- Nikolesku 1995 – T. Nikolesku, *Andrej Belyj i teatr*, Moskva, Radiks, 1995
- Nusimova 1989 – N. Nusimova, Ju. Civ'jan, *Sologub – scenarist*, «Kinoscenarii», 2 (1989), pp. 151-157
- Odesskij 2005 – M. Odesskij, *Poëtika teatra Andreja Belogo. Posleslovie k "dokladnoj zapiske" v TEO Narkomprosa*, «Russian Literature», LVIII (2005), pp. 205-223
- Pacatus 1896 – I.M. Pacatus, *Beglye zametki*, «Nižegorodskij listok», 04.07.1896, p. 3
- Pisateli o kinematografe – Pisateli o kinematografe*, «Vestnik kinematografii», 88/8 (1914), p. 18
- Pozner 2006 – V. Pozner, *Gorki au cinématographe: 'J'étais hier au royaume des ombres...'*, «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», 2006, 50, pp. 89-113
- Pronin 2019 – A. Pronin, *Bumažnyj Vertov / Celluloidnyj Majakovskij*, Moskva, NLO, 2019
- Ripellino 1982 – A. M. Ripellino, *Majakovskij e il cinema*, in *Id., Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 242-270
- Ripellino 2002 – A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002
- Rizzi 1989 – D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Padova, Edizioni GB, 1989
- Rossi, Tognolotti 2013 – G. M. Rossi, C. Tognolotti, *Idee di cinema. L'arte del film nel racconto di teorici e cineasti*, Roma, Aracne, 2013
- Senelick 1981 – L. P. Senelick (a cura di), *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists. An Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1981
- Skorochodov 2018 – M. Skorochodov, *Obraz strašnogo suda v tvorčestve V. Brjusova: istoki i voploščenie*, in *Brjusovskie čtenija 2018 goda*, a cura di AA. VV., Erevan, Lingva, 2018, pp. 133-146
- Smirnov 2007 – I. Smirnov, *Dve neizvestnye stat'i Pasternaka o kinematografe?*, «Zvezda», 2 (2007), <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2007/2/dve-neizvestnye-stati-pasternaka-o-kinematografe.html>>
- Sysoeva 2012 – A. Sysoeva, *Dramaturgičeskie istočniki p'esy Fëdora Sologuba o baryšne Lize*, «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», 6 (17), 2012, pp. 180-184

- Sysoeva 2018 – A. Sysoeva (a cura di), *Fëdor Sologub. Zaklinatel'nica zmej. Kinodrama*, «Russkaja literatura», 3 (2018), pp. 196-233
- Sysoeva b.d. – A. Sysoeva, *Ot iskusstva slova k dvizhuščimsja kartinam: rannie kinoscenarii Fëdora Sologuba*, <<http://literature-archive.ru/ru/research/av-sysoeva-ot-iskusstva-slova-k-dvizhushchimsya-kartinam-rannie-kinoscenarii-fedora>>
- Technika scenarija 1916 – Technika scenarija*, in *Vsja kinematografija. Nastol'naja adresnaja i spravočnaja kniga*, a cura di C.Ju. Suliminskij, Moskva, izd. Ž. Čibrario de Godèn, 1916, pp. 71-78
- Tëffi 1913 – Tëffi, *O kinematografe*, «Vestnik kinematografii», 8 (1913), p. 4
- Tëffi 1915 – Tëffi, *Miniatjuri i monologi*, II, Petrograd, Novyj Satirikon, 1915
- Tëffi 2010 – Tëffi, *Volšebnoe zerkalo, ili Grand-elektro-biograf*, in *Izvestnaja i neizvestnaja éстрада konca XIX – načala XX vekov*, a cura di A. Lopatin, T. Kotova, Sankt-Peterburg, Baltijskie sezony, 2010, pp. 246-249
- Tirino 2012 – M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, a cura di A. Amendola, A. Sapienza, Salerno, Liguori editore, 2012, pp. 91-150
- Tsivian 1989 – Yu. Tsivian, *Alcune osservazioni preliminari sul cinema russo*, in AA. VV. (a cura di), *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989, pp. 25-43
- Tsivian 1994 – Yu. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London-New York, The University of Chicago Press, 1994
- Vološin 1988 – M. Vološin, *Organizm teatra*, in *Id., Liki tvorčestva*, a cura di V. Manujlov, V. Kupčenko, A. Lavrov, Leningrad, Nauka, 1988, pp. 112-119
- Voznesenskij 1915 – A. Voznesenskij, *O zolotom molčanii*, «Vestnik kinematografii», 115/17-18 (1915), pp. 42-43
- Voznesenskij 1916 – A. Voznesenskij, *Kak pisat' dlja ékrana*, «Vestnik kinematografii», 117 (1916), pp. 18-20
- Voznesenskij 1924 – A. Voznesenskij, *Iskusstvo ékrana*, Kiev, Sorabkop, 1924
- Vysočanskaja 2018 – A. Vysočanskaja, *Recepcija iskusstva kino v ruskoj literature I poloviny XX veka*, Dissertacija, Moskva, 2008
- Youngblood 1999 – D. J. Youngblood, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia (1908-1918)*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1999
- Zorkaja 2020 – N. Zorkaja, *Il cinematografo nella vita di Aleksandr Blok*, «eSamizdat», XIII (2020), pp. 383-396

SITOGRAFIA

A.A. Kursinskij, Kinodrama "Mest' cvetov"
<<https://hum.hse.ru/ditl/kino/flower>>

"Smert' bogov" V.P. Kas'janova
<<https://hum.hse.ru/ditl/filmprose/julian/>>

Women Film Pioneers Project
<<https://wfpp.columbia.edu/>>

N. Zorkaja, *Saggi*

L'Ottocento e la fotografia in Russia¹

Il successo del cinema in Russia, come del resto ovunque, è stato favorito dall'ampia diffusione della fotografia. Stiamo parlando dello sviluppo in Russia della fotografia *artistica*, connesso all'attività di alcuni pionieri in questa sfera quali S. Levickij, A. Den'er, M. Dmitrev e altri, e della fotografia nel quotidiano. Questo nuovo mezzo di comunicazione tra persone, un vero e proprio mezzo di comunicazione di massa, come è d'uso dire oggi, si diffuse con grande rapidità, in modo deciso e inesorabile. Tale fenomeno trova attestazione anche in carteggi, articoli e nella letteratura.

In *Padri e figli* di Turgenev (1861) si trova questa descrizione dell'interno di una tenuta nobiliare. Si tratta di una stanza di piccole dimensioni e dal soffitto basso, appartenente a una fanciulla, Fenička, promessa sposa del proprietario della tenuta Pavel Petrovič Kirsanov. Nella camera

aleggiava un odore di vernice proveniente dal pavimento dipinto di fresco, misto a quello di camomilla e melissa [...] in un angolo si ergeva un lettuccio coperto da un baldacchino accanto a un baule borchiato col coperchio convesso. Nell'angolo opposto un lume a olio ardeva davanti a una grande immagine sacra di San Nicola Taumaturgo. [...] tra le due finestre, sopra una piccola credenza, erano appesi dei ritratti fotografici di scadente qualità di Nikolaj Petrovič in varie posizioni, fatti da un fotografo di passaggio; quivi si trovava la fotografia della stessa Fenička, per nulla somigliante: su uno sfondo scuro si intravedeva un volto senz'occhi attraversato da un sorriso forzato: questo solo si riusciva a distinguere. Sopra il ritratto di Fenička, stava Ermolov con un mantello cosacco, nell'atto di scrutare accigliato i lontani monti del Caucaso, mentre un puntaspilli di seta a forma di scarpetta gli pendeva sulla fronte².

Una descrizione che rende con estrema precisione la comparsa di una nuova abitudine diffusasi in case antiche e patriarcali, di città e di campagna, arredate all'ultima moda e meno pretenziose, come la cameretta di Fenička in Turgenev sita nella più profonda provincia: nelle case dei russi si affacciavano per trovarvi dimora i ritratti fotografici. Questi, sostituitisi con successo alle effigi di famigliari e di cari eseguite su tela, si mescolano alle immagini

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Russkij XIX vek i fotografija*, in *Id.*, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 33-40.

2 I. Turgenev, *Otcy i deti*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1964, pp. 59-60.

sacre, alle stampe popolari, ai quadri senza destare sconcerto per la convivenza di oggetti apparentemente tra loro inconciliabili. Compaiono le prime riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Alla fine del secolo diventano largamente diffuse le cartoline fotografiche, le fotografie vere e proprie, le riproduzioni fotografiche dei quadri dei pittori Ambulanti o anche dei lavori dei pittori dei Salon della più mediocre qualità.

È opinione diffusa che Dostoevskij non amasse la fotografia. Spesso viene citata la disquisizione di Versilov, nel romanzo *L'adolescente*, sul perché «assai di rado gli scatti fotografici siano somiglianti all'originale».

È chiaro – dice Versilov, – l'originale, cioè ciascuno di noi, assai raramente risulta uguale a se stesso. Solo in alcuni sporadici istanti il volto umano esprime il proprio tratto principale, il suo pensiero caratteristico. Il pittore studia il volto e coglie in esso questo pensiero, benché nel momento in cui sta delineando quel volto tale pensiero non compare affatto. La fotografia invece coglie la persona come è in quell'istante preciso ed è molto probabile che Napoleone, in tale frangente, potesse avere un'espressione beota, mentre Bismark amabile³.

Questa citazione viene tuttavia estrapolata dal contesto, che è invece fondamentale. Le parole di Versilov si inseriscono nello spazio di due ritratti fotografici. Nel primo, il protagonista del romanzo, l'adolescente, è colpito «dalla somiglianza, per così dire, dalla somiglianza spirituale, insomma come se si fosse trattato di un autentico ritratto frutto del pennello di un artista e non di una riproduzione meccanica». Si tratta del ritratto della madre del protagonista, che l'apparecchio fotografico ha colto «nella sua intima essenza – di amore timoroso, mite e di candore vagamente selvaggio e pudico». La seconda fotografia ha colto «il volto di una fanciulla, smunto e malato e ciononostante meraviglioso; pensieroso e al tempo stesso stranamente privo di pensiero. [...] Come se d'un tratto di questa creatura si fosse impossessato un pensiero fisso e tormentoso, perché superiore alle sue forze»⁴.

Una «riproduzione meccanica» in grado di fissare stati psicologici alquanto complessi, quella di Dostoevskij! Per di più in questo caso si tratta di due immagini femminili di estrema importanza nel romanzo. Tale contesto conferisce alle spesso citate parole di Versilov un significato quantomeno non univoco. Esistono tuttavia altri elementi. Nelle sue memorie Anna Grigor'evna Dostoevskaja racconta ad esempio l'episodio di un regalo che aveva mandato in estasi Dostoevskij. Si tratta della fotografia della *Madonna Sistina*, ordinata da Sof'ja Andreevna Tolstaja in Germania, fatta recapitare non senza grandi difficoltà ed enorme sorpresa allo scrittore il giorno del suo

3 F. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 10 t.*, t. VIII, Moskva, Goslitizdat, 1957, p. 507.

4 Ivi, p. 506.

onomastico. La gioia di Fëdor Michajlovič fu indescrivibile. L'immagine fu collocata nel suo studio. L'autore dei *Fratelli Karamazov* passava ore ad ammirare la Madonna di Raffaello raffigurata nella riproduzione fotografica. Ai suoi occhi la fotografia sostituiva appieno l'originale.

È sintomatico che solo il teatro, solo la vecchia scena teatrale fu la prima a schierarsi contro la 'fotograficità', presentando in essa un nemico e un rivale. L'intera società, l'arte e i suoi fautori non sperimentarono alcuno shock estetico. Anzi, la prima sensazione fu di entusiasmo.

La riproduzione fotografica di un dettaglio della stessa *Madonna Sistina* si trovava nello studio di Tolstoj a Jasnaja Poljana, e della *Madonna* di Filippo Lippi in quello di Blok sulla via *Oficerskaja*. Alla fine del secolo le pareti di studi, salotti, camere da letto sono tutto un *accrochage* di fotografie racchiuse in modanature di legno nero o rosso, cornici dorate, come un tempo i ritratti opera di celebri pittori. Per la gente dell'epoca il fotografo è come un 'pittore' (lo si evince dal testo di Turgenev). La fotografia viene addirittura preferita al ritratto *tout court* per via della precisione, della veridicità che l'obiettivo ha nell'imprimere, agli occhi delle persone vicine al cuore e di famiglia, non solo i tratti prediletti ma anche il mondo spirituale della persona amata. Insomma, i contemporanei prediligevano i ritratti fotografici di Aleksandr Blok, opera del fotografo pietroburghese D. Zdobnov, al sofisticato ed esteticamente raffinato ritratto che del poeta fece Konstantin Somov. Nel corso del tempo la celebre fotografia del poeta (1907) è rimasta l'immagine più popolare, più 'rassomigliante' al giovane Blok.

Analogamente, i contemporanei apprezzavano i ritratti di Vladimir Solov'ëv eseguiti dallo stesso fotografo, ritratti che venivano messi a confronto con quelli eseguiti da pittori vari:

Kramskoj ha conferito al volto di Solov'ëv un che di arrendevole, tratto a lui totalmente estraneo. [...] Jarošenko ha invece esagerato in senso contrario. [...] La spiritualità del volto è scomparsa sotto il vigore rude delle pennellate [...] con incredibile precisione esso è invece reso nel ritratto del fotografo pietroburghese Zdobnov, i lineamenti del filosofo sono attraversati da un che di spettrale, da una profonda malinconia [...]⁵.

Ciò che la «rude pennellata» non è stata in grado di cogliere, cioè la radicata spiritualità dell'uomo, è stato catturato dall'obiettivo del fotografo.

I carteggi privati a cavallo tra i due secoli sono tutti un richiedere, inviare, ricevere, rendere felici il mittente con 'cartoline-ritratto' e 'ritratti fotografici'. Né mancano episodi romantici e faceti, come ad esempio 'la storia d'amore epistolare' tra il poeta Nadson, gravemente malato di tisi, e una ammiratrice

5 Vl. Solov'ëv, *Stichotvorenija. Pod redakciej i s predislovijem S.M. Solov'ëva*, Moskva, Tipografija Ivanova pri O.N.O., 1921, pp. 49-50.

sconosciuta che si firmava con le iniziali «LVF» spiegando la sua volontà di rimanere in incognito con la sua appartenenza all'alta aristocrazia. Naturalmente il poeta, segregato in Crimea, chiede a questa poetica sconosciuta un «ritratto» e, una volta ricevuto, si lancia in riflessioni sugli «occhi», l'«anima», il «carattere», e via discorrendo, basandosi sull'analisi dei tratti del volto impresso sulla «cartolina»⁶.

Dostoevskij (ancora lui!) ha espresso questo concetto in una immagine artistica di rara forza e poesia. Ricordiamo la descrizione di Nastas'ja Filipovna quando il principe Myškin la vede per la prima volta.

Il ritratto raffigurava una donna di una bellezza davvero straordinaria. Indossava un abito di seta nera di foggia estremamente semplice ed elegante; i capelli, all'apparenza di un tiziano scuro, erano acconciati con grande semplicità e naturalezza; gli occhi profondi, scuri, la fronte pensierosa; l'espressione del viso passionale e con un che di altero. Aveva il volto piuttosto scavato, pareva pallido...⁷

Sembra quasi che questo ritratto sia scevro di elementi descrittivi, e lasci al lettore ampia immaginazione. Al tempo stesso l'immagine è estremamente precisa, chiara, misteriosa.

Nastas'ja Filipovna, la cui natura nel romanzo viene definita «infernale», «demoniaca», «passionale», nel ritratto appare modesta, tranquilla, casalinga, sofferente. È proprio l'obiettivo della macchina fotografica a imprimere e schiudere al protagonista l'intima «autenticità dell'anima», nascosta agli astanti, alla folla, e che spinge il principe Myškin ad amare per sempre questa donna di un 'amore misericordioso', di un incrollabile 'amore-pietas'. La fotografia, questo 'meccanismo impassibile', diventa di nuovo per Dostoevskij quel veggente psicologo, l'artista in grado di dare vita a un autentico 'ritratto dell'anima' di una delle protagoniste più intense e complesse della letteratura russa.

Nell'osservare e nell'interpretare l'enorme successo della cinematografia in Russia, non si può non tenere conto del particolare approccio alla fotografia, della sua diffusione e della sua importanza psicologica tra i russi della fine del XIX secolo.

La fotografia si è animata, ha raccolto entro la sua cornice tutte le manifestazioni del mondo: paesaggi, folle, treni in corsa, onde del mare. «Un'unità è stata sostituita da una moltitudine di unità, cento volte più perfette e verosimili», esclama con fervore Vladimir Stasov, non dolendosi, anzi gioendo del fatto che «la vecchia forma, imperfetta, in grado di offrire un solo attimo, un

6 Cfr. S. Nadson, *Proza. Dnevnik. Pis'ma*, Sankt-Peterburg, Tipografija M.A. Aleksandrova, 1912, pp. 621-639.

7 F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.*, t. VIII, Leningrad, Nauka, 1973, p. 27.

solo movimento, un solo stato d'animo, un solo sguardo... è stata rimpiazzata da un'ampiezza e perfezione straordinarie», e gli entusiasti spettatori lanciano grida, ammutoliscono per lo spavento quando l'immortale treno dei fratelli Lumière, attraversando lo schermo, sembra quasi precipiti loro addosso...

Vedremo come nella percezione dei russi il cinema, così come in precedenza la fotografia, compirà la sua parabola dallo stupore per la mera 'verosimiglianza' tra schermo e realtà, alla fede che la cinepresa è in grado di imprimere, fare emergere dalla vita qualcosa di più ampio rispetto all'ordinaria quotidianità, di scovare 'la verità dell'anima', di trasformare magicamente la natura con la sua 'grafia di luce'. Proprio qui sta il segreto del grande successo di cui gode il cinema all'inizio del XX secolo.

Nonostante il repertorio dei film che la stampa comincia ben presto a criticare, l'amore per il cinema non solo non si affievolisce, ma anzi si rafforza e trova definitiva consacrazione nell'intera società. La differenza tra cattivo cinema e buon cinema, il giudizio sulle diverse pellicole, sui film, sono fenomeni collaterali e posteriori. Tutto nasce con un amore universale. Se non si tiene conto di questo non si è in grado di comprendere né gli entusiasmi, né il corso delle riflessioni sul cinema da parte di persone di estremo ingegno e cultura, contemporanee all'avanzata vittoriosa del cinema in Russia. Che cosa piaceva nelle prime, ora maldestre, ora goffe, ora rudimentali pellicole che noi, studiosi e storici, a distanza di molti decenni talvolta non consideriamo nemmeno come arte e definiamo 'arte primitiva', 'pre-arte', 'accumulo di elementi artistici' e via discorrendo?

Piaceva il cinema, e tutte le sue frontiere sempre nuove.

Traduzione di OLGA STRADA

Lev Tolstoj sullo schermo e nella sala dell'elettroteatro¹

A. Gol'denvejzer ha descritto così una serata moscovita in casa Tolstoj (18 settembre 1909):

Ci siamo accomodati a bere il tè. Lev Nikolaevič, benché affaticato, era molto animato e voleva recarsi ancora da qualche parte. Qualcuno propose di andare al cinema. L.N. accettò seduta stante. Con un nutrito gruppo ci recammo alla sala cinematografica sull'Arbat all'angolo con il vicolo Bol'shoj Afanas'evskij. Al cinema il pubblico riconobbe subito Lev Nikolaevič. La sua apparizione suscitò un vero e proprio scalpore².

Nota pieno di fervore Skitalec,

Ieri al cinema ho visto Lev Tolstoj, in carne e ossa, sullo schermo. Non avevo preso il programma e non sapevo quali film sarebbero stati proiettati: un brivido di felicità mi ha percorso quando sullo schermo è inaspettatamente apparso quel volto così familiare al mondo intero. [...] Tolstoj nella sua casa a Jasnaja Poljana, alla stazione di Mosca [...]. Una dopo l'altra si sono susseguite le immagini che vedranno anche i nostri figli e i nostri bisnipoti, i quali, forse, di tutta questa epoca, serberanno il ricordo solo di questo nome. [...] Nella piccola sala si erano raccolti un centinaio di spettatori; benché si fosse in penombra si percepiva chiaramente che tutte queste persone, riunitesi per caso, gioivano vivamente e sinceramente dell'inaspettato regalo che il cinematografo aveva fatto loro. Hanno visto Tolstoj e l'effetto è stato purificante³.

Lev Tolstoj sta alle origini del cinema russo.

«Fotografia in movimento» e «Lev il Grande» è un'associazione di immagini venuta per la prima volta in mente a Stasov, che scorse nelle pellicole dei Lumière l'immortalità. Da allora fino alla fine dei suoi giorni il critico non perse la speranza, affidandosi ai tentativi più disparati perché «la straordinaria e

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Lev Tolstoj na ekrane i v zale elektroteatra*, in *Id., Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 85-89.

2 A. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, t. I, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1922, p. 347. Si tratta dello stesso «Grande Elettroteatro parigino» di Gechtman.

3 S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Iskusstvo, 1963, pp. 47-48.

mirabolante attrezzatura potesse trovarsi per almeno una mattina nella stanza di Tolstoj [...] e lo trafiggesse da parte a parte, lo tratteggiasse, registrasse tutto l'afflato di quel periodo e la tempesta che ne animava lo spirito»⁴.

La cronaca cinematografica di Lev Tolstoj, realizzata ormai dopo la morte di Stasov, non fu ovviamente in grado di attuare i vagheggiamenti sul «Mosè che aveva portato al mondo i “Comandamenti della vita”», e sullo «splendido condottiero a guida dei futuri eserciti dell'umanità», che «la geniale cinematografia» avrebbe «tratteggiato» a Jasnaja Poljana. Tuttavia i cineasti russi sono stati capaci di fissare in centinaia di metri di pellicola gli eventi degli ultimi due anni di vita di Tolstoj e i giorni del lutto seguiti alla sua morte, che sconvolse tutta la Russia. Nonostante l'imperfezione tecnica delle inquadrature, nonostante l'ingenuità delle sequenze selezionate, nessuna cinematografia nazionale possedeva all'epoca un diario cinematografico così vasto e nutrito dedicato alle personalità di rilievo del proprio Paese. Le riprese fatte a Tolstoj, così come il suo vivo interesse per il cinema, la sua assidua frequentazione delle sale cinematografiche contribuirono a innalzare il prestigio del cinema agli occhi della società russa.

Le prime riprese, realizzate il 27 agosto 1908 alla vigilia dell'ottantesimo genetliaco dello scrittore, successivamente montate nella pellicola *Il giorno dell'ottantesimo genetliaco del conte L.N. Tolstoj a Jasnaja Poljana* [Den' 80-letija grafa N.L. Tolstogo v Jasnoj Poljane], furono proiettate pubblicamente e accolte come un evento sensazionale, sebbene ci fu addirittura chi mise in dubbio l'autenticità di quanto appariva sullo schermo. S. Lur'e ricorda il commento del giornale «Peterburgskij listok», nel quale si diceva che «l'autenticità di talune pellicole è assai dubbia, probabilmente l'episodio era stato realizzato non con Tolstoj, ma con un attore truccato da Tolstoj e inserito nel giusto contesto»⁵. Le riprese erano autentiche e, prima dei film a soggetto *La morte del grande vegliardo* e *La sonata a Kreutzer*, sugli schermi russi non era mai apparso alcun «attore truccato da Tolstoj», ma lo scetticismo manifestato dalla stampa conferma l'eccezionale valore dei 144 metri di cronaca.

Nei diari di S. Tolstaja e dello stesso Tolstoj, nelle reminiscenze della figlia T. Suchotina e soprattutto nelle memorie raccolte nei due volumi di A. Gol'denvejzer *Accanto a Tolstoj (Vblizi Tolstogo)* si possono trovare molteplici elementi a conferma che le riprese cinematografiche e le visite dei 'cinematografari', come li chiamava Tolstoj, costituivano un appuntamento frequente a Jasnaja Poljana. La letteratura cinematografica ha tralasciato molti fatti, alcuni dei quali non sono stati neppure raccolti. Di particolare interesse è il racconto di Gol'denvejzer che riporta le circostanze delle celebri riprese fatte a Tolstoj intento a segare un tronco (nella tenuta di Tat'jana Suchotina), le ri-

4 Lettera a D. Stasov del 13 settembre 1896 in «Iskusstvo kino», 3 (1957), p. 129.

5 S. Lur'e, *Tolstoj v kino*, «Literaturnoe nasledstvo», 37/38 (1939), Moskva, AN SSSR, p. 713.

prese alla stazione di Kreksino dopo la visita della famiglia Tolstoj alla tenuta di V. Čertkov e altre ancora. Dai racconti della cerchia di Tolstoj si evince che, attraverso la cinepresa, la pellicola e lo schermo, il cinema era diventato una sorta di *trait d'union* dell'‘eremita di Jasnaja Poljana’ con il mondo esterno e, nonostante l'assillo dei ‘cinematografari’, Tolstoj non era contrario alle loro frequenti visite.

Un ruolo altrettanto attivo fu svolto dai cineasti che furono testimoni della tragedia alla stazione di Astapovo. Ovviamente anche qui non fu possibile evitare l'aspetto sensazionalistico e una certa mancanza di tatto. «Ad Astapovo sono giunti gli operatori di una ditta cinematografica e hanno voluto riprendere Sof'ja Andreevna, – ricorda Gol'denvejzer – Quando aprimmo la porta, Aleksandra L'vovna vide un'apparecchiatura rivolta verso l'ingresso, udì il gracchiante rumore della manovella e, terrorizzata, fece un passo indietro e rientrò in casa»⁶. E ciononostante, le riprese del pellegrinaggio verso la piccola stazione ferroviaria da tutti gli angoli della Russia, le inquadrature di Jasnaja Poljana vuota, le scene dei funerali (ripresi dalle ditte Pathé e Chanžonkov) furono estremamente significative; stampate in 500 copie di pellicola positiva⁷, furono proiettate nelle sale cinematografiche, a dispetto dei veti della censura.

Del nugolo di operatori cinematografici in una Jasnaja Poljana listata a lutto rimane la vivida testimonianza di Valerij Brjusov, che aveva partecipato alle esequie.

Tutti si inginocchiavano al cospetto della bara di Tolstoj. Si udiva solo lo scattare delle macchine fotografiche e il lento ruotare delle manovelle delle apparecchiature cinematografiche. C'è forse da lamentarsi? Domani questo attimo sarà riprodotto in migliaia di immagini per gli occhi di tutti coloro giunti in ritardo o privi di possibilità materiali, o non in grado di essere presenti⁸.

L'intrusione dei ‘cinematografari’ nell'eremo ‘del filosofo di Jasnaja Poljana’, il suo aver familiarizzato con le riprese e l'avervi partecipato hanno fatto da leva per l'interesse dello scrittore nei riguardi dello schermo, facendolo riflettere sul destino del cinema e sul ruolo di quest'ultimo nella vita della gente. Così le pagine cinematografiche della biografia di Tolstoj sono entrate nella storia, diventando parte integrante degli ultimi capitoli del suo grande destino.

Si sono conservate molte dichiarazioni di Tolstoj sul cinema, seppur tutte riportate da suoi interlocutori, persone a lui vicine e amici, intervistatori e autori di memorie. Tra le testimonianze se ne trovano talune che suscitano

6 A. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, op. cit., t. II, pp. 354-355.

7 S. Lur'e, *Tolstoj v kino*, op. cit.

8 V. Brjusov, *Na pochoronach Tolstogo*, in *Id., Izbrannye sočinenija v 2 t.*, t. II, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1955, p. 532.

una certa perplessità e il sospetto di un apocrifo. Non mancano tuttavia testimonianze attendibili, che aiutano a ricostruire ciò che Tolstoj pensava del cinema e a collocare tali riflessioni all'interno della più ampia concezione sociale e morale da lui elaborata nell'ultimo periodo della sua esistenza.

Recentemente a Jasnaja Poljana sono giunti i cinematografari e hanno fatto una proiezione per i contadini e la famiglia Tolstoj. Lev Nikolaevič ha manifestato interesse e ha dichiarato che il cinema poteva essere utilizzato a scopi edificanti. Ha persino detto che il cinema in alcuni casi può essere più utile dei libri. Ha consigliato ad Andreev di cercare di scrivere un buon soggetto per il cinema, aggiungendo che lui stesso era interessato a questa idea⁹,

annota il 21 aprile 1910 Gol'denvejzer.

Questa annotazione molto emblematica, come una serie di altre analoghe, offre la possibilità di stabilire le origini dell'interesse di Tolstoj per il cinema. È fuor di dubbio che esso fosse nell'alveo delle ricerche tolstojane di una via verso il popolo e, più in generale, di quelle morali le cui pietre miliari, a cominciare dalle *Confessioni*, sono da considerarsi i trattati *Che cos'è l'arte*, *Il regno di Dio è in voi* e altre opere filosofiche e saggistiche dell'ultimo periodo della vita dello scrittore. Il cinema si era erto al cospetto di Tolstoj come un nuovo mezzo e, a parer suo, era affidabile per creare un'arte per il popolo. Lo scrittore si portava già il fardello di pesanti fallimenti per simili tentativi in ambito letterario.

Nell'ardente desiderio di un lettore di estrazione popolare, Tolstoj assistette alle prime proiezioni. Lo spettacolo che si svolge sullo schermo catturò l'attenzione di Tolstoj per l'accessibilità, l'immediatezza, l'elementare chiarezza dell'immagine cinematografica. Da qui l'idea di avvalersi di tale spettacolo 'per il popolo'.

Annota Gol'denvejzer,

Ancora nel loggione, L.N. raccontava che Čertkov gli aveva scritto dell'attore N., che girava per le campagne e recitava per il popolo. L.N. disse: «è molto interessante. Vorrei approfittarne e dargli qualcosa di mio, ma non posso, non sono abile in questo, non mi riesce». In seguito, nella sala rinfreschi, L.N. proseguì il suo discorso sul cinema, dicendo che bisognava parlare con N. Anche in precedenza L.N. aveva detto che bisognava scrivere una pièce per il popolo appositamente per il cinema¹⁰.

L'intenzione di Tolstoj rimase inattuata, ma di per sé è degna di nota.

Gli spettacoli per i contadini, le proiezioni per la famiglia Tolstoj e i coloni (di una di queste a Kočetach scrive nel suo diario S. Tolstaja in data 6 settem-

9 A. Gol'denvejzer, *Vblizi Tolstogo*, op. cit., t. II, p. 18.

10 Ivi, p. 30.

bre 1910) costituirono i primi tentativi del cinema come arte 'per il popolo'. Una prova analoga furono le riprese del film *Nozze contadine* [*Krest'janskaja svad'ba*] intraprese su consiglio di Tolstoj nel 1910 e realizzate con la partecipazione delle figlie A. Tolstaja e T. Suchotina.

Non erano questi che dei timidi e pallidi tentativi. La loro trasformazione in forme più evolute fu ostacolata sia dalla tragedia della fuga di Tolstoj da casa, sia dalla sua morte, nonché, in una fase precedente, dal noto senso di delusione per la cinematografia a lui contemporanea, sentimento che aveva provato insieme a quello di piacere ed entusiasmo. Ma di questo parleremo più tardi. Al momento nella valutazione di Tolstoj della comparsa del cinema si evidenziano due momenti fondamentali:

1. Il cinema era stato da lui percepito come *arte*, non come strumento per duplicare il teatro, non come mezzo di riproduzione e adattamento della letteratura ecc., ma come arte autonoma.
2. Il cinema era stato inserito da Tolstoj nel suo sistema 'dell'arte per il popolo', nella sua missione moralizzatrice e pedagogica. La questione del cinematografo, conformemente con la concezione estetica generale di Tolstoj, era stata da lui posta come questione di utilità sociale, una questione socialmente utile. Il cinematografo aveva per Tolstoj il valore di un mezzo *propagandistico* e, in un'accezione più ampia, di un mezzo educativo, ovviamente fedele a quella missione dell'istruzione popolare, vagheggiata dallo scrittore. Perciò, nonostante tutte le sostanziali differenze del suo programma da quello marxista, e persino il carattere antitetico degli obiettivi e degli slogan, l'enunciazione delle potenzialità e delle finalità del cinematografo del futuro coincidono. Nel cercare i predecessori più diretti, che hanno largamente previsto e presentito il ruolo del cinema in seno alla rivoluzione culturale, i postulati e i principi del cinema rivoluzionario degli anni successivi alla rivoluzione d'Ottobre, il primo nome da citare è quello di Lev Tolstoj.

Traduzione di OLGA STRADA

Sistemi di adattamento e di abbassamento¹

È fuor di dubbio che il cinematografo in Russia si sviluppò in stretta connessione con la letteratura nazionale (e con la letteratura in senso lato). Ciò è comprovato in primo luogo dalla quantità e dai titoli dei film. La stragrande maggioranza delle pellicole prodotte tra il 1907 e il 1914 – anno di inizio della Prima guerra mondiale, responsabile di alcuni cambiamenti nel repertorio cinematografico – è composta da trasposizioni complete o parziali dei classici russi e della letteratura straniera coeva. Su 370 film girati in quegli anni (escluse le cronache e i documentari a carattere etno-geografico), ben 120 si inseriscono in questa categoria, vale a dire un terzo del repertorio. Rispetto a quelli letterari, i film di altro genere (riprese di spettacoli teatrali con la partecipazione di attori famosi, ‘stelle’ della scena; le prime commedie originali basate su trame e gags elementari; i film a soggetto storico [ad esempio il celebre *Assedio di Sebastopoli*]) occupano in proporzione uno spazio molto più modesto.

Questo legame, lo ribadiamo, è presente fin dagli albori del cinema russo. Dopo il 1914, nel periodo di massima fioritura del cinema prerivoluzionario, che vide l’emergere di una specifica drammaturgia cinematografica e il progressivo riconoscimento del valore letterario della sceneggiatura, il rapporto fra cinema e letteratura rimase altrettanto stretto e diretto, pur diventando notevolmente più complesso.

Studiando la genesi del cinematografo in Russia e individuandone le origini (così come quelle del cinema in generale) nella fotografia, nelle arti figurative, nel fenomeno stesso dell’immagine in movimento – frammenti di vita reale impressi sulla pellicola –, nell’azione teatrale e nell’arte dell’attore, nei vari generi della fiera popolare e del *balagan*, siamo tuttavia costretti a riconoscere che è in primo luogo la letteratura – e più precisamente l’*intreccio narrativo, prosastico* – a fare da ponte fra la giovane arte del cinema e l’esperienza artistica del passato.

Nelle invettive contro «il cinematografo Moloch che fagocita la letteratura con fame insaziabile», nell’irritazione suscitata da varie ragioni – dalla reale preoccupazione per il destino della cultura nazionale, volgarizzata e svilita dal commercio cinematografico, fino allo snobismo intellettuale – si esprime-

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Sistemy adaptacii i sniženija*, in *Id.*, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 99-108.

vano lo scetticismo verso il futuro del cinema e l'assenza di lungimiranza.

Ciononostante, queste visioni pessimistiche non impedirono al cinematografo di svilupparsi, degradando ben presto in sterili polemiche da nostalgici.

Di gran lunga più pericolosa e difficile da sradicare si è rivelata la convinzione che il ricorso alla 'buona' letteratura garantisce la qualità dell'opera filmica, mentre la 'cattiva' letteratura non può che produrre un effetto altrettanto negativo sullo schermo.

Se quest'ultima tesi può essere ancora oggetto di dibattito, immaginare il rapporto di un film con l'opera letteraria d'origine come una sorta di equazione matematica è senz'altro fuorviante.

Ritenendo il rivolgersi alla buona letteratura un segno di progresso del cinematografo si spera invano che la letteratura alta, e in particolare i classici, offrano una qualche garanzia di 'artisticità'.

Nella maggior parte delle memorie dei primi cineasti russi – Gardin, Perestiani, Alejnikov, Forestier e altri – questa illusione assume i contorni di una verità assoluta, secondo la quale, ad esempio, i film tratti da *Anna Karenina* o da *Nido di nobili* debbano essere necessariamente 'migliori' delle trasposizioni di *Le chiavi della felicità* [Ključī sčast'ja, 1913] o di *La rosa bianca* [Belaja roza, 1916], in quanto Tolstoj e Turgenjev sono dei grandi scrittori, al contrario di A. Verbickaja e Przybyszewski.

La verità è che fra i film tratti dai classici e quelli tratti da opere di second'ordine, come anche fra le trasposizioni in genere e i film basati su sceneggiature originali, non sussiste alcuna differenza ideologica o estetica, né prospettica o qualitativa.

Nell'istante stesso in cui il cinematografo si allontanò dalla semplice riproduzione meccanica della realtà o dello spettacolo teatrale e si rivolse alla letteratura in cerca di soggetti, iniziarono a formarsi alcuni sistemi, che potremmo definire di *adattamento* e di *abbassamento*.

L'insufficienza e l'imprecisione di tali termini (come, del resto, di molti altri termini di uso comune fra gli storici dell'arte) ci costringe a utilizzarli contemporaneamente, poiché il concetto a cui facciamo riferimento si colloca per così dire all'intersezione fra i due.

L'*adattamento* è quel processo grazie al quale un *materiale* (in questo caso la letteratura) si rende conforme a un determinato modello (un genere o diversi generi di film di quel tempo).

L'*abbassamento*, inteso in senso letterale, aggiunge una sfumatura sostanziale al concetto di adattamento, specificando che tale rielaborazione tende verso la semplificazione, la trasformazione del complesso in primitivo, dello stile 'elevato' in stile 'basso'.

Come vedremo in seguito, furono proprio queste le più diffuse modalità di interrelazione del cinematografo delle origini (e non solo di quello delle origini) con la letteratura.

Esistono diversi sistemi e metodi di adattamento e di abbassamento.

I più semplici sono l'omissione, l'abbreviazione e il taglio, attraverso i quali la creazione individuale, e non di rado la creazione di un genio, viene privata della sua anima e di tutto ciò che la rende profonda e unica. Benché l'omissione sia il più neutrale e innocuo fra questi sistemi, è tuttavia già di per sé più che sufficiente a trasformare un'opera letteraria in paccottiglia. Questo metodo (come del resto alcuni altri) non è specificamente cinematografico: è infatti impiegato da secoli nei rifacimenti letterari, nel teatro, nelle riduzioni di ogni tipo.

S. Ginzburg intravede a ragione un'analogia fra i metodi di rielaborazione del testo letterario del cinema delle origini e quelli delle edizioni 'popolari' del mercato Nikol'skij, riportando la testimonianza di un illustre studioso di queste, I. Sytin:

Quasi tutte le opere dei più grandi scrittori russi apparivano al mercato Nikol'skij in forma abbreviata o alterata. La *povest'* di Gogol' *Vij nell'edizione diffusa al mercato Nikol'skij si chiamava Tre notti di veglia al morto*, mentre *La terribile vendetta* fu ribattezzata *Lo stregone malvagio*. Un certo Miša Evstigneev ammetteva candidamente: «Gogol' avrà pur scritto questa novella, ma non gli è riuscita un granché... Bisogna dargli un'aggiustatina». E gliela dava: l'accorciava, la modificava, le cambiava il titolo².

È indubbio che il confronto fra i testi originali e le 'riduzioni' del mercato Nikol'skij ci fornirebbe un ricco campionario di esempi di adattamenti ottenuti tramite il sistema dell'omissione; un risultato simile lo si potrebbe ottenere analizzando il «Reader's Digest», vale a dire le edizioni tascabili e le riduzioni dei romanzi classici diffuse in Occidente ai nostri giorni.

Questo metodo, pur non essendo specifico del cinematografo, è tuttavia per esso inevitabile, fino a quando non si procederà verso la ricerca di un'immagine equivalente a quella letteraria, ma costruita con i mezzi propri dell'arte cinematografica. Qualsiasi trasposizione, infatti, deve fare i conti prima di tutto con la differenza fra il volume dell'opera letteraria e il metraggio della pellicola. La pratica ha dimostrato che per quanto i cineasti si sforzino di rimanere fedeli all'originale, per quanto si cerchi di aumentare artificialmente il metraggio del film, per quanto salvifico si sia talvolta rivelato l'espedito della serialità, nondimeno in un modo o nell'altro il risultato è simile al «Reader's Digest». L'esempio dell'incompletezza artistica di tutte le trasposizioni e gli adattamenti di *Anna Karenina* è sufficientemente indicativo. Il contenuto del romanzo filosofico di Tolstoj può esistere in forma non adattata solo nella complessità delle sue immagini, nel dialogo contrappuntistico dei suoi temi, nell'intrecciarsi delle sue storie: Anna-Vronskij-Karenin, Lëvin-Kitty-Vronskij-Anna, Stiva Oblonskij-Anna-Dolly, Nikolaj Lëvin-Konstantin Lëvin-Koznyšev e così via.

² S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Iskusstvo, 1963, pp. 113-114.

Eliminando le linee narrative a prima vista secondarie, fino alla più importante di queste (Lëvin-Kitty), quasi tutte le trasposizioni e gli adattamenti di Anna Karenina (inclusa la versione di N. Volkov, andata in scena al MCHAT e diventata un classico) trasformano il romanzo in una tragica storia d'amore. Anche sviluppando la linea Lëvin-Kitty in parallelo alla linea Anna-Vronskij-Karenin, gli autori delle trasposizioni ottengono solo che nel film, come nelle Moralità medievali, procedono senza intersecarsi due storie separate: la famiglia dei 'buoni' e quella dei 'cattivi', l'amore felice e quello infelice, come del resto è accaduto in un recente adattamento sovietico del romanzo di Tolstoj.

La questione pratica ed elementare della minore lunghezza del film rispetto alle grandi forme letterarie agli stadi iniziali di sviluppo dell'arte cinematografica soverchia tutte le altre. Si può affermare con una certa sicurezza, sebbene il film non si sia conservato, che *Guerra e pace* di V. Gardin e Ja. Protazanov – una pellicola a due puntate di metraggio enorme per l'epoca (tremila metri e dieci parti) – non fosse altro che una frettolosa e superficiale rivisitazione dell'epopea tolstojana, proprio come l'*Anna Karenina* in sette parti di Gardin, il *Vadim* di Lermontov lungo quattrocento metri, il *Boris Godunov* da duecentoottantacinque metri e tutte le altre prime trasposizioni cinematografiche dei classici russi.

Nei primi anni di sviluppo del cinema russo questo problema riguardava anche le opere più brevi. Il film del 1909 *La morte di Ivan il Terribile* [*Smert' Ioanna Groznogo*] del regista V. Gončarov è un perfetto esempio di questo tipo di trasposizione. Non ci soffermeremo sull'infimo livello della recitazione degli attori, sull'artificiosità delle immagini, sulla sciatteria delle scene di massa, sulle cattedrali e sui terem del Cremlino che tremano al vento. La selezione tipicamente drammaturgica delle scene, corredate da didascalie («Il sovrano si infuria», «Le nuove nozze di Ivan Vasilevič», «Il mattino del giorno di Kas'janov»³ ecc.), già da sola tradisce l'essenza del film: un agglomerato casuale di 'quadretti' atti a illustrare i momenti salienti e 'd'effetto', almeno secondo il regista, del dramma di A. Tolstoj. Si tratta di un prodotto 'artigianale', ottenuto con i metodi più elementari di riscrittura letteraria.

Questo tipo di adattamento, sia nelle sue espressioni primitive come il film *La morte di Ivan il Terribile* che nelle sue forme più tarde e complesse, in sé e per sé non ci interesserà. Lo abbiamo citato per completezza e non ci torneremo più, fatta eccezione per quei casi in cui l'eliminazione parziale o totale dei conflitti, delle idee e delle immagini presenti nel testo originale derivino non dal diletterismo e dalla limitatezza del cineasta, bensì da scelte concettuali o estetiche.

Più complesso e attivo è quel sistema di adattamento che potremmo definire in modo convenzionale 'sostituzione dell'intreccio'. Molto diffuso nel cinema prerivoluzionario, questo sistema si basa sui più variegati 'aggiustamenti' all'intreccio dei classici, sull'inserimento di nuovi colpi di scena, fi-

3 Il giorno in cui i magi predicono la morte di Ivan il Terribile.

nali, motivi, del tutto estranei e non organici per l'originale letterario, sull'esclusione di elementi dell'intreccio e la sostituzione di questi con altri. Un chiaro esempio di questo genere di rielaborazione è suggerito dal critico S. Ginzburg: la trasposizione della poesia di N. Nekrasov *Il giardiniere* (*Ogorodnik*, 1846) da parte del regista A. Čargonin (*Il giardiniere ardito* [*Ogorodnik Lichoŭ*]). Girato alla fine del 1916 e uscito alla vigilia della Rivoluzione di febbraio, il film portava il sottotitolo *Gli orrori della servitù della gleba*. Con questo il regista intendeva dimostrare che la poesia di Nekrasov aveva un 'risvolto sociale': nella tradizionale canzone popolare tratta da essa si narra dell'amore impossibile fra un giardiniere e la figlia del padrone, per il quale il primo veniva frustato e mandato ai lavori forzati. Ma rendendo il protagonista del film non il giardiniere ma il malvagio e rozzo possidente, padre della sua amata (personaggio assente nel testo di Nekrasov) e tipico cattivo da melodramma, il regista finiva per trasformare la natura stessa del conflitto, che sullo schermo risultava «non tanto la disuguaglianza sociale della coppia, quanto l'eccezionale perfidia del padre della protagonista»⁴.

La tendenza al 'melodramma crudele' si manifesta ovviamente non solo nella pellicola *Il giardiniere ardito*, ma è dominante in tutte le trasposizioni prerivoluzionarie fondate sul sistema della sostituzione dell'intreccio. È curioso che sia ne *Il giardiniere ardito* che in molti altri film è proprio la 'sociologizzazione' a condurre all'effetto opposto, ovvero alla trasformazione dei conflitti di classe in melodrammatici. Questo fenomeno risulta assai frequente: lo si può facilmente rintracciare nella cinematografia postrivoluzionaria, nei primi film sovietici d'agitazione, nelle pellicole come *La terra dei contadini* [*Na mužickoj zemle*, 1922] di B. Čajkovskij. E ogni volta, quanto più intensamente è calcata la crudeltà del ripugnante latifondista di turno, sia esso aristocratico, borghese o kulak, tanto più il film si allontana dal mostrare le contraddizioni sociali, sostituendole con il tradizionale personaggio crudele del melodramma. Possiamo ritrovare situazioni analoghe non solo nei primi e meno riusciti film di produzione sovietica, che riproponevano in modo invariato i cliché del repertorio prerivoluzionario, ma anche in più tarde e ben più professionali trasposizioni degli anni Venti, come ad esempio ne *Il registratore collegiale* [*Kolležskij registrator*, 1925] di Ju. Željabužskij. La 'densità' dei colori è già un principio del tutto consapevole in questo film, in cui la soffusa malinconia puškiniana de *Il mastro di posta* è sostituita dai toni violenti e accesi del melodramma pseudosociale. La scena finale, in cui la bella e giovane signora torna con i bambini nel paese natio e resta a lungo in silenzio presso la tomba del padre, il defunto Samson Vyrin, non soddisfaceva gli autori della sceneggiatura: secondo loro il rapitore di Dunja, l'ussaro della capitale Minskij, non avrebbe dovuto sposarsi con una donna povera, come invece si deduce dal finale della *povest'* puškiniana. Sam-

4 S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, op. cit., p. 117.

son Vyrin (nel film *Simeon*) muore, scorgendo l'ombra dell'infelice e ingannata Dunja su un fondale pietroburchese. Il tradizionale finale melodrammatico tramuta la tragedia della disuguaglianza sociale, resa da Puškin in modo originale come la triste storia di un padre separato dalla tanto amata unica figlia, nello schema elementare della 'sedotta e abbandonata'. È caratteristica anche l'estrema disinvoltura con cui il cinematografo inserisce nella trama un motivo estraneo. Tale usanza è il riflesso di un'epoca in cui il testo letterario non era percepito come un patrimonio da preservare, e i classici non facevano eccezione. Poco importava che si trattasse di Gogol', Georges Ohnet, Spažinskij o Maupassant: nella drammaturgia del cinematografo delle origini il materiale – fosse esso tratto dalla vita reale, dalla cronaca giudiziaria, dalla letteratura di boulevard, da un'opera classica – non possedeva valore di per sé. Drammaturgia da intendersi in senso lato, come i principi costruttivi del film: l'intreccio, le collisioni, i conflitti, le immagini.

Catturando la realtà con la macchina da presa, processo inevitabilmente presente in qualsiasi film, persino nel più artificioso, ci si può imbattere in numerosi imprevisti. La vita reale in un modo o nell'altro irrompe sullo schermo grazie alla primordiale naturalezza del cinema, legato geneticamente alla fotografia. È per questo motivo che la ripresa diretta del materiale vivo – l'origine documentaristica del cinema – è una costante che si ritrova, sebbene in misura diversa, in tutte le fasi di sviluppo dell'arte cinematografica. Negli stadi iniziali meno si rielaborava e meno si trasformava il materiale attraverso i principi costruttivi allora in rapido sviluppo, i nuovi cliché dello spettacolo cinematografico, più valore aveva il film sia come riflesso diretto della realtà, sia come documento storico. Quasi in ogni film (eccetto in quelli di qualità più scadente) è possibile distinguere due piani: il primo è quello costruttivo e per così dire concettuale, che comprende la drammaturgia del film, il suo intreccio, le immagini, lo stile, ovvero tutti i mezzi di trasformazione della realtà sullo schermo; il secondo piano è composto invece dal materiale stesso del fluire continuo della vita, che viene fissata tramite la cinepresa. Su questo punto torneremo ancora. Tuttavia nelle prime fasi di sviluppo del cinema ciò che veniva catturato dalla lente e dalla macchina da presa esulava spesso dalla volontà dei produttori del film, i quali si preoccupavano dell'effetto artistico.

Al contrario della vita reale, che è in grado di penetrare nel film nei modi più svariati, i testi classici non opponevano alcuna resistenza, prestandosi alle più libere reinterpretazioni. La particolare malleabilità degli intrecci letterari, inclusi quelli classici, si spiega con il fatto che agli occhi dei cineasti non apparivano affatto intoccabili, in quanto erano essi stessi un prodotto dell'immaginazione umana, un materiale già di per sé mediato, creato, deliberatamente stilizzato.

Tali materiali fungevano da modello, da schema, per soddisfare determinati canoni già al tempo esistenti, seppur in forma embrionale. La loro comparsa fu

abbastanza precoce, come suggeriscono alcune proprietà che conferiscono al cinematografo delle origini una certa compiutezza estetica. Fra queste citiamo in primo luogo l'evidente ripetitività di scene e motivi narrativi, che si ripresentano quasi invariati di film in film, uniformandone gli elementi strutturali. All'individuazione di questi intrecci e motivi dedicheremo un capitolo a sé.

Lo ripetiamo: gli schemi e i cliché cinematografici si ritrovano con la stessa facilità nei film tratti da grandi capolavori della letteratura come in quelli basati sui rifacimenti più dozzinali. Il cinematografo acquisì rapidamente la capacità di uniformare, di livellare i materiali più eterogenei.

Ancor più breve è la distanza che separa i film derivati dalla letteratura di boulevard e le loro fonti. Questa distanza si riduce praticamente fino all'armonia totale, alla completa identità fra l'originale e l'adattamento cinematografico, e spesso, grazie alle sue componenti documentaristiche, il film risulta assai più interessante del prototipo letterario.

I primi storici del cinema russo B. Lichačëv e N. Iezuitov sottolineano inoltre l'affinità fra i generi del cinematografo russo e i loro analoghi nella letteratura di boulevard: il genere psicologico, il giallo avventuroso ecc. N. Iezuitov rileva come anche le sceneggiature professionali pubblicate a partire dal 1915 sulle riviste specializzate in qualità di testi autonomi d'autore siano figlie della letteratura di terz'ordine dell'epoca⁵. Un'impostazione del problema del rapporto fra i primi film e la letteratura di boulevard è offerta da S. Ginzburg nel suo libro *La cinematografia della Russia prerivoluzionaria* (*Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*).

Ciononostante, il legame fra il cinematografo delle origini e la letteratura di boulevard è ancora da analizzare. Del resto, è la stessa letteratura di boulevard, e in particolar modo quella russa dell'inizio del XX secolo, a costituire una 'zona grigia': della sua natura si sa ben poco, perché la sua bassa qualità artistica e il suo scarso valore estetico l'hanno relegata ai margini della ricerca accademica e del processo letterario. Il criterio dominante della selezione scientifica, fondato sull'"importanza' di una determinata opera, di un determinato autore, di un determinato gruppo di scrittori, ha prodotto una corrispondente scala di valori e indirizzato in tal senso l'interesse nei confronti dei fenomeni artistici. Secondo questo approccio, è del tutto logico e naturale studiare ad esempio le ricerche intraprese dal Teatro d'Arte di Mosca e accennare appena, con una punta di disprezzo, all'operato del teatro di A. Suvorin a Pietroburgo. Seguendo lo stesso principio, pienamente legittimo se l'unico criterio adottato è la rilevanza artistica, la critica si è occupata a lungo di A. Blok e di I. Bunin, ma ha ignorato le opere della loro contemporanea Čarskaja.

Eppure, con buona pace degli storici dell'arte e dei critici letterari, a dispetto delle più elementari concezioni estetiche, ciò che veniva escluso dalle

5 *Kinoiskusstvo dorevoljucionnoj Rossii*, «Voprosy kinoiskusstva», 3 (1957), p. 271.

storie accademiche della letteratura e dell'arte, ciò che veniva accusato di trivialità nelle recensioni e negli articoli non solo non scompariva, ma si moltiplicava, si diffondeva, acquistava una portata sempre maggiore e un'enorme popolarità, in confronto alla quale la fama dei grandi scrittori e artisti o collettivi teatrali sembrava impallidire.

Bisogna fare i conti con questo fatto, sebbene sia inspiegabile agli occhi di uno storico dell'arte. E non solo perché ignorare questa produzione significherebbe trasmettere un'immagine incompleta della cultura artistica dell'inizio del Novecento, ma anche perché il problema della letteratura di boulevard, come si è dimostrato sulla lunga durata, è tutt'altro che storicamente circoscritto.

Negli ultimi anni in Occidente si sono ampiamente affermati e sono entrati in uso i termini 'paraletteratura' e 'infraletteratura' (ovvero la produzione scritta 'vicina' o 'esterna' alla letteratura). Nel 1967 nella cittadina francese di Cerisy-la-Salle al concetto di paraletteratura fu dedicato un grande convegno tenutosi presso il Centro Culturale e Internazionale, da cui sono stati tratti gli atti *Conversazioni sulla paraletteratura*⁶. Recentemente è stato pubblicato il volume *La letteratura di massa e la crisi della cultura borghese occidentale*⁷, che costituisce la prima indagine sulla produzione contemporanea di questo genere da parte di studiosi sovietici.

Adesso è compito degli storici della letteratura e dell'arte recuperare il tempo perduto. Il 'segreto del successo' fra i lettori e gli spettatori di massa, racchiuso nell'opera stessa, si è rilevato un oggetto di studio imprescindibile nel secolo in cui i mezzi di comunicazione di massa, televisione *in primis*, hanno conosciuto uno sviluppo straordinario. Non è un caso che siano proprio le discipline più giovani di ambito umanistico – la teoria dell'informazione e della comunicazione di massa, la sociologia dell'arte, la culturologia – ad aver rivolto più frequentemente l'attenzione a queste forme. La storia dell'arte può venirci in aiuto scavando nel profondo delle opere che hanno riscosso un successo di massa. Il sapere dello storico dell'arte è necessario anche in quest'ambito. Ignorare tutto ciò o scindere il feuilleton dai suoi aspetti commerciali oggi non è più possibile. E il primo compito che si pone allo studioso, non meno importante dell'analisi estetica, è di distinguere la produzione di massa di livello effettivamente basso, responsabile dell'imbarbarimento del gusto, da quella che apparve 'bassa' e 'primitiva' allo sguardo un po' altezzoso di qualche raffinato intellettuale.

Traduzione di EMILIO MARI

6 Si veda a questo proposito l'utile articolo di V. Mil'don, *Besedy o paraliterature*, «Voprosy filosofii», 1 (1972), pp. 147-154.

7 *Massovaja literatura i krizis buržuaznoj kul'tury Zapada*, Moskva, Nauka, 1974.

Metodi di studio¹

Anche nel passaggio dal linguaggio letterario a quello cinematografico si trovano in funzione gli stessi sistemi di adattamento che conformano la letteratura alta alle esigenze della letteratura di boulevard. È di certo un salto qualitativo, che si viene a creare proprio grazie alla genesi di un tipo nuovo di rappresentazione, quella sullo schermo. E tuttavia si tratta di un passaggio analogo, che si mantiene al momento del trasferimento del materiale letterario sullo schermo. Questo materiale 'altro' sperimenta un'evidente rielaborazione e si adatta a un archetipo cinematografico in rapidissima via di costituzione: la 'pièce cinematografica', o 'pellicola' (come dicevano allora), 'film' (come iniziarono a dire negli anni Venti).

Tale archetipo – il film – non ha fondamenti omogenei. Il nuovo modo di rappresentare la realtà – con la cinepresa, in immagini in movimento fissate sulla pellicola – si lega a metodologie narrative di vecchia data, assimilate dalla prosa e dal dramma teatrale. Nel momento in cui si afferma la tipologia di film a soggetto, il cinematografo diventa una forma di narrativa presentata visivamente. Le radici letterarie sono, qui, profonde e solide. In un film coesistono due piani: quello propriamente cinematografico, che nasce grazie al fissaggio dal vero della realtà tramite la cinepresa, e quello strutturale, organizzato, drammaturgico (letterario). Nella prima fase del cinema era predominante e determinante quest'ultimo. Il piano propriamente cinematografico, che aveva colpito così tanto i primi spettatori del 'cinematografo dei Lumières', mano a mano che andava affermandosi l'archetipo, cioè il film 'narrativo', a soggetto, perde di importanza e penetra nella costruzione drammaturgica solo in maniera frammentaria, a insaputa dell'apparecchio cinematografico che lo veicola, come di contrabbando. Di questo si parlerà nella prossima sezione. Ora invece è necessario cercare di individuare proprio l'archetipo drammaturgico, al quale viene adattato un materiale variegato. Andremo in cerca di questo archetipo nell'impianto dei film degli anni Dieci, nella loro componente tradizionalmente letteraria, strutturale.

Nostro oggetto di studio è il repertorio cinematografico degli anni Dieci, più di duemila film d'autore di produzione russa. Escludiamo subito dal campo di indagine una grande quantità di film stranieri d'importazione, a causa

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Metody izučenija*, in *Id.*, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 183-194.

della moltitudine di problemi che inevitabilmente sorgerebbero se li si includesse, e che esulano da ciò che si affronta in questo lavoro (anche se la comparazione del repertorio cinematografico russo e straniero degli anni Dieci è di per sé straordinariamente interessante e produttiva per molteplici aspetti). Siamo inoltre costretti a fare altre considerevoli limitazioni al materiale.

Questi film, per la maggior parte, non sono stati descritti da nessuno. Dobbiamo sorvolare sul primo stadio della descrizione empirica, che di solito precede ogni tentativo di classificazione e sintesi. In virtù del suo primitivismo estetico, il nostro materiale forse non è neppure degno di una apposita descrizione, che dovrebbe invece rimanere un passaggio puramente operativo, da laboratorio, dello studio. Ma manca anche una classificazione. O meglio, alcuni abbozzi esistenti di classificazione sono troppo inesatti.

Tali sono tutti i tentativi di classificazione delle pellicole secondo i generi. Le definizioni dei generi al momento della loro uscita erano troppo arbitrarie. 'Dramma', 'poema drammatico', 'cineracconto', 'tragedia', 'cineromanzo': dietro a queste parole non c'è alcun contenuto reale, dal momento che le pellicole che identificano non hanno caratteristiche che le possano distinguere l'una dall'altra (persino quella più elementare come il metraggio). Film analoghi per quanto riguarda il genere, al contrario, venivano spesso chiamati in modi diversi. Così, per esempio, il giallo seriale *Il masnadiere Vas'ka Čurkin* [*Razbojnik Vas'ka Čurkin*] è stato definito 'una storia russa', l'analoga serie *Son'ka manina d'oro* [*Son'ka Zolotaja Ručka*] 'dramma', mentre quella intitolata *Saška il seminarista* [*Saška-seminarist*] 'dramma poliziesco'. Tra le denominazioni che si sono mantenute dal tempo della produzione dei primi film, è possibile fare affidamento solo su 'commedia', 'farsa', e 'cinefiaba'.

Purtroppo, servono a poco anche le suddivisioni più tarde in generi, contenute nella raccolta di V. Višnevskij *I film d'autore della Russia prerivoluzionaria*². Questa filmografia, un lavoro inestimabile in cui sono raccolti ed elencati duemila film per la maggior parte andati perduti e in cui vengono riportati (in modo prevalentemente corretto) i nomi degli sceneggiatori, dei registi e degli interpreti principali, è purtroppo altamente soggettiva e caotica in merito a definizioni e valutazioni. Non c'è alcun principio chiaro alla base dei brevi sunti di due o tre righe che accompagnano i dati sui film. A volte c'è il riferimento all'originale letterario («adattamento dall'omonimo romanzo di F.M. Dostoevskij»), a volte l'indicazione del genere («interessante pièce psicologica, un tentativo di unire il realismo del dramma psicologico alla paradosalità della fabula di una novella romantica»), altre volte un profilo critico («forse il film più incredibile per il suo cinismo tratto dall'omonimo romanzo pornografico») e via dicendo. Si può senz'altro affermare che il «film incredi-

2 V. Višnevskij, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Goskinoizdat, 1945 [N.d.T.].

bile per il suo cinismo» (si fa riferimento a *Le avventure amorose della signora V.* – N.Z.) non supera affatto per cinismo o per altre qualità nessuno degli altri film che l'autore della filmografia definisce «dramma ideato in maniera interessante», «dramma da boulevard piuttosto volgare», «dramma assurdo» ecc. In questo modo, pur essendo un forte aiuto per lo studioso nell'aspetto più prettamente filmografico, il manuale di Višnevskij è insufficiente come tentativo di classificazione e descrizione (d'altronde, l'autore non aveva queste pretese).

Una proposta di classificazione del materiale viene fatta nell'articolo di È. Arnol'di *I generi del cinema delle origini*³, in cui sono presentate delle rubriche organizzate secondo i generi letterari e teatrali tradizionali del XIX secolo (melodramma, avventura, commedia), nonché le loro caratteristiche, tratteggiate in maniera piuttosto stringata e generica. Se prendiamo per buona la prima definizione, quella di 'melodramma', e la applichiamo nella sua accezione classica a una vasta gamma di primi film (cosa possibile, anche se contestabile), le rubriche di Arnol'di sono accettabili, anche se troppo ampie. In questo capitolo le utilizziamo per ridurre il materiale. Stabiliamo di escludere dalla nostra indagine la commedia, che ha problematiche specifiche. Evitiamo, per una serie di motivi, anche l'analisi del genere 'avventura', cioè il giallo o il film investigativo, in primo luogo perché è più opportuno considerare il film giallo in relazione alla sua fonte letteraria (il romanzo giallo, le serie a puntate, la novella, la cui analisi è alquanto avanzata nell'ambito degli studi letterari). Nelle pagine di questo capitolo non tocchiamo nemmeno la questione dell'adattamento dei classici, analizzata a parte in uno dei capitoli precedenti.

Così, dopo tutte queste restrizioni, il materiale del nostro studio finisce per consistere nel vasto corpus di film riuniti nella rubrica 'melodramma' o 'dramma psicologico' (secondo una terminologia più diffusa, divenuta quasi di uso comune; si vedano B. Lichačëv, N. Iezuitov, S. Ginzburg ecc.), cioè in percentuale la parte più consistente della produzione prerivoluzionaria (quasi mille film).

Respingendo ogni polemica, abbandoniamo anche la differenziazione per generi. Il criterio del genere è ancora troppo elevato e complesso in rapporto allo studio del nostro materiale. Ma, se anche rivolgiamo l'attenzione a elementi drammaturgici più frazionari e autonomi, possiamo constatare che pure lo studio del materiale in base al criterio del *sjužet* (trama, intreccio) è impossibile, fino a che non si troveranno 'molecole', 'atomi', 'elementi base' ancora più concreti, essenziali, dai quali solo in seguito si formerà la trama.

Chiunque abbia avuto l'occasione di venire a contatto con la produzio-

3 Cfr. È. Arnol'di, *Žanry rannego kinematografa*, «Voprosy kinoiskusstva», 6 (1962), pp. 225-250.

ne cinematografica di questo periodo, in genere si occupa di quei fenomeni di ripetitività che abbiamo notato nella letteratura di boulevard, ma che qui sono ancora più evidenti, si sono fatti legge. Sebbene gli sceneggiatori di quest'epoca possiedano una padronanza artigianale dell'intreccio delle trame estremamente sviluppata (se non raffinata), nel complesso le trame, le singole situazioni, le peripezie, gli andamenti drammaturgici si ripetono in modo sistematico. Si ripetono le situazioni iniziali dei drammi. Varia all'infinito lo schema di disposizione dei personaggi. Si ripetono i personaggi stessi, anche se hanno cognomi diversi (seppur simili) e appartengono a diversi strati e gruppi sociali. In verità, si nota un peculiare attaccamento del cinematografico per i 'vertici' della società e i liberi professionisti dell'arte, per la raffigurazione della 'bella vita' della bohème. Ma il panorama sociale della società russa, dal punto di vista formale, è estremamente ampio sullo schermo. Alcuni tipi prediletti compaiono nei film così spesso, che per la loro costanza diventano quasi maschere stabili. È notevole soprattutto la ripetitività degli elementi drammaturgici, degli elementi delle trame.

Nei loro articoli, i critici cinematografici hanno attaccato con sdegno l'assenza di novità, gli stereotipi, la pratica di adattare la vita e i sentimenti umani a situazioni preconfezionate e note, spesso private perfino di significato, per non parlare della verosimiglianza psicologica (a tal proposito gli articoli di sessant'anni fa non sono affatto da meno rispetto ai saggi critici e feuilleton odierni sui temi dei cliché, dello scialbore, degli stereotipi nell'arte; questo dimostra la scarsissima efficacia delle diatribe che si svolgevano nelle pagine dei feuilleton).

Nei periodici cinematografici degli anni Dieci si facevano a volte, in modo ancora puramente intuitivo, fini supposizioni sul fatto che oltre l'illusoria varietà di film si nascondono determinati schemi, che avvicinano l'uno all'altro i più diversi personaggi, situazioni, circostanze. Così, ad esempio, nell'articolo *Le tragedie di boulevard* si trova scritto:

Gli assassini e le vittime appartengono a posizioni sociali diverse, in un caso l'alta società, in un altro il ceto mercantile; in qualche pièce è rappresentato un covo di ladri, in un'altra il protagonista si nasconde dalla giustizia assumendo le sembianze di un operaio. Ma è lo stesso, se l'essenza è la medesima. G. Mičurin ama la signora Černova sia in questa che in quell'altra pièce. In entrambi i casi uccide il rivale. È del tutto equivalente il fatto che in un caso sia un malfattore, mentre nell'altro un personaggio positivo, che in un film rimanga vivo mentre in un altro muoia. La signora Černova potrebbe tranquillamente invaghirsi di un apache, e il signor Mičurin ardere di ugual passione per un mazzo di rose⁴.

Come vedremo, questa affermazione, soprattutto nella sua seconda parte,

4 «Pegas», 5 (1916), p. 79.

è incredibilmente puntuale. Grazie ad alcune leggi che esistono nelle opere di cui si sta parlando, la passione per le orchidee provata da un elegante pittore e l'amore di un guardiano per la bottiglia di vodka, la rivalità tra madre e figlia in una pièce cinematografica e la competizione tra due architetti ex compagni di studi in un'altra, l'ingaggio di una giovane fanciulla in uno studio di arte drammatica e l'evacuazione di un'altra giovane da una città della Livonia occupata dai tedeschi e via dicendo, possono esprimere la stessa funzione.

La ripetitività di molti elementi, caratteristica dei primi film (e in primo luogo la somiglianza delle trame, come determinata legge interna del cinematografo del tempo), è stata formulata da S. Ginzburg:

La quantità di motivi, le cui combinazioni determinavano l'azione dei film, era assai limitata. Si può facilmente creare un catalogo di trame cinematografiche grazie al metodo adottato dai folkloristi nei loro cataloghi di trame delle fiabe. Non si spiega forse con il fatto che il cinematografo negli anni della Prima guerra mondiale ha acquisito le funzioni del folklore cittadino borghese?⁵

Seguiamo il consiglio dello studioso, cerchiamo in qualche modo di sistematizzare questo vastissimo materiale e proviamo a trovare delle costanti nell'evidente varietà, nella multiformità, nel caos, nella moltitudine infinita di trame cinematografiche⁶.

Il problema della trama e la definizione stessa di 'trama' sono questioni ancora oggi oltremodo complesse e irrisolte, sia nella teoria della letteratura, sia nella critica dell'arte. Già all'inizio del Novecento A. Veselovskij aveva stabilito come compito prioritario della *sjuzetologija* la delimitazione della trama come unità determinata composta di parti sostanziali, che lui definiva 'motivi'. Separare i motivi dai *sjuzety* (insiemi di motivi) secondo A. Veselovskij è indispensabile, perché «gli intrecci (*sjuzety*) sono schemi complessi, nel cui sistema di immagini *sono stati generalizzati* taluni atti della vita e della psiche umana riconducibili alle diverse forme della realtà quotidiana. Alla generalizzazione è già associata anche la *valutazione*, positiva o negativa, dell'azione»⁷. A. Veselovskij ritiene il motivo l'elemento primario in ordine cronologico: nel pensiero artistico dell'umanità si è prima verificata la sistematizzazione dei motivi, e solo in seguito delle trame. Secondo Veselovskij, il motivo è l'unità narrativa più semplice e non scomponibile; la caratteristica del motivo è il suo schematismo figurato, declinato in modo univoco.

Lo studio di Veselovskij sui motivi e le trame si è sviluppato nell'ambito

5 S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Iskusstvo, 1963, p. 229.

6 È interessante confrontare questa ipotesi di S. Ginzburg con le affermazioni di Kornej Čukovskij sul «cinematografo come epos della città».

7 A. Veselovskij, *La poetica degli intrecci (1897-1906)*, in D.S. Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 80.

delle sue ricerche sulla fiaba e sul mito. E sebbene sia stato solo accennato nei principi generali e non elaborato in modo ampio, gli studiosi successivi hanno proseguito nel solco da lui tracciato⁸, individuando elementi base più precisi, delle 'monadi', degli elementi non scomponibili di strutture artistiche complesse. Sono poi passati ad analizzare le modalità delle loro combinazioni, i loro rapporti reciproci con l'intero, la descrizione dell'intero fondata su una conoscenza precisa degli elementi costitutivi e dei loro legami (si tratta delle «funzioni dei personaggi» della fiaba di V. Propp, dei «mitologemi» di Claude Levi-Strauss, delle «funzioni» di Claude Bremond e di altri elementi base presi come punto di partenza negli studi contemporanei tipologico-strutturali).

Nel momento in cui stabiliamo il principio in base al quale condurre lo studio del nostro materiale, comprendiamo che anche a livello di trama (un livello elevato, che suggerisce la presenza di una sintesi) è richiesto un certo stadio analitico precedente. Tale necessità è ribadita non solo dal fatto che settori scientifici affini, con un'esperienza incomparabilmente maggiore rispetto agli studi cinematografici, hanno preso proprio questa direzione, ma anche da un fattore puramente pratico. Da una prima conoscenza delle trame dei nostri film ci convinciamo che nonostante la loro ripetitività, nonostante la loro essenza – parrebbe – primitiva, un intreccio in sé non può essere considerata una monade, un elemento primario di una qualche struttura più complessa (per esempio di un film nella sua interezza, o di un genere). Partiamo dal fatto che è impossibile dare una denominazione precisa ed esauriente a una trama o a un gruppo di trame simili. Per esempio, *La fedeltà premiata* [*Voznagraždënnaja predannost'*] o *La punizione per il tradimento* [*Nakazanie za izmenu*] o ancora più semplicemente *Lo smascheramento del raggio* [*Razoblačënnij podlog*], o *Omicidio per gelosia* [*Ubijstvo iz revnosti*] non esauriscono affatto il contenuto della pièce cinematografica e non fanno altro che legare assieme una grande quantità di storie differenti e di diverse trame. Le trame del cinematografo degli anni Dieci sono degli agglomerati di elemen-

8 Recentemente gli studiosi hanno dimostrato che anche il 'motivo' di Veselovskij è scomponibile, non essendo un monomio o comunque qualcosa di definitivo. Così, per esempio, il motivo «la vecchia malvagia non ama la bella fanciulla e le impone un compito pericoloso» (ivi, p. 79) si scinde come minimo in due motivi. Vladimir Propp dimostra che anche un motivo semplicissimo come «un drago rapisce la figlia dello zar» può essere suddiviso in quattro elementi, e il drago può essere sostituito da Koščej, da un turbine, dal diavolo, da uno stregone, e la figlia dello zar da una sorella, moglie, fidanzata, il rapimento dal vampirismo e via dicendo [si veda V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000, p. 19 – N.d.T.]. Le 'funzioni' di Propp sono in effetti non altro che i 'motivi' di Veselovskij precisati e resi in forma sintetica. Si veda V. Propp, *Morfologia della fiaba*, op. cit., pp. 32, 37: «Uno dei membri della famiglia si allontana da casa» è «allontanamento»; «l'antagonista arreca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia» è «danneggiamento».

ti più particolari, che vengono combinati secondo delle modalità specifiche. Per il momento ne definiamo solo una, che salta agli occhi: la serialità interna. In sé il film non contiene solo una trama compiuta, ma due, tre, perfino di più, che si uniscono l'una all'altra come 'continuazione'. Questo è un caso particolare, ma ci porta già a pensare alla necessità di differenziare i vari elementi presenti nella trama di un film.

Inoltre, saltano agli occhi in maniera altrettanto evidente le ripetute combinazioni di certi elementi che contengono in sé non la trama intera, ma una sorta di suo frammento: è soprattutto visibile la ripetizione di situazioni iniziali, di incipit. Ciononostante, i passaggi successivi e lo scioglimento possono avere una moltitudine di varianti. In un modo o nell'altro si è portati a pensare a una *declinazione* della trama.

Da tempo ormai si cerca di trovare le 'invarianti' – grandezze costanti e fisse – del dramma. Di questo genere è, per esempio, il tentativo dello studioso di letteratura e saggista francese Georges Polti, autore del libro *Le trentasei situazioni drammatiche* uscito nel 1910. Prendendo lo spunto dalla vecchia trovata di Carlo Gozzi, secondo il quale esistono solo trentasei situazioni tragiche (con Gozzi erano d'accordo anche Schiller e Goethe), Polti fece un'indagine su 1200 opere drammatiche e 8000 personaggi, coprendo il dramma mondiale da Eschilo a Labiche e dai miracoli medievali a Balzac e de Musset. «Trentasei situazioni, trentasei emozioni, e non una di più!»⁹ – questa è la conclusione di Polti. Elencando le sue trentasei situazioni, l'autore adduce gli esempi più vari: i testi anonimi induisti si accompagnano alle tragedie di Shakespeare, la prosa del XIX secolo all'opera. Le situazioni sono le seguenti: supplica; liberazione; vendetta in seguito a un misfatto; vendetta per un parente su un parente; inseguimento; disgrazia improvvisa; rimanere vittima (di persone, circostanze, sfortuna); rivolta; impresa audace; ratto; enigma; raggiungimento di uno scopo; inimicizia verso i parenti; rivalità tra parenti; adulterio che porta all'omicidio; follia; imprudenza fatale; crimine involontario in amore; omicidio di un parente non riconosciuto; sacrificio di sé in nome di un ideale; sacrificio di sé per passione; sacrificio di sé in nome dei parenti; rivalità tra impari; adulterio; omicidio in amore; scoperta del disonore di una persona cara; ostacolo in amore; innamoramento per un nemico; ambizione o sete di potere; conflitto con dio; gelosia; invidia; errato giudizio; rimorsi di coscienza; ritrovamento di qualcuno di cui si erano perse le tracce; perdita di una persona cara.

Polti motiva il numero ristretto di situazioni con la limitatezza delle emo-

9 G. Polti, *Les Trente six Situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1912, p. 4. Le trentasei situazioni di Polti sono enumerate e commentate in V. Turkin, *Dramaturgija kino*, Moskva, VGIK, 1938, pp. 85-94.

zioni umane nella vita reale, per le quali determina lo stesso numero: trenta-sei. La varietà e la ricchezza del dramma mondiale, secondo Polti, dipendono non dalle situazioni di per sé, ma dalle modalità delle loro combinazioni. Ve ne sono tre tipi principali: «1. Le situazioni si sviluppano una dopo l'altra in modo naturale e logico; 2. Le situazioni danno origine a un dilemma in cui si imbatte il protagonista confuso; 3. Ogni situazione è propria di un ruolo o di un gruppo di ruoli specifico»¹⁰.

Sebbene vi sia una certa ingegnosità nel catalogo di Polti, convalidato dall'autorità dei suoi ispiratori (Gozzi, Schiller e Goethe), il lavoro gigantesco condotto dall'autore delle *Trentasei situazioni drammatiche* ha dato un contributo piccolo alla materia, anche se è servito come punto d'avvio per polemiche e tentativi di classificazione successivi. La disgrazia principale dell'invariante di Polti è la situazione drammatica come lui la intende e definisce, secondo una generalizzazione estrema, secondo un'astrazione tale che dissolve ogni originalità e perfino il senso delle manifestazioni dell'arte e della vita. Riportare alla rubrica 'prova audace' il furto del fuoco da parte di Prometeo (in Eschilo), le imprese rischiose nei romanzi di Jules Verne e in generale negli intrecci d'avventura, e le azioni pericolose intraprese per ottenere successo in amore, rende il concetto stesso di 'situazione' del tutto vago¹¹. Parimenti, anche tutte le altre situazioni rimangono prive di un contenuto concreto. Se si procede secondo la logica di Polti, si possono ampliare ancora i significati delle 'situazioni', riducendole per esempio a quattro (felicità, infelicità, successo, sfortuna), o in definitiva a due: vita e morte.

Non è un caso che studi successivi nel campo dell'analisi della trama operino sempre più frequentemente con grandezze piccole e concrete, elementi di questo o quel 'microcosmo' artistico, avente le sue esclusive leggi interne. Etienne Souriau ha chiamato il suo complesso lavoro sull'analisi strutturale del dramma *Le duecentomila situazioni drammatiche*, con una vena di arguta polemica nei confronti del libro di Polti¹². Esaminando 210.141

10 G. Polti, *Les Trente six Situations dramatiques*, op. cit., pp. 174-175.

11 Questo è stato correttamente notato da V. Turkin, *Dramaturgija kino*, op. cit., p. 84.

12 E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950. Souriau ritiene la classificazione stessa di Polti imprecisa, ricca di errori: «Per quale motivo 'adulterio' e 'adulterio che porta all'omicidio' sono considerati due casi differenti? L'«autosacrificio», che sia in nome di un ideale o in nome di una persona vicina (e perché anche non nel nome di dio, o per onore, o a causa di pregiudizi? e via dicendo), è la medesima situazione» (pp. 58-59). È interessante che Souriau unisca la propria analisi concreta e precisa delle situazioni drammatiche al riconoscimento dell'esistenza di «fattori universali», «funzioni caratteristiche universali» del dramma, nella quantità di sei: la forza tematica orientata; il bene ricercato; colui che riceve il bene ricercato; l'oppositore; il dispensatore del bene; il salvataggio; il raddoppiamento di una delle forze precedenti (a seconda del dato caso), p. 117.

esempi di situazioni (che all'autore appaiono come «cellule generatrici»), Souriau ritiene che le 'situazioni' di Polti non siano affatto situazioni drammatiche, ma «azioni, avventure, più precisamente tipologie di avvenimenti (*genres d'événements*)»¹³.

Come si vede, perfino la questione apparentemente più semplice – la situazione drammatica – non è per nulla risolta.

Nelle nostre ricerche dell'elemento primo, torniamo al *motivo* di A. Veselovskij e alla *funzione* di V. Propp, che puntualizzano il concetto di unità minima di senso di un'opera. Modello (insuperabile!) per l'analisi del nostro materiale sarà l'eccezionale lavoro di Propp *Morfologia della fiaba*, un'opera di enorme significato, di grande onestà scientifica, precisione e attendibilità.

Cerchiamo di adottare direttamente la metodologia di *Morfologia della fiaba*, utilizzandone sia la terminologia, sia esempi concreti di analisi e sistematizzazione: individuazione delle funzioni, modalità di costruzione degli schemi delle trame e via dicendo. Le naturali divergenze e correzioni che inevitabilmente emergeranno sono causate dalla specificità del materiale. L'unico aspetto che non adottiamo è il sistema di catalogazione tramite lettere dell'alfabeto, che rende più difficile la lettura.

Ma è ammissibile una *traduzione metodologica* simile? È possibile impiegare per i nostri intenti, senza forzature, una metodologia creata per un oggetto di studio completamente diverso? Possono sorgere domande di questo tipo. In fin dei conti la fiaba possiede un canone secolare, millenario, una figuratività consacrata dalla tradizione antica. Quando l'autore di *Morfologia della fiaba* definisce come elemento più costante la funzione del personaggio, cioè l'azione di un personaggio della fiaba, quando l'autore dimostra che il numero delle funzioni è limitato e che la loro consequenzialità è sempre la stessa e, quindi, tutte le fiabe di magia sono costruite allo stesso modo – i suoi risultati sono autosufficienti, definitivi. Dietro alle funzioni del tipo «infrazione di un divieto», o «il protagonista viene messo alla prova», o «al protagonista viene dato un nuovo aspetto», sta una poetica composita, sbocciata in epoche artistiche lontane. Queste funzioni, come altri elementi della fiaba, risalgono «all'una o all'altra forma di realtà arcaica, sia essa economica, sociale, culturale, religiosa ecc.»¹⁴. Dietro alla «nascita miracolosa», alla «ricompensa con mezzi magici» e altri elementi della fiaba, sono visibili credenze popolari poetiche e la vita vissuta trasposta in termini poetici in tempi lontani, giunta fino a noi nella forma trasfigurata e canonica della fiaba.

Noi invece nelle trame cinematografiche abbiamo a che fare prima di tutto con una sorta di 'neoformazione', un materiale che ancora non ha preso forma. Dietro alle funzioni presenti nei primi film (come «appropriazione

13 Ivi, p. 59.

14 V. Propp, *Morfologia della fiaba*, op. cit., p. 123.

indebita», «raggiro», «ricatto» o «ricompensa»), vi è un quadro insolitamente confuso, torbido, caotico, vi sono schemi, stampini, stereotipi, alcuni di nuova formazione, altri con una lunga storia letteraria alle spalle, altri ancora con una storia più recente. Per non parlare di quella componente di 'ripresa dal vero' che esiste nel film al di là del suo impianto strutturale. Tutto ciò non è forse un ostacolo all'acquisizione del metodo di Propp in relazione alle trame cinematografiche di inizio Novecento?

Come se volesse anticipare i dubbi che possono sorgere in un caso del genere, ovvero quando una metodologia creata per lo studio del folklore viene applicata a un altro tipo di materiale, più tardo, V. Propp termina il suo studio con le parole di A. Veselovskij:

È lecito anche in questo campo porre la questione degli schemi tipici [...] schemi trasmessi di generazione in generazione come formule già pronte, atte a ravvivarsi di nuovi umori e dar vita a nuove formulazioni? [...] La letteratura narrativa moderna, con i suoi intrecci complessi e l'attitudine a riprodurre fotograficamente la realtà, pare escludere fin la possibilità di impostare questo problema; ma quando alle generazioni future essa apparirà in così remota prospettiva come appare oggi a noi l'antichità, dalla preistoria al medioevo, quando la sintesi del tempo, questo grande semplificatore, superando la complessità dei fenomeni li ridurrà alle dimensioni di punti allontanatisi nel profondo, i loro contorni si fonderanno con quelli che si aprono oggi davanti a noi quando gettiamo lo sguardo sulla remota arte poetica – allora in tutto il quadro si affermeranno i fenomeni di schematismo e ripetizione¹⁵.

Il cinematografo delle origini già oggi ci appare nel noto straniamento storico.

Le nostre fonti sono i film della produzione russa prerivoluzionaria che si sono conservati al GFF SSSR, ma anche le trascrizioni letterarie dei film e le sceneggiature pubblicate negli anni Dieci, in particolare nella rivista «Pegas». Inoltre, nella stampa cinematografica (riviste «Sine-Fono», «Kinežurnal», «Proektor» e altre) uscivano sistematicamente i libretti dei film realizzati dalle compagnie di produzione. Possediamo i libretti di quasi tutti i film prodotti in Russia. Anche se i libretti non possono essere considerati un originale, per gli scopi che perseguiamo essi sono assolutamente rappresentativi, soprattutto in associazione alle sceneggiature autentiche e alle pellicole, purtroppo di numero ridotto. Così, dopo aver scartato gli adattamenti dei classici, la commedia e il giallo, a nostra disposizione restano più di 900 titoli, riunibili nella convenzionale rubrica 'dramma psicologico'. Tra questi, 250 sono materiale di lavoro, i restanti sono materiale ausiliario, di controllo.

Traduzione di ANITA FRISON

15 Cfr. *ivi*, pp. 123-124.

Dentro le trame¹

Faremo un breve riassunto di tre film, scelti in modo del tutto arbitrario. 1. *Nel gorgo di Mosca* [*V omute Moskvoj*]. Dmitrij va in città a cercare lavoro e con l'aiuto del padrino trova impiego come cameriere in una locanda. L'aspetto piacevole, la sollecitudine, la sagacia del nuovo arrivato ben dispongono gli avventori. Dmitrij riesce ad accumulare un gruzzoletto, non molti denari ma sicuri, e così inizia a vagheggiare una casetta nei pressi di Mosca, una compagna buona e fedele, una famiglia. Dmitrij conosce la sartina Ulja, una fanciulla modesta e lavoratrice, e tra i due nasce l'amore. Ulja gli si affida completamente, senza dubitare della sua correttezza, certa della felicità ormai prossima di un nido familiare. Ma sul giovane agile e di bell'aspetto mette gli occhi la padrona della locanda, l'autoritaria e avvenente Advot'ja Dmitrievna Popova, vedova di un mercante. Tra scambi di lazzi e un vinello di troppo Dmitrij cade tra le braccia di lei. La passione si impadronisce del giovane. Il sogno di una casetta viene dimenticato. Ulja si ritrova per strada con un'infante sulla groppa. Disperata, la povera giovane è lì lì per gettarsi sotto un treno quando viene salvata dal custode della stazione, uomo buono e retto. Costui la prende in moglie e ne ama la figlia come fosse sua. In quel mentre Dmitrij è assalito dalla nostalgia. Sempre più spesso gli torna alla mente l'immagine delicata e mite della sua sartina. Ma è tardi: nel rogo della passione è bruciata l'anima, sono ormai scialacquati i risparmi destinati al focolare. Dmitrij beve sempre di più, estorcendo il denaro ad Advot'ja Dmitrievna che, non tollerandone più le ebbre scorribande, infine lo caccia. Un ex compagno di lavoro sistema Dmitrij come servitore alle camere, ma lui non cessa di ubriacarsi e dare scandalo, di comportarsi in modo sconveniente, senza decenza. Un giorno decide di derubare un ospite nel sonno, la vittima predestinata si sveglia e Dmitrij in preda al panico lo uccide e si dà alla fuga. Ma viene preso e condannato all'esilio. Dopo dieci anni ritorna, oramai vecchio e avvizzito. Passa di fronte alla stazione dove Ulja vive con sua figlia e il marito. La famiglia accoglie con premura e calore l'infelice e malconcio forestiero, naturalmente senza riconoscerlo. Dmitrij riconosce invece il suo amore di gioventù e, non sopportando i tormenti della disperazione, la notte va al ca-

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Vnutri sjužetov*, in *Id.*, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 195-209.

panno e lì si impicca. 2. *Miraggi* [*Miraži*]. Marianna, una giovane di sorprendente bellezza, è cresciuta in una famiglia colta ma indigente. I famigliari – il fratello maggiore studente di medicina; l'altro fratello e la sorella, ginnasiali; la madre; il fidanzato aspirante giudice («un giovane alto, snello, femminile con il volto di Werther») – adorano la buona, allegra e talentuosa Marianna, cui preconizzano una brillante carriera di attrice drammatica. Ma i proventi della famiglia sono modesti e Marianna tramite annuncio si impiega come lettrice a domicilio per un malato, il milionario Dymov. Sull'incantevole oratrice posa gli occhi il figlio («bello, biondo, alto, vestito in modo impeccabile, con un volto dai tratti energici e aristocratici»). Non atteso, appare da lei a Capodanno, quindi a uno spettacolo amatoriale cui la fanciulla partecipa. Dopo la rappresentazione Dymov invita Marianna a casa sua e lei si ritrova in un salotto lussuoso, scintillante, dove le dame sono in abito da ballo e gli uomini in frac e uniforme. La passione che si è da tempo insinuata nell'anima della ragazza divampa e brucia come fuoco. Marianna diventa l'amante di Dymov-figlio. La famiglia ne sopporta a fatica la caduta; il promesso sposo è disperato. Ma l'effimera passione è destinata a vita breve. Dymov si raffredda nei confronti di Marianna. Assalita dalla disperazione, dalla nostalgia e dai rimorsi di coscienza, ella sa che non v'è ritorno a ciò che era prima, che non le è dato di abbattere il muro innalzatosi tra il suo presente spregevole e la pura vita passata. Inviata ai suoi cari una lettera d'addio, Marianna si spara e cade riversa sul morbido tappeto del suo lussuoso boudoir. La madre e il promesso sposo accorrono. Tardi. 3. *Ed ella attende il giudizio non terreno* [*I ždët ona suda ne človečeskogo*]. Vera Nikolaevna Lichonina, un'attraente vedova, è interamente dedita alla figlia Valja che ama ardentemente. Il senso della sua vita è nel conforto domestico, al servizio dell'essere a lei immensamente caro. A un ballo, Vera Nikolaevna incontra l'avvocato Mičurin che ne resta affascinato e la chiede in moglie. Non volendo tradire il proprio dovere materno, nonché sotto pressione della figlia e del medico di famiglia Terleckij, Vera Nikolaevna rifiuta la proposta, ma in segreto il suo cuore è straziato. Mičurin, ripudiato e malanimo, decide di dimenticarla. Passa un anno, e incontra una ormai cresciuta Valja Lichonina, sbocciata nel suo incanto e inusitatamente somigliante alla madre. La passione soffocata divampa di nuovo. Anche Valja si innamora di Mičurin. Nel giorno del loro matrimonio, sopraffatta dai tormenti della gelosia e della disperazione, Vera Nikolaevna versa del veleno nel bicchiere di Mičurin, che muore. Il dott. Terleckij, da sempre innamorato senza speranze di Vera Nikolaevna, si assume la colpa. Valja impazzisce. Vera Nikolaevna si ritira in monastero, dove trascorrerà nella rinuncia e nel pentimento il resto della sua vita spezzata.

Le trame che qui abbiamo illustrato parrebbero a un primo sguardo somigliarsi unicamente sotto il profilo generale: si narra di peripezie drammatiche, di passioni fatali, di tracolli esistenziali ecc. Vi si può tuttavia osservare

uno scheletro comune, la cui colonna vertebrale è costituita dall'entrata in azione, dall'irruzione nella vita del protagonista di una nuova forza, personificata in una figura predestinata a interpretare nel suo destino un ruolo inevitabilmente tragico e avverso. Nei primi due casi ciò è particolarmente evidente: si tratta dell'apparizione della fascinosa vedova Advot'ja Dmitrievna e dell'avvenente e ricco aristocratico Dymov-figlio. Nel terzo caso invece questo ruolo, che d'ora in poi definiremo del *seduttore*, è interpretato non dall'avvocato Mičurin, come si potrebbe supporre dal corso degli eventi, ma da colei che fungerà da separatrice, la giovane Valja, la cui funesta irruzione nella vita della madre e dell'amato era temporaneamente sopita, frenata dall'età ancora immatura. Mentre cresceva era silente figura passiva, accumulatrice di forze, destinata però ad apparire al momento debito con la stessa ineluttabilità che marcherà l'incursione della maliarda padrona della locanda sulla via del suo ingenuo cameriere, e con cui farà colpo sull'anima turbata della ritrosa Marianna il giovane Dymov, immerso nel fasto del suo salotto sciccoso, nel lusso accecante che lo circonda.

L'apparizione del *seduttore* è una delle funzioni fondamentali e costanti del primo dramma cinematografico, se non addirittura la principale. Il seduttore può essere chicchessia, i suoi volti sono multiformi e dissimili: può essere un uomo, una donna, un uomo bello, ricco, ricco e bello, ricco e brutto, un giovane, un vecchio, una persona nobilissima d'animo, un malfattore, un uomo di mondo, un elemento sociale declassato, una romantica zingara, una figura misteriosa che padroneggia i segreti della suggestione, una civettuola, una fanciulla dalla purezza angelica, e così via. 'Seduttore' non è una caratteristica, una qualità, una proprietà del personaggio. È la sua funzione nella costruzione interna del dramma: parliamo di *apparizione del seduttore* o *seduzione*.

Anche le motivazioni della seduzione possono essere diverse. Più diffusa è la seduzione mediante ricchezza o lusso (puntualizzeremo subito: la cupidigia in sé figura molto di rado; generalmente si tratta di un accecamento provocato dal lusso o dalla ricchezza – da cui nasce poi la passione, l'amore in quanto tale – ovvero di un sortilegio o di altre manifestazioni del mistico e del soprannaturale). La passione fatale per una donna o per un uomo può essere sostituita da una mania, come nel caso della fissazione omicida che invade il procuratore Dumont (*Il contagio* [Zaraza], adattamento di *La piccola Roque* di Maupassant): l'apparizione del seduttore può allora essere indiretta – per il procuratore, è il maniaco colpevole da lui condannato e più precisamente il suo diario; è il caso anche della strana fascinazione del principe Sergej, protagonista di *L'orchidea d'oro* [Zolotaja orchideja], per i fiori in generale e per quelli velenosi in particolare (qui la vera seduttrice – l'attrice Alisa Frank – agisce per il principe come una sorta di 'medium', e l'infelice passione di lui per la donna non è che pretesto per soddisfare la vera ossessione dandosi

la morte con un fiore velenoso). Queste ultime varianti, pur non numerose, sono sostanziali, pertanto in seguito vi dedicheremo un'analisi specifica.

Il tipo del *seduttore* e la motivazione della *seduzione* non sono indifferenti alla trama del dramma nel suo insieme. Così, la seduzione a mezzo ricchezza richiama determinate combinazioni dei motivi della trama, mentre la seduzione-passione ne richiama altre. Ma questo succede nei passaggi della trama successivi. Si tratta di varianti, di elementi mutevoli.

È opportuno distinguere una variante particolare della seduzione, che chiameremo *molestia*. Essa implica combinazioni particolari più specifiche delle funzioni e dei passaggi di trama a seguire e, soprattutto, implica un altro finale (anticipando, diremo che finale incontrovertibile della variante con *molestia* non è *l'espiazione*, come negli altri casi, ma la *ricompensa*); anche le funzioni intermedie cambiano leggermente (cosa che avremo modo di analizzare in seguito). Il fatto è che nel caso della *molestia* il seduttore è un malfattore che usa qualsiasi mezzo, anche illecito, per raggiungere il proprio scopo, mentre la povera vittima è costretta ad arrendersi suo malgrado, in nome di motivazioni nobili. L'apparizione del seduttore è comunque elemento costante.

L'apparizione del *seduttore* va preparata in modo adeguato. Essa dev'essere, in primo luogo, ad effetto. Pur nell'inevitabile carattere di sorpresa e imprevedibilità, deve avere una base, una propria logica interna. In questo senso è interessante dare uno sguardo alle situazioni iniziali dei drammi cinematografici, alla loro esposizione.

Nell'esposizione si osserva una situazione generale di prosperità, di tranquillità, di quieta letizia o, quanto meno, di equilibrio. La pace regna in famiglia, nei possedimenti, tra amici, vicini di dacia e così via. Dmitrij e la sua sartina si amano e stanno per congiungersi nella loro confortevole casetta alla periferia di Mosca. Marianna è venerata dalla famiglia e dal promesso sposo, il destino le predice successi artistici e serena felicità domestica. Vera Nikolaevna Lichonina si dedica alla figlia adorata rifiutando fermamente ogni altro piacere della vita che non sia quello del ruolo materno. I fidanzati adorano le proprie fidanzate, le fanciulle fioriscono per la gioia dei genitori anziani, ai giovani viene profetizzato un futuro brillante – insomma ogni cosa è al suo posto, va tutto bene.

Tuttavia in questa serenità generale si avverte che manca qualcosa. Questo 'qualcosa' a volte è dichiarato, più spesso resta sottinteso, derivando dalla situazione stessa. Cos'è che manca ai protagonisti delle trame che abbiamo riportato in esordio? Certamente in primo luogo passioni, sentimenti vivi. Dmitrij e la sua sartina si sono sistemati in un modo un po' troppo insipido, grigio: dopotutto il giovane è finito dalla campagna nel gorgo della capitale. Marianna è una natura romantica, per di più «fanciulla di sorprendente bellezza» – non è forse troppo scialba anche per lei una vita di conforto e virtù con una madre premurosa e il samovar sempre pronto? Per non parlare poi

della vedova Lichonina, nel pieno delle forze vitali, e dell'avvocato suo spasiante che lei ripudia: ovunque c'è una passione soffocata. La situazione iniziale che connota, diciamo, una povertà virtuosa, sottintende naturalmente l'assenza di lusso e di bella vita; il non aver riconosciuto l'amore nell'amicizia di una propria compagna d'infanzia esclude a priori l'esperienza di un turbine di fervide emozioni; il mesto, ancorché volontario, ruolo di badante accanto al padre paralitico pur ardentemente amato (varianti: una zia cieca, il marito invalido, il bimbo malato) è una sorta di reclusione. E proprio in questa crepa – fessura, breccia invisibile che segnala un'insufficienza – si allignano i malefici. Altrimenti lui, il seduttore, non avrebbe alcun gioco nel dramma.

L'apparizione del seduttore di solito è preceduta dalla *tentazione*. Il seduttore di rado si abbatte sulla vita dei personaggi all'improvviso, raramente irrompe subito in quel benessere che abbiamo definito situazione iniziale o di partenza. Deve prima apparire una qualche tentazione che metta il protagonista di fronte a un pericolo che quegli sconsideratamente non nota o sottovaluta con leggerezza. Spesso la tentazione sorge semplicemente perché il protagonista, lasciando il proprio rifugio-riparo, si dirige in un luogo dove lo aspettano vizi, tumulti, passioni, crimini. Teatro di simili eventi turbinosi è in primo luogo la capitale, nettamente contrapposta alla virtù della provincia e della campagna; può quindi trattarsi di ambienti artistici, mercatini di beneficenza, case lussuose – o possono essere una cena al ristorante, la scuola di recitazione, il teatro e perfino un concerto sinfonico (importante è che ci sia uno slittamento: da una situazione onesta e irreprensibile a una peccaminosa e intrisa di passioni). Ma spesso – ed è la variante più interessante – il seduttore invia al personaggio-vittima un messo, un suo 'plenipotenziario'. In questo caso la *tentazione* si incarna in un personaggio. Per una fanciulla o per una giovane donna dabbene si tratta spesso di un'amica che l'eroina non vede da molto tempo (l'amica appartiene a un ambiente di discutibile moralità – ricco, artistico, al *demi-monde*, quando non abbia già esplicitamente imboccato la cattiva strada). Talvolta si tratta di un giovane depravato; talaltra di un falso prete, ad esempio, o di un falso consigliere (l'amministratore della tenuta, un incaricato di affari, semplicemente un amico), di un tutore in cattiva coscienza o perfino di un genitore (per esempio, donna di assai dubbi costumi è la madre di Ol'ga Uchvatova, la quale dopo la morte del nobile padre di Ol'ga trascina la figlia su un terreno pericoloso presentandola a una certa Emma Špiz, ruffiana dal passato oscuro – *Tre incontri* [*Tri vstreči*]).

Tale è l'esposizione di un'enorme quantità di drammi cinematografici degli anni Dieci del secolo scorso. Il fatto che nella sceneggiatura o nel film le funzioni iniziali, o meglio le loro denominazioni, siano a volte scambiate di posto, non deve affatto disorientare. Per esempio, nel primo episodio (e nella prima inquadratura del film) di *Miraggi* (sceneggiatura di E. Tissova-Vinogradskaja) appare una pagina di giornale con l'annuncio: «Giovane donna

dell'ambiente intellettuale cerca posto come lettrice-oratrice ecc.»; il film cioè parrebbe iniziare dalla tentazione – solo nell'episodio successivo vediamo infatti il quieto salotto della casa di Marianna con tutte le sue modeste virtù, è solo dopo cioè che si innesca la situazione iniziale. Oppure nel film *Ah, se potessi esprimere in suoni* [*O, esli by mog vyrazit' v zvukach*] (sceneggiatura di Z. Barancevič), dove il primo episodio tratteggia l'apparizione del seduttore' (una bellezza di mondo, la pittrice dilettante Agnija) in una modesta mansarda confinante con l'abitazione del violinista Kastal'skij; e solo poi ci viene mostrata la nobile povertà del musicista e della giovanissima Dinka di lui innamorata – ci viene cioè presentata la situazione di partenza. Uno slittamento simile è procedimento puramente meccanico, che il primo cinematografò mutua dalla prosa per aumentare il coinvolgimento emotivo della trama, ma che per la drammaturgia del film in generale per il momento non riveste alcun ruolo (del resto, esso viene di fatto applicato estremamente di rado; l'azione dei primi film si muove per linea retta secondo la logica della trama, senza rivolgimenti, spostamenti temporali o altro).

Già si intravedono dunque alcune funzioni che si combinano in modo estremamente omogeneo, formando l'esposizione del dramma. Passeremo alla loro rassegna secondo un principio, per così dire, verticale. Dapprima esse, nominate in successione, rappresenteranno i movimenti della trama del dramma cinematografico in sé. Giacché le combinazioni dei movimenti successivi del dramma sono molto raffinate e variegata (a differenza di esposizione e incipit, estremamente stabili), saremo costretti a una loro enumerazione in forma pura, per cercare solo successivamente di stabilire le tipologie delle loro combinazioni.

Situazione iniziale. È una situazione di benessere, di quiete – in famiglia, tra gli innamorati, in una cerchia di amici; tuttavia si avverte una sorta di incompletezza, incompiutezza – emotiva, economica (nella felicità, nella vita quotidiana).

I. *Tentazione.* Appare la possibilità di una vita diversa, si schiude un varco su qualcosa di sconosciuto, prima inesistente; il destino del protagonista riceve una spinta verso cambiamenti futuri. Si può trattare di casi fortuiti (un'eredità, il trasferimento in una grande città, il cambiamento di ambiente; più frequenti sono: la partecipazione a uno spettacolo amatoriale o a un mercatino di beneficenza; l'invito a una cena di amici, a gozzoviglie tra compari, a un ballo, a teatro, al ristorante o nell'atelier di un pittore ecc.); o ancora (variante personificata) dell'apparizione sulla strada del protagonista di un messo, di un plenipotenziario del tentatore (l'incontro con un'amica ricca o con una donna di dubbi costumi, un'intermediaria che spinge sulla strada del vizio; la frequentazione di cattive compagnie, l'amicizia con un giovane corrotto; l'arrivo in casa di un consigliere malintenzionato ecc.).

Il comparire di una *tentazione* prepara inevitabilmente l'avvento del *seduttore*.

II. *Seduzione*. Appare il *seduttore*, quello stesso personaggio infausto, demoniaco, destinato a spezzare il destino del protagonista. Il seduttore agisce accecando con la ricchezza, il lusso, i bagliori della mondanità – con la sua artisticità, diversità, con una passione sincera, la bellezza, la giovinezza, l'esperienza, la furbizia, con lusinghe o spietati calcoli; talvolta seduce senza averne consapevolezza (in questo caso si ha una passione unilaterale – per esempio, la dissennata infatuazione della proprietaria Zvereva per un amico del figlio, lo studente Andrej, fidanzato di sua figlia adottiva Marusja – *Folle passione* [*Strast' bezrassudnaja*]); seduce per mezzo di suggestione, magia, forze mistiche (cfr. Evgenij che strega e seduce Elena trasformata in sonnambula in *Il canto dell'amor trionfante* [*Pesn' toržestvujuščej ljubvi*], o gli incantesimi diabolici del quadro che getta il prete-asceta tra le braccia della cognata in *Satana trionfante* [*Satana likujuščij*]).

Varianti fondamentali: seduzione a mezzo ricchezza; seduzione-passione; seduzione a mezzo di forze misteriose. La sostituzione dell'infatuazione per un uomo o una donna con una passione perversa, una mania, porta in casi rari alla sostituzione del seduttore con un'ossessione, il che non influisce sulla struttura del dramma nel suo insieme né in alcun modo ne cambia le funzioni successive, le loro alternanze e combinazioni. Come già detto, eccezione è costituita dalla *molestia*. Poiché si tratta di funzione con significato primario, la marcheremo in modo particolare e useremo A nel caso della seduzione e A1 nella variante della molestia.

III. *Resistenza*. Il protagonista non cede alla seduzione in forza dei seguenti motivi: paura del futuro, virtù, oculatezza, coscienza, vigore spirituale, attaccamento alla famiglia, obblighi rispetto ai propri cari, un voto, la parola data, un debito. Spesso a coadiuvare nella resistenza c'è un altro personaggio inflessibile: un amico virtuoso o un consigliere, una persona vicina, i genitori, colui che ha in destino di venir ripudiato. A volte la funzione di resistenza viene direttamente trasmessa dal protagonista a un altro o a più personaggi (per esempio ai genitori): la resistenza risulta allora indotta, imposta dal protagonista, il che comunque non provoca cambiamenti strutturali nella trama.

La resistenza è una fase intermedia e precede direttamente la funzione che segue:

IV. *Vittoria del seduttore*. Il seduttore trionfa, il che nella stragrande maggioranza dei casi si lega al possesso fisico della vittima (il/la protagonista). Alla vittoria contribuiscono circostanze favorevoli: un viaggio del marito o dei genitori, lo stato di ebbrezza della vittima, uno slancio brillante del seduttore (per esempio un trionfo artistico) che piega definitivamente la resistenza. In un modo o nell'altro, la resistenza viene soffocata e la vittima si concede al seduttore (che dunque la porta: nell'appartamento da scapolo, in una villa affittata, in un possedimento fuori città, in tournée, in un covo di malaffare,

in un'allegria compagnia, in una casa di tolleranza)².

V. *Flagranza di reato*. La caduta della vittima e la vittoria del seduttore il più delle volte rimangono per un certo tempo segrete, accuratamente nascoste dal protagonista alle persone interessate (moglie, marito, fidanzato, fidanzata, genitori, parenti). Deve aver luogo uno smascheramento, un disvelamento. Di regola gli amanti vengono sorpresi dalla persona interessata (il marito innamorato e geloso, la moglie, o più raramente i bambini – come ad esempio in *Tornado d'amore* [*Smerč ljubovnyj*], dove è il piccolo a trovare la madre con l'amante, il pittore Gorskij). Sono colti in flagranza di reato – *en flagrant délit*, secondo la formula giuridica francese: mentre si baciano a un appuntamento, avvinghiati nell'appartamento dell'amante, scoperti con una casuale irruzione in camera, un pedinamento, spiando alla finestra, per un incontro al parco, smascherando spiegazioni menzognere su di un'assenza e dandosi dunque all'inseguimento. Più raramente si tratta di un'intuizione psicologica – come nel caso del marito-invalido da tempo persuaso che la moglie ami un altro. Più spesso l'intuizione è sostituita dalla confessione del colpevole, che ha la stessa funzione.

VI. *Nuova vita*. Dopo la scoperta del segreto, quando la caduta della vittima e la vittoria del seduttore sono conclamati, il (la) protagonista rompe con il passato, si unisce al seduttore e inizia una nuova vita. È questo un momento centrale, di importanza sostanziale. La nuova vita è legata nella maggior parte dei casi a un cambiamento di status, di condizione sociale, di modus vivendi del protagonista; è un salto netto, per lo più verso la ricchezza, il lusso, i piaceri mondani, i costumi bohémien, il vizio, il peccato, l'adulterio. Più di rado – verso una felicità illusoria e senza scampo per definizione, giacché su di essa incombe in un modo o nell'altro la colpa del protagonista.

VII. *Autoesclusione del ripudiato*. In preda alla disperazione, senza più la forza di sopravvivere alla perdita dell'essere amato, colui che è stato ripudiato decide di autoescludersi. E dunque: si suicida; va all'estero o si trasferisce in un'altra città; si dà all'arte o alla scienza; a volte, continuando a soffrire, si unisce a una persona che non ama ma a lui votata. È importante il fatto in sé dell'autoesclusione: non, ad esempio, del suicidio in quanto tale. Il suicidio – azione ampiamente usata nel primo cinematografo – può rappresentare funzioni assolutamente diverse. Spesso per il protagonista è una forma di espiazione della propria colpa. Lo stesso dicasi a proposito dell'esilio volontario – del trasferimento all'estero ecc., – e del matrimonio forzato. Una funzione diventa tale non per l'esteriorità evidente ma per il proprio significato interno rispetto agli altri motivi e alla trama nel suo insieme. L'autoesclusione del

2 Nella variante A1 (con molestia) la vittoria del seduttore si distingue da tutti gli altri casi, dove si aveva una libera accondiscendenza della vittima, sia pure in una situazione di seduzione, trance, sonnambulismo. A1 sottintende necessariamente una caduta, una forma di sacrificio di sé.

ripudiato è necessaria affinché il protagonista sedotto resti senza retrovie, senza possibilità di ritorno, solo con la sua colpa di fronte al passato. E per questo all'autoesclusione del ripudiato fa seguito:

VIII. *Delusione*. Trascorso il primo momento di ebbrezza, di entusiasmo per il cambio di vita, sopraggiunge il rinsavimento e il protagonista si guarda attorno. La delusione subentra in primo luogo per il fatto che il seduttore manifesta i primi sintomi di freddezza: torna alle antiche abitudini, si assenta, gioca a carte, dissipa la vita da sé, rivela segni di egoismo, di cattivo carattere, di indifferenza.

IX. *Tracollo*. Il seduttore offende la vittima (varianti: perde a carte, la manda via, la lascia senza mezzi di sostentamento); intreccia un nuovo intrigo, si innamora, si sposa. Come risultato il (la) protagonista arriva al limite, sulla soglia della rovina, del suicidio; finisce in ospedale, in manicomio, in prigione, in esilio; scivola giù per la china, passa di mano in mano. Al tracollo può seguire, immediata, l'espiazione, finale ineludibile del dramma (fatta eccezione per la sua antitesi: la ricompensa per la variante A1). Bisogna osservare che il tracollo può fondersi con l'espiazione, esserne una forma, cioè un finale. A volte, finale può divenire una delle seguenti funzioni: autoesclusione del ripudiato o delusione.

Le funzioni sopra elencate formano nella successione data il più semplice schema di trama del dramma cinematografico con un unico movimento³.

X. *Pentimento*. È anch'esso una forma di espiazione e può servire da finale, portando l'infelice protagonista alla morte per rimpianti, nostalgia, riconoscimento della propria colpa⁴. Ma, di regola, il pentimento richiama ulteriori rivolgimenti della trama e genera nel protagonista la necessità di un incontro con il passato, con la persona da lui ripudiata. Il pentimento si differenzia dalla delusione per il fatto che quest'ultima è interamente legata alla nuova vita, al comportamento del seduttore, mentre il pentimento deve o restituire il protagonista a colui che ha ripudiato, o provocare altri cambiamenti del suo destino (un allontanamento volontario dal seduttore, la decisione di dedicarsi a un lavoro utile alla società, il ritorno in seno alla famiglia).

XI. *Vendetta del ripudiato*. Si realizza in forma di: uccisione del seduttore, del traditore o di entrambi, fungendo così anche spesso da finale del dramma⁵;

3 Cfr. per es. *Miraggi*, *Figli del secolo* [*Deti veka*], *Fiori sgualciti* [*Smjatyje cvety*], *Quando risuonano le corde del cuore* [*Kogda zvučat struny serdca*], *Nataša Proskurova*, *Oh se potessi esprimere in suoni*, *L'uragano* [*Uragan*], *Il mio falò riluce nella nebbia* [*Moj kostër v tumane sve-tit*], ecc. (in generale sono state analizzate più di trenta trame simili).

4 Così nel dramma *Al camino* [*U kamina*] Lidija Lanina, tradito il marito con il principe Pečerskij, confessato il tradimento e ottenuto il perdono, muore comunque per contrizione, lasciando i due amanti in crudeli sofferenze. Il pentimento è la sorte del (della) protagonista più nobile.

5 Per esempio, nella pellicola *Schiava delle passioni, schiava del vizio* [tit. or. *Niewolnica*

molestia di vario tipo, minaccia di rendere pubblici incontri compromettenti; ricatto morale e pecuniario (il ricatto può essere anche motivo indipendente non legato alla vendetta del ripudiato, ma si tratta di un caso diverso); occultamento o rapimento di bambini con richiesta di riscatto; molestie a loro danno. La vendetta a volte viene realizzata dalla vittima stessa, come risultato della delusione e del tradimento del seduttore (in *Alla periferia di Mosca* [*Na okrainach Moskovy*], l'orfano Sergej Kozyrev, sedotto e abbandonato dalla bellissima cuoca Vasilisa, finisce per ucciderla). In questo caso rappresenta anche funzione finale, in quanto forma di espiazione⁶. Ma più spesso il ripudiato, nascondendo l'offesa, tiene la vendetta per un altro momento ad effetto, garantendo nuovi rivolgimenti di trama.

XII. *Sostegno*. Si manifesta nei confronti della vittima-protagonista nel momento in cui questa, ormai giunta al limite, è sulla soglia della rovina. Può provenire da colui che, pur ripudiato, ha perdonato il tradimento, ma nella maggior parte dei casi si personifica in una nuova figura, positiva e amorevole, che tende una mano di aiuto all'umiliato (lo sposa, si prende cura di lui malato, lo porta via circondandolo di premure, offre un prestito, consola con parole salvifiche). Nella vita del protagonista compare uno spiraglio, l'anima ferita si placa, di nuovo ritorna la prosperità – naturalmente temporanea, poiché dietro al quadro di felicità passeggera è già in agguato una sciagura nelle vesti di un ricattatore, vendicatore, seduttore caduto nell'abiezione o di un altro testimone della colpa del protagonista, custode dei suoi errori passati.

XIII. *Ricatto*. È una funzione molto diffusa. Il ricatto può essere agito da colui che è stato ripudiato – in questo caso, come già detto, si tratta di una forma di vendetta (Rjumin, assistente del prof. Zabolockij, rifiutato dalla figlia del professore Vera, ne ricatta la famiglia minacciando lo smascheramento del raggiro compiuto dallo sconsiderato figlio del professore, Nikolaj, ed esige che Vera, pur innamorata del violinista Galinskij, lo sposi – *Da tempo son sfioriti i crisantemi in giardino* [*Otcveli už davno chrizantemy v sadu*]). Ma il ricatto può provenire anche da altri personaggi: dal seduttore, da un amico di dubbi costumi, un invidioso, un parente avido, o semplicemente da un estraneo venuto

zmysłów, ru. *Raba strastej, raba poroka*], dove la ballerina di scena Pola, sedotta da un ricco polacco e intrapresa la via del peccato, viene uccisa dal suo ex partner, Jan, ancora innamorato di lei. O nel film *Da te giustiziati* [*Toboj kaznënnnye*] dove Boris, innamorato della *femme fatale* Dina Vol'skaja che seduce lo scrittore Verdinskij, uccide entrambi, sorprendendoli nelle braccia l'uno dell'altra.

6 Nella variante A1 (molestia) la vendetta è compiuta dalla vittima, e si tratta di una vendetta nobile, giusta. L'omicidio viene giustificato anche dal tribunale (*Nel fuoco di passioni e tormenti* [*V ognë strastej i stradanij*], *Chi è senza peccato le scagli contro una pietra* [*Kto bez grecha, kin' v neë kamen'*]). Si incontrano modi interessanti di omicidio per vendetta: ad esempio, Vera uccide Rjumin usando gas velenosi nel laboratorio del padre professore (*Da tempo son sfioriti i crisantemi in giardino* [*Otcveli už davno chrizantemy v sadu*]).

a conoscenza di fatti compromettenti e intenzionato a trarre guadagno a spese altrui (Balickij, *viveur* della capitale, che prima seduce poi abbandona la figlia del guardaboschi Nast'ja Mal'ceva, moralmente decaduto inizia di nuovo a perseguire Nast'ja, che ha trovato la quiete e una temporanea prosperità nel matrimonio con il proprietario Zolotov; di fronte a noi è un caso di doppio ricatto, poiché Balickij: a) rapisce il bambino di Nastja, minaccia di gettarlo nelle cascate dell'Imatra, esige un riscatto in denaro; b) paventa un nuovo rapimento del bimbo, esigendo che Nastja gli si conceda – *Nel fuoco di passioni e tormenti* [V ognje strastej i stradanij]); l'impiegato di banca Markovskij, autore di un raggiro, sotto minaccia di smascheramento minaccia a sua volta di rivelare un raggiro simile messo in atto dalla moglie del direttore di banca Anelja Runič in nome della famiglia e del marito malato (*Vittima di lei* [Eë žertva]); il giornalista prezzolato Žurickij, testimone casuale dell'intrigo dell'avvocato Rokotov con una donna sposata, ricatta l'adultero di cui conosce il segreto (*Abissi umani*) [Človečeskie bezdny]; l'amministratore di tenuta Pankrat, correo della proprietaria terriera Zvereva nell'assassinio della di lei figlia adottiva, inscena un doppio ricatto: insiste per possederla e le estorce un assegno da diecimila rubli (*Folle passione*). Il ricatto funziona quasi al cento per cento, provocando la funzione successiva – o il sacrificio di sé o, al contrario una soluzione che continui la reazione a catena di errori e di azioni criminose.

XIV. *Raggiro*. È anch'essa funzione assai diffusa e figura nelle combinazioni più eterogenee. Concretamente può essere: un assegno falso, una firma contraffatta, una cifra corretta, un'appropriazione indebita. Può costituire: un modo di arricchimento per motivi di avidità, insoddisfazione, eredità dilapidata, passione per il lusso; un mezzo di raggiungimento del successo in amore (il modesto cassiere Malksakov compie reato di appropriazione indebita per ottenere i favori della danzatrice Ada Dal'skaja – *Schiavo della gozzoviglia* [Nevol'nik razgula]); un crimine forzato in nome della famiglia, del figlioletto malato (del padre anziano). In tutti i casi viene smascherato e condannato o comunque genera conseguenze gravi.

XV. *Sacrificio di sé*. Si compie sempre in nome della famiglia, dell'amato, di una persona vicina, dell'onore dei genitori, della felicità dei propri figli. Si esprime: accettando di concedersi al ricattatore o di consegnargli il proprio patrimonio, ovvero di sposare una persona che non si ama ma che per la sua ricchezza (o per altri motivi) può tornare utile ai propri cari; acconsentendo di cedere a un altro la propria promessa sposa ardentemente amata. Nella stragrande maggioranza dei casi viene ricompensato.

XVI. *Tragico equivoco*. È molto bello e d'effetto. Può essere: un errore fatale compiuto nel panico (volendo mettere in salvo l'amato dai malavitosi, Zina lo nasconde in un armadio a doppio fondo dandogli per errore un'altra chiave; la polizia arresta Zina insieme alla banda e, mentre lei è in prigione, Smel'skij muore; ritornata, Zina apre il nascondiglio e di lì cade fuori lo scheletro –

L'armadio della morte [Škaf smerti]); un errore per ignoranza (l'amministratore della tenuta Zakrevskij per via di complessi intrighi riesce a ottenere che il morente conte Zavojskij faccia testamento a favore del figlio Arkadij, credendolo il proprio figlio, e con ciò priva dell'eredità Asja – per poi scoprire che è lei invece ad essere sua figlia naturale, essendo Arkadij il figlio della domestica, sostituito in culla – *In nome del passato* [Vo imja prošlogo]); uccisione della persona sbagliata (i genitori contadini, nel derubare un malcapitato ospite di passaggio, lo ammazzano per poi scoprire che era il loro figlio rientrato dopo quindici anni di servizio militare, come rivelerà la targhetta che ha indosso – *Lo zampino del diavolo* [Grech popupal]; la madre uccide la figlia adorata scambiandola per l'amante del marito – *Per mano di madre* [Rukoju materi]; su mandato della modella sedotta e abbandonata dallo scultore Gorskij, l'operaio Filipp, di lei innamorato, vuole uccidere lo scultore ma sbaglia persona e uccide l'aiutante Tomaš, di nulla colpevole – *Tornado d'amore*).

L'omicidio per tragico equivoco può rappresentare anche un castigo e servire da forma di espiazione (il guardiano della prigione, responsabile di aver rovinato la felicità della figlia Nadja e del suo amato, il galeotto Skavronskij, sparando a dei fuggitivi colpisce ignaro la figlia travestita da uomo – *E la vita è spezzata... E il suono pesante delle catene* [I žizn' razbitaja... I tjažkij zvon cepej]); il depravato Černjaev seduce Tamara per poi puntarle la pistola contro – è lei che ha trascinato sulla via del vizio la sua amata e pura figlia Nina: ma Nina copre Tamara con il suo corpo e cade vittima della pallottola del padre (*La vendetta di una donna perduta* [Mest' padšej]).

XVII. *Falsa accusa*. Ricade prevalentemente su una persona estranea, casuale, di solito presa dal popolo. A volte l'accusa viene avanzata intenzionalmente, a volte emerge in seguito a una serie di coincidenze (così Irina Kirsanova, per togliere l'accusa dall'amante che ne ha ucciso il perfido marito, semina indizi in modo che dell'omicidio venga accusato l'autista che aveva cercato di derubarlo – *Irina Kirsanova*, 1ª serie, episodio *I fratelli Boris e Gleb* [Brat'ja Boris i Gleb]); in luogo dell'avvocato Rokotov, reale assassino del giornalista Žurickij che lo ricattava, viene incriminato dell'omicidio il fattorino Sojkin che si trovava nelle vicinanze (*Abissi umani*); della rapina del banchiere Prest viene incolpato lo sfortunato ladro Griška, mentre di fatto la rapina è opera di un famoso benefattore giunto dall'America, il ladro gentiluomo Mac Murray che 'per ideologia' deruba solo ricchi (*Il ladro* [Vor]). La falsa accusa è una funzione di passaggio e secondaria, l'accusato infatti non subisce danno, giacché d'obbligo il vero colpevole confessa o viene scoperto.

XVIII. *Confessione spontanea*. Essendo legata alla falsa accusa, la segue direttamente (l'assassino Boris confessa in tribunale – *Irina Kirsanova*; l'avvocato Rokotov assume egli stesso la difesa di Sojkin falsamente accusato – *Abissi umani*); confessa anche Mac Murray, fuggendo in seguito con la moglie del banchiere derubato Marietta (*Il ladro*). Più drammatico è un altro caso: la con-

fessione di omicidio per vendetta (nella variante A1 – con molestia), cui fa seguito l'assoluzione.

XIX. *Assunzione della colpa altrui*. La colpa viene assunta da amici fedeli, innamorati non corrisposti e senza speranza, per salvare la persona amata, un amico (il medico di famiglia Tarleckij si dichiara colpevole di aver avvelenato l'avvocato Mičurin, cosa di cui è in realtà artefice Vera Nikolaevna – *Ed ella attende il giudizio non terreno*; Kutyrin, il pittore, annuncia di essere stato lui ad uccidere il ricco Muralov, volendo salvare il vero assassino, il suo amico pittore Vol'skij – *In nome della grande arte* [Vo imja velikogo iskusstva]). Per quanto sia effettiva la confessione spontanea, l'assunzione di una colpa altrui risulta invero vana, non salvando mai il colpevole dalla punizione e dalla rovina (giacché il colpevole deve comunque morire, e solitamente non per sentenza di legge ma per pentimento, castigo morale ecc.).

XX. *Ratto*. Nel suo significato autonomo solitamente serve da incipit alla trama del dramma. Il rapito è un essere debole o indifeso – un bambino, una giovane. Il bimbo può venire rapito da: zingari (*Dramma in aeroplano* [Drama na samolëte]), banditi (*Sorte infelice* [Neščastnaja dolja]), una rivale della madre (la cantante italiana Bianca, volendo trattenere a sé l'amante che ha nostalgia della figlioletta lasciata alla moglie, rapisce la bimba – *Catene spezzate* [Razovannye cepi]). Una fanciulla può venir rapita da: tenutarie di case chiuse e loro conniventi (*Il mistero delle Colline dei passeri* [Tajna Vorobëvych gor]; *Profughi* [Bežency]). Il rapimento (di un bimbo) può anche essere una forma di *ricatto* o di *vendetta*.

XXI. *Liberazione*. È una funzione accoppiata alla precedente: al ratto segue la liberazione, dopo ricerche o grazie a coincidenze e incontri fortuiti (la proprietaria terriera Zarubina accidentalmente incontra in nave la figlia Alja rapita 12 anni prima da una zingara – *Dramma in aeroplano*; con l'aiuto di un uomo incontrato per caso Michail libera dalla depravazione di una casa chiusa la fidanzata rapita Nataša – *Il mistero delle Colline dei passeri*).

XXII. *Opera buona segreta*. Un'opera buona viene realizzata da un benefattore che per molto tempo rimane in incognito: in nome dell'amore, dell'amicizia, di riconoscenza per un favore passato (la dama del *demi-monde* Nina Černeckaja copre l'assegno del suo amante Rudinckij, caduto in rovina, e con ciò compie anche un sacrificio, vendendo il proprio mobilio – *Gli scacchi della vita* [Šachmaty žizni]). Viene sempre ricompensata.

XXIII. *Ricompensa*. È uno dei due finali esistenti. Corona il protagonista nobile, sofferente, virtuoso, per: sacrificio di sé; lealtà in amore e nell'amicizia; fedeltà alla famiglia, ai vicini; un'azione eroica, un'impresa per amore o fratellanza (per esempio, il cavallerizzo Safonov salva durante un incendio il figlio del cowboy circense Fontana, dopodiché Fontana realizza la vendetta contro il nemico di Safonov, l'operatore di borsa Merville, stringendogli un lazo intorno alla gola – *Il cappio della morte* [Petlja smerti]); una buona azione

segreta (Rudnickij, saputo dell'abnegazione di Nina Černeckaja che ne ha coperto l'assegno, la sposa – *Gli scacchi della vita*) – insomma, per azioni e sentimenti buoni. Si esprime con un matrimonio felice, il ricongiungimento della famiglia, il raggiungimento della pace, la rimozione degli ostacoli per l'unione degli innamorati.

XXIV. *Espiazione*. Come finale è assai più frequente della ricompensa. In presenza di ricompensa, a volte interviene come funzione finale complementare, a colpire l'estortore, la rivale malvagia, il persecutore, il nemico, l'intrigante, il ricattatore. In quanto compimento autonomo del destino del protagonista, l'espiazione lo castiga per la colpa, gli errori, un reato, il tradimento, la violazione della fedeltà – insomma, per tutte le forme e le conseguenze della seduzione. Espressioni concrete dell'espiazione sono: suicidio, morte per pentimento e rimorsi di coscienza, perdita dell'essere amato (del figlioletto, della moglie, del marito), follia, alcolismo disperato, morte per delirium tremens, ritiro in monastero e così via. Le forme di espiazione in generale, e le varianti di morte in particolare, sono estremamente eterogenee.

Traduzione di MARGHERITA DE MICHEL

Sfondi e requisiti. La pornografia sugli schermi degli anni Dieci¹

Pur nella loro convenzionalità e potenziale collocabilità in epoche o società diverse, i motivi dei primi drammi cinematografici non sono ovviamente avulsi dalla realtà russa degli anni Dieci. Lo stesso vale per la combinazione dei motivi, ossia per le trame. Lo si evince immediatamente da un confronto con le produzioni straniere (ad esempio francesi o italiane), ma anche il solo repertorio cinematografico russo permette di affermare che funzioni quali seduzione, raggio, falsa accusa, confessione spontanea e variazioni annesse, sono legate all'immanenza russa degli anni Dieci (laddove altri motivi – ratto, vendetta, tragico equivoco – sono ben più astratti e arrivano al dramma cinematografico da una solida tradizione precedente). Analizziamo quei rimandi alla realtà che coesistono con gli elementi portanti e strutturali del dramma.

È tale, in primo luogo, lo *sfondo* sul quale si sviluppa l'azione. Sappiamo già che la stragrande maggioranza delle pellicole da noi trattate è stata realizzata ai tempi della Prima guerra mondiale. Come si riflette nel dramma cinematografico questo evento colossale, così determinante per il destino della Russia?

Si è già appurato che la guerra in quanto tale non incide minimamente su funzioni, combinazioni di motivi e trame; nell'ampia selezione di materiali fin qui esaminati essa influisce solo su alcune motivazioni e situazioni facilmente interscambiabili (si veda ad esempio il dramma *La bella della luna* [*Lunnaja krasavica*], nel quale il padre della protagonista Anja conosce la di lei antagonista e futura matrigna Claudia ad un comitato di soccorso delle vittime di guerra; l'uomo avrebbe potuto incontrare la sua amata anche a un ballo o a casa di amici: il 'dove' non è rilevante per la trama e la seduzione incrociata). Simili 'innesti bellici' sono tuttavia piuttosto rari nei film presi in considerazione.

Esiste però una considerevole quantità di pellicole, per lo più risalenti al 1914, dove la guerra 'non è mediata'. Si tratta del cosiddetto 'Ciclo di propaganda' che include gialli e drammi (ricorderemo che l'oggetto della nostra attenzione è unicamente il 'dramma psicologico'). Nei gialli imperversano

1 La traduzione è stata condotta da N. Zorkaja, *Fony, atributy. Pornografija na ékrane 10-ch godov*, in *Id., Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii. 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976, pp. 230-242.

spie tedesche e turche, mentre i protagonisti arcinoti dei drammi vengono (ri)collocati in circostanze belliche apparentemente nuove. Riassumiamo alcune trame.

1. *Sotto il rombo dei cannoni* [*Pod grochot pušek*]. Il vecchio Stojanov lavora come ragioniere nella fabbrica del tedesco Müller. Sua figlia Vera ama, ricambiata, il giovane contabile Sorokin ma suscita le brame di Friz, il figlio del padrone. La ragazza non cede alle molestie e Friz si vendica, licenziando il vecchio Stojanov; quindi viene chiamato alle armi. «Da qui in poi scorrono davanti allo spettatore fotogrammi di vita militare» (libretto). Anche Sorokin si arruola, mentre Vera parte per il fronte come infermiera. Sorokin viene fatto prigioniero e ritrova Friz Müller; costui scrive una lettera a Vera, intimandole di raggiungerlo e concedersi a lui in cambio della vita di Sorokin. Vera riesce a infiltrarsi nel quartier generale tedesco, decisa a sacrificarsi in nome dell'amato. Müller le mostra Sorokin legato a un albero e tenta di possederla. Sorokin attraverso la finestra vede la scena che si svolge in camera da letto; un giovane pastorello taglia i legacci che lo trattengono, lui scavalca la finestra e strangola il violentatore. Proprio quando sta per essere fucilato, sopraggiunge un battaglione cosacco e i nostri protagonisti si salvano.

Siamo di fronte a uno schema con centinaia di variazioni filmiche: situazione iniziale, tentazione, molestia, resistenza, ricatto, sacrificio di sé, ricompensa.

Cambiano solo lo sfondo, i nomi dei personaggi (a fare pressioni su Vera non è un dissoluto industriale, un 'Tjufjaev' o un 'Voročilin', ma il nemico: il tedesco Friz Müller) e la motivazione della ricompensa, ottenuta in questo caso grazie a un eroico battaglione cosacco che irrompe nel quartier generale nemico.

2. *Profughi* [*Bežency*]. L'impiegato Rudzevič vive felicemente con le figlie Alia e Janina in una piccola cittadina della Livonia. Scoppia la guerra e il nemico guadagna la città prima che Rudzevič possa scappare. I tedeschi lo catturano insieme a Jurij, il fidanzato di Alia. Le due sorelle, nascostesi in una soffitta, una notte si uniscono a un gruppo di fuggiaschi e raggiungono la città, dove, alla stazione, incontrano la ricca Amalia Karlovna, che offre loro ospitalità. Fortunatamente lo studente Zarjanskij, membro del comitato di soccorso dei profughi, assiste alla scena. Innamoratosi di Janina, nota e ricorda la targa dell'automobile sulla quale salgono le ragazze. La casa di Amalia Karlovna si rivela un covo di malfattori, all'arrivo dei quali Alia tenta di buttarsi dalla finestra e Janina di impiccarsi: la prima impazzisce, l'altra cade preda dell'isteria. Nel frattempo i tedeschi fucilano Rudzevič e Jurij (il fidanzato di Alia) scappa per cercare le ragazze; giunto in città, si rivolge al comitato di soccorso dei profughi e incontra lo studente Zarjanskij, invaghitosi di Janina. Dalla targa dell'automobile i due risalgono alla casa di Amalia Karlovna, dove si presentano come clienti. Lì, per una ragione non meglio chiarita, vengono smascherati e attirati nella stanza numero 7 da Andrej, il tuttodore di Amalia Karlovna. Jurij sente il canto folle di Alia, ma Andrej

attiva un congegno e i due avventori precipitano sotto il pavimento. Ripresi i sensi in uno scantinato, tra i pezzi di un letto rotto, Jurij e Zarjanskij abbattano una parete e si liberano proprio mentre il pericolo minaccia le ragazze: Janina è già stata portata via e Alia giace svenuta. Jurij e Zarjanskij si lanciano all'inseguimento; i malfattori li vedono e abbandonano la vittima nella neve; i salvatori la recuperano. Tutti si abbracciano con tutti. Alia rinviene. I quattro decidono di aspettare la vittoria sull'odiato nemico, per unirsi nel vincolo del matrimonio.

Tale costruzione ricalca quella del *Segreto delle Colline dei passeri* [*Tajna Vorob'ëvyč gor*], anch'esso basato su ratto, liberazione; molestia, ricompensa; la differenza è che, qui, le forze del male sono l'avidità madre di una ragazza, rapita e destinata ad un postribolo, e il suo nefasto consigliere, il perfido mago delle Colline dei passeri, mentre in *Profughi* il 'male' è la guerra. Il conflitto, però, altera la situazione di partenza come una qualunque disgrazia e non è in alcun modo collegato alle successive vicende e peripezie, sebbene nell'epilogo venga comunque sbandierata la tanto attesa vittoria.

È questo l'impianto di tutte le trame belliche e propagandistiche: la guerra o è la situazione di partenza che mette a nudo l'incompiutezza della vita dei protagonisti e la loro grama esistenza, o motiva l'assenza dell'eroe/eroina/salvatore. In altre parole è non un elemento intrinseco e strutturale, funzionale allo sviluppo dell'azione e della trama, ma solo uno dei possibili sfondi della sceneggiatura, che può essere realizzato (o meno) sullo schermo a discrezione della regia. Pellicole quali *La figlia della Polonia oppressa* [*Doč' isterzannoj Pol'si*], *Mori, disgraziato, all'ospedale militare* [*Umer, bednjaga, v bol'nice voennoj*], e altre ancora, ne sono la dimostrazione. Lo stesso vale per l'ampio ciclo di drammi a tema 'politico-internazionale', dove le congiunture politiche sono solo un pretesto per la scelta dello sfondo di un'azione che ricalca quella di un 'normale' dramma psicologico. Si vedano le pellicole sulla barbarie dei turchi in Armenia, o quelle sull'eroismo delle ragazze russe e armene che non cedono alle molestie del pascià (del comandante, del khan, dell'ufficiale, ecc.): *In balia dei curdi* [*Vo vlasti kurdov*], *La mezzaluna insanguinata* [*Krovavij polumesjac*], *L'Oriente insanguinato* [*Krovavij Vostok*], *Enver Pasha, il traditore turco* [*Enver-paša, predatel' Turcii*]. In tutte, il molestatore è uno spregevole alto funzionario turco, a sostegno della protagonista interviene un suo umile compatriota, la ricompensa giunge con l'esercito alleato e vincitore. Va da sé che adeguare gli schemi tradizionali alle circostanze del momento mediante uno sfondo congiunturale è un trucco del mestiere (cinematografico e non solo) appreso abbastanza presto, che i cineasti dei decenni successivi eseguiranno in modo più raffinato dei loro assai ingenui e troppo espliciti predecessori degli anni Dieci.

Tra gli elementi di sfondo e i requisiti 'congiunturali' della stragrande maggioranza delle trame cinematografiche degli anni Dieci vanno annovera-

ti pornografia e misticismo, che, pur nell'indiscussa influenza delle correnti decadenti sul cinema dell'epoca, incisero solo a un livello superficiale, furono uno sfondo o un ornamento, un tributo alla moda 'elitaria', la scimmiettatura di una intellettualità ricercata e dei *café chantant* della capitale. Dall'ordito modernista traspare tuttavia la tradizione di una certa stampa popolare da *lubok*: attingendo ampiamente al repertorio della letteratura d'appendice più in voga, il cinema la rende più 'sana'. Fu proprio la democraticità del nuovo tipo di spettacolo a favorire questo processo: il cinema di massa 'guarisce' patologie e leziosità.

Non a caso, pur languendo nel decadentismo e detestando profondamente il volgare mercantilismo, Aleksandr Blok, Lev Tolstoj, Andrej Belyj, Aleksandr Benua trovarono nel cinema un'oasi di benessere, un «democratico teatro del futuro», un mondo pulito, ingenuo e meraviglioso; altrimenti non avrebbero mai rinunciato alla propria complessità. Nonostante un «rospo spilorcio» mercanteggiasse tra i giunchi della cinematografia o «i negri e gli zulu» scorrazzassero nelle sale (e tutto quello a cui si accennava nelle pagine precedenti), la Russia 'che pensava' anteponeva il cinema a tutti i tipi di spettacolo del panorama artistico dell'epoca. Probabilmente non invano o senza un motivo.

Pur circoscrivendo la nostra attenzione al solo dramma psicologico, avremo lo stesso la conferma di quanto potevano sentire sulla propria pelle i contemporanei, di quanto scrivevano in maniera tanto partecipe e persino commossa. Risolvere la questione che abbiamo sollevato, e che a un primo sguardo sembra assai specifica, è di fondamentale importanza per una più ampia analisi dell'arte e della cultura di massa, entrambe ben lungi da un giudizio univoco. E il concentrarsi proprio sul dramma psicologico (e non, per esempio, sulla commedia, un genere davvero popolare e tradizionale), un dramma figlio dei torbidi, intossicati e marcescenti anni Dieci, ci sembra conferire alla questione uno spessore ancora maggiore. Convergono qui due opposti: da una parte un «tempo complesso e oscuro» (o, più semplicemente, decadente) e l'estetica del modernismo, dall'altra la «trasognata affabulazione» del vecchio cantore epico il cui ruolo viene rilevato dal cinema. I motivi decadenti, in particolare la pornografia e il misticismo, obnubilano gli schermi ma non intaccano la struttura intrinseca del dramma psicologico e, nella stragrande maggioranza dei casi, sono solo un elemento di sfondo, un 'ornamento', un contrappunto narrativo, una congiuntura assai simile, ma di gran lunga più diffusa, di quella militare o politica. Nel contesto delle arti russe la rettitudine del cinema degli albori è davvero sorprendente: in confronto alla letteratura e alle scene teatrali coeve gli schermi rappresentano un vero baluardo di morigeratezza. Ribadiamo ancora, e con forza, che il punto non è decidere cosa è 'meglio' o 'peggio', o scegliere tra un decadentismo 'ardito' e pomposo ed eroi positivi, dimessi, piccoloborghesi e (spesso) bacchettoni.

Constatiamo solo dei fatti.

La pornografia è pornografica in pochissime pellicole, dove si intravede una situazione vagamente allusiva o qualche immagine che dovrebbe provocare una reazione sessuale. Si prenda ad esempio *L'elogio della follia* [*Chvala bezumiju*], una libera interpretazione del romanzo *La Venere in pelliccia* [*Venera v mechach*] di Leopold von Sacher-Masoch. La trama è incentrata sulla seduzione. Protagonista è un tal Poeta, che vaga per un romantico parco e si innamora sia di una statua di Afrodite, sia della splendida fiorentina proprietaria del castello annesso. La fiorentina-seduttrice vuole conquistare un super-principe, ma i motivi che sostanziano la drammatica delusione del Poeta sono ben altri. La donna esige che egli le faccia da lacchè; lui ubbidisce di buon grado, con zelo e abnegazione, anche quando lei si fa servire e riverire durante un bagno in piscina, senza che a lui venga (naturalmente) consentito alcunché. All'arrivo del principe, il Poeta è inoltre costretto a mettersi a servizio di entrambi: nella stessa piscina che aveva visto struggersi il lacchè innamorato, la fiorentina diventa sotto gli occhi di quest'ultimo 'schiava del principe'. Il Poeta cerca in tutto ciò l'amaro compiacimento che lo porterà alla follia.

Un semplice confronto con le trame precedenti – nelle quali le *coquette* sguazzano nel peccato, i sedotti pagano sempre la propria debolezza e la purezza incorruttibile viene immancabilmente ricompensata – dimostra che ci troviamo di fronte a tutt'altro caso. Casi di questo genere sono tuttavia piuttosto sporadici; tra essi c'è il già menzionato *Le avventure amorose della Sig.ra V.* [*Ljubovnye pochoždenija g-ži V.*]. Come si diceva, si tratta di una trama seriale, che reitera in più passaggi il motivo della seduzione. La pellicola contiene il diario di Lelečka V., la quale tra l'altro racconta di un appuntamento concesso a un ammiratore-ginnasiale; mentre lui la aspetta sotto casa, lei apre le tendine e inizia a spogliarsi. Questo innesto tipicamente pornografico è – lo ribadiamo – piuttosto raro; peraltro oggi è impossibile accertare se sia stato o meno realizzato sugli schermi, giacché il film è andato perduto e possiamo basarci unicamente sul libretto.

Il cinema interviene pesantemente pure sui romanzi di Evdokija Nagrodskaja che traboccano di passioni perverse e licenziose, di piaceri proibiti e di spirito decadente: a giudicare dal libretto e dalle recensioni, *Il colonnato bianco* [*Belaja kolonnada*] è la trasposizione della commovente storia di una donna delusa dall'amore e decisa a sottrarsi alle passioni grazie al 'colonnato bianco' dei sogni (la protagonista parte per un viaggio). Molti elementi lasciano inoltre supporre che gli schermi abbiano trattato allo stesso modo l'esecrabile produzione del belletrista erotico Anatolij Kamenskij; pensiamo al celebre romanzo *Leda* (al cinema *La tragedia di Leda* [*Tragedija Ledy*] con sceneggiatura e regia di un attivissimo Kamenskij) e alle altre venti pellicole ispirate alla sua prosa e drammaturgia o realizzate su sue sceneggiature originali.

Tali congetture sono avvalorate da alcune pellicole custodite al Gosfil'mo-

fond e tradizionalmente ritenute l'eccellenza del repertorio mistico-porno-grafico prerivoluzionario, nonché da quelle che l'industria privata realizzò sulla scia di quest'ultimo, dopo la Rivoluzione. Si è per esempio conservato per intero un campione del genere: il film in due tempi di Jakov Protazanov *Satana trionfante* [*Satana likujuščij*], uscito il 17 e il 21 ottobre del 1917.

Tale pellicola ha recato non pochi problemi ai biografi del regista e agli studiosi di cinema determinati a ripulirne il percorso artistico²: meglio tacere questo scivolone dell'autore del realistico *Dama di picche* [*Pikovaja dama*], o imputare il 'film satanico' a perniciose influenze altrui.

Uno sforzo inutile: *Satana trionfante* somiglia molto ad altre pellicole prerivoluzionarie di Protazanov, alla *Piccola Elly* [*Maljutka Èlli*] (ispirato alla *Piccola Roque* di Maupassant), che apparve sempre nel 1917, o a *I Milioni maledetti* [*Prokljatye milliony*] e al *Procuratore* [*Prokuror*], che la precedettero di poco.

La trama di *Satana* è la seguente:

Alla quieta dimora del prete-asceta Tal'noks, un vedovo che vive frugalmente con la cognata Èsfir' e il di lei marito Pavel (un pittore gobbo), giunge nelle vesti di viandante un individuo misterioso. Il suo arrivo cambia tutto. Nella bottega di un antiquario, dove era entrato con il nuovo conoscente e la timida Èsfir', il prete viene ipnotizzato da uno strano dipinto: fatta eccezione per le corna e la coroncina da satiro, il Satana trionfante raffigurato in un baccanale è l'esatta copia del suo ospite. In un impeto demoniaco il prete ruba il quadro per poi appenderlo in camera sua. Tale gesto sarà fatale: il ritratto spingerà Tal'noks tra le braccia di Èsfir'; sotto un crescente influsso malefico gli adulteri porteranno dunque la tela in una chiesa e si abbandoneranno alla sacrilega venerazione del Tentatore, che aveva già fatto sì che Tal'noks rinvenisse per caso la partitura dell'*Inno al maligno*. È tramite il gobbo Pavel che si realizza la funzione della espiazione: egli incendia la chiesa, scaglia il malvagio dipinto sul prete e cade da un'impalcatura per morire insieme a lui. Tra i singhiozzi, Èsfir' parte alla volta di una nuova vita, portando in grembo il bambino di Tal'noks...

Ci troviamo di fronte a una struttura-schema ormai ampiamente nota: situazione iniziale (lo squilibrio in questo caso è dovuto a passioni sopite), tentazione, seduzione, vittoria del seduttore, flagranza di reato, vendetta del ripudiato, espiazione.

Satana trionfante è diverso solo perché ad assolvere le funzioni del tentatore non è un amico/amica, ma il principe delle tenebre in persona – più esattamente, tre tentatori in uno: 1) Satana nelle semplici vesti di un viandante (peraltro interpretato con una certa ironia e un perfetto *phisque du role* da Aleksandr Čabrov, attore massiccio, rude, sensuale dal viso originale e non privo del fascino maschile del tempo); 2) il dipinto *Satana trionfante*; 3)

2 Si veda ad esempio la raccolta *Pamjati Ja. Protazanova*, Moskva, Iskusstvo, 1961.

le note dell'*Inno al maligno* (che non si sentono sullo schermo muto ma sono comunque ipnotiche, per lo meno a giudicare dalle reazioni di Tal'noks ed Ėsfir', che, quando si presume parta la 'musica', cominciano ad agitarsi e respirare affannosamente, per poi buttarsi l'uno tra le braccia dell'altra). Tale 'tripartizione' del tentatore non altera però la trama. Non per nulla – lo si è già ricordato – nel 1916 Stržigockij (*alias* un arguto Nikandr Turkin) scriveva di un film: «la signora Černova potrebbe tranquillamente invaghirsi di un apache (e non di un nobile eroe – N.Z.) e il signor Mičurin ardere di ugual passione per un mazzo di rose (e non per la signora Černova – N.Z.)». La sostanza, insomma, non cambia: il variare dell'oggetto della passione (così come del 'soggetto da tentare') di fatto conferma l'identità delle trame del cinema degli albori.

La base non è affatto una trama mistica, né tantomeno pornografica, ma una normalissima trama incentrata sulla seduzione. La mite Ėsfir' è a un tempo vittima e 'medium' di Satana; è per questo che sopravvive, sia pure con il cuore infranto e le sofferenze enormi che la attendono in futuro. Al prete tocca la giusta (e scontata) espiazione, mentre il tentatore, come sempre in simili trame, si dilegua.

Alcuni storici hanno tacciato il film di 'incestuosità' a causa di un errore del libretto, nel quale Ėsfir' sarebbe la sorella di Tal'noks. Per Dio! Ma come è possibile muovere una simile accusa a questa pellicola? L'incesto era impensabile sugli schermi russi, come del resto qualunque altra perversione resa esplicita dalle azioni dei personaggi!

La cognata del prete e moglie di Pavel Ėsfir', una donna timida e silenziosa ma anche debole, cede alle passioni di Tal'noks e per questo viene punita.

È significativo che le perversioni sessuali, le ossessioni, le passioni peccaminose, di cui trabocca la letteratura degli anni Dieci (vedi Lidija Zinov'eva-Annibal, Michail Kuzmin e altri), non approdano sugli schermi se non raramente e in forme assai edulcorate.

Lo possiamo affermare con certezza per la stragrande maggioranza dei film; una certezza che un caso specifico, a dire il vero importantissimo, renderebbe però meno ferrea. Nella sua ricostruzione del *Ritratto di Dorian Gray* [*Portret Dorian Greja*], una pellicola di Vsevolod Mejerchol'd purtroppo andata perduta, S. Ginzburg sottolinea che «per la prima volta il cinema russo estetizza il vizio (lo dimostra il fatto che il ruolo principale viene assegnato a un'attrice, Varvara Janova)»³. Lo studioso ritiene il *Ritratto* «un'opera programmatica delle istanze estetico-decadenti»⁴, che ha inaugurato un filone di pellicole malate e perverse, a cominciare dall'*Elogio della follia*.

Di tutt'altra opinione sono i contemporanei nelle loro recensioni al film:

3 S. Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva, Iskusstvo, 1963, p. 304.

4 Ivi, p. 305.

Sebbene in ambito teatrale Mejerchol'd passi per un regista di estrema sinistra, egli è, in sostanza, un regista di estrema destra, giacché la stilizzazione di cui predica si è sempre infranta (e si infrange) contro una teatralità antiquata, nella quale la posa a effetto vince su tutto il resto. Il cinema deve fare a meno proprio di questa teatralità⁵,

conclude un critico, imputando a una tradizione teatrale ormai superata proprio l'assegnazione del ruolo (principale) maschile a una donna. Oggi è impossibile decidere chi abbia ragione sul film di Mejerchol'd e Janova. È tuttavia inconfutabile che il *Ritratto*, un'opera assai significativa per il cinema prerivoluzionario, non sia una pellicola paradigmatica: quand'anche (ed è un'ipotesi verosimile) abbia dato l'abbrivio a pellicole quali *l'Elogio della follia*, è vero che esse hanno occupato una porzione assai esigua degli schermi di allora.

La piccola Elly di Protazanov è un caso emblematico della trasposizione cinematografica di motivi erotici. Le manie sessuali del protagonista di Mau-passant, un rispettabile borghese che violenta e uccide una ragazzina, trovano qui una curiosa 'giustificazione' psicologica: la piccola Elly è sorella di Clara, promessa sposa e poi moglie del protagonista (lo spettabile sindaco della città) e le somiglia tantissimo; è questa ingannevole somiglianza a rovinare il sindaco (i cui nervi sono, per di più, già provati), spingendolo tra le braccia di una bambina...

Nel secondo tempo di *Satana trionfante* peccato ed espiazione si ripetono nel destino del figlio di Tal'noks (un pianista). Èsfir' è una rispettabile e anziana dama dell'alta società. Il figlio ha una fidanzata incantevole e ricchissima. Tutti sono felici e l'antico peccato è ormai un lontano ricordo. Ma non per Satana. Mentre si esercita a comporre, Sandro (è così che si chiama il giovane) rinviene per caso tra alcuni spartiti l'incisione di una melodia suadente e peccaminosa. La madre è pietrificata: a un ricevimento il figlio esegue *l'Inno al maligno*; tra la folla degli ospiti, da dietro una colonna, lo osserva compiaciuto con le braccia incrociate sul petto un invecchiato Satana, in frac e farfallino bianco.

Sandro e Satana cenano poi in compagnia di alcune allegre signorine. La fidanzata viene abbandonata. Il Tentatore stringe con il giovane un patto diabolico: i due decidono di disonorare una bellissima e casta fanciulla. Èsfir' è disperata.

La struttura del secondo tempo è una versione ridotta del primo – situazione iniziale, tentazione, seduzione, vittoria del seduttore, espiazione – con un'inversione della funzione-tentazione: *l'Inno al maligno* compare prima del maligno stesso. L'espiazione raggiunge finalmente Èsfir', portatrice del 'peccato originale'.

5 «Pegas», 1 (1915), p. 94.

Va notato che la dimensione strettamente cinematografica di *Satana trionfante* (e della *Piccola Elly*) – ossia la recitazione degli attori principali (Ivan Mozzuchin e Natal'ja Lisenko), nonché le scelte visive e registiche – sono intrise di motivi decadenti, mutuati da Dmitrij Merežkovskij, Aleksej Remizov e da altri autori del tempo. Una comunissima orditura decadente che aspira alla drammatizzazione di una trama incentrata sulla seduzione. Con ciò, non intendiamo comunque riabilitare un film pessimo.

Anche *Il cigno morente* [*Umirajuščij lebed'*] (regia di Evgenij Bauër e sceneggiatura di Zoja Barancevič, che la pubblicò sulla rivista «Pegas» nel 1916) intesse motivi decadenti in un ordito da feuilleton. La trama si sviluppa secondo la variante base. Un tal Cherubino Ruccio vive in una casetta sul mare con la figlia muta Giselle, della quale si invaghisce l'avvocato Viktor Pavlovič Krasovskij. Il miscuglio di nomi italo-franco-russo-tedeschi non deve stupire: ai tempi era piuttosto frequente sugli schermi. I paesaggi e i parchi da feuilleton del *Cigno* (la pellicola fu girata a Jalta) potevano fare da sfondo a italiani, russi, persiani, spagnoli, giacché la natura non rappresentava una geografia reale e i nomi non implicavano una nazionalità specifica. Non a caso una recensione del 1915 notava giustamente che una delle interpreti della pellicola, Klara Steinberg, avrebbe potuto «tranquillamente chiamarsi anche Marfa Ivanovna, Giulietta da Rimini, Fifi Monpanse»⁶.

Alla ballerina muta, Giselle Ruccio, e all'avvocato Viktor Krasovskij, proprietario di una villa, si uniscono altri due personaggi: la cantante Ira Frey e il conte, nonché pittore amatoriale, Valerian Glinskij, che vive poco lontano sui monti, nel castello gotico di famiglia. Viktor invita Giselle a fare un giro su uno splendido cocchio; la ragazza si innamora, lui perde presto interesse nei suoi confronti e si incapriccia di Iria Free (da notare l'opposizione psicologica tra una muta e una cantante dalla voce soave). Funzione-sostegno: il padre amorevole, le lezioni di danza, il fuoco sacro, gli applausi del pubblico; Giselle diventa una celebrità. Glinskij la ritrae come un cigno, in tutù bianco. E proprio quando Viktor, pentitosi del tradimento, si butta ai piedi della bella muta e il Signor Cherubino acconsente al loro matrimonio, l'espiazione assume i toni tipici del decadentismo. Il maniaco Glinskij strangola la sua modella non per gelosia o per vendetta, ma perché non coglie alcuna sofferenza nel suo sguardo (nonostante adesso appartenga a Viktor!). Dopo averla soffocata, si incolla febbrilmente al cavalletto, per fissare l'autentica «quiete della morte» (si ricordi l'analogo motivo nel *Segreto della Loggia "A"* [*Tajna loži liter "A"*], che narra la storia del pittore folle Astrov, di sua moglie Mirra e del quadro *Eunice e Petronio*, le cui modelle erano condannate a morire mentre posavano). Il motivo è profondamente decadente, tanto quanto i requisiti di scena e gli arredi dell'*atelier* di Glinskij, che sono solo un dettaglio di una scenografia

6 Ivi, p. 99.

nel complesso leziosa, dilettantesca, artificiosa, fatta di bifore, vetrate, scheletri, lampioni veneziani, con l'immane ritratto di Satana alla parete e Giselle (una sofisticata Vera Karalli) che posa in tutù bianco come un 'cigno morente' a là Fokin. Le piume, la perla che riluce, le ceste ricolme di lussureggianti ortensie (tutto rigorosamente su uno sfondo di velluto nero) si fondono in una suggestiva combinazione decadente, peraltro magnificamente ripresa dall'operatore Boris Zavelev. Ciò vale solo per il finale, per il resto la pellicola si sviluppa come una normalissima storia d'amore strappalacrime.

Certo: è sulle opere di Michail Arcybašev che il cinema agisce nel modo più sorprendente.

Private del testo, sullo schermo esse perdono il loro pessimismo à la Nietzsche per non eletti, subiscono schematizzazioni e acquisiscono un intento moralistico.

È interessante in tal senso la trasposizione del *Marito* [Muž], una pièce di Arcybašev, il cui secondo tempo (o sequel) reca la firma dello sceneggiatore professionista Izumrudov (alias Vladimir Garlickij). La sfilza di seduzioni, che all'inizio hanno tutte una fondata ragione a là Arcybašev (il 'turbino delle passioni', l'onda di un sentimento travolgente, l'impeto irrefrenabile), man mano che ci si avvicina al secondo tempo e, soprattutto, all'epilogo, si trasforma in una serie di avventure del malfattore-pervertito, giustamente raggiunto dall'espiazione e quindi da un verdetto di colpevolezza.

Riportiamo uno stralcio dell'articolo *Il dissidio tra Arcybašev e lo schermo* a commento della trasposizione cinematografica di *In limine vitae* [U poslednej čerty], il romanzo più scandaloso dell'autore (dopo *Sanin*), che celebra la vacuità della vita e la voluttà della morte:

Quel che è successo ha dell'incredibile. Quasi a rispecchiare i propositi artistici dello scrittore, lo schermo ha preso a fare smorfie e boccacce, al solo fine di sollazzare il pubblico. Non si sono mai sentite risate a crepelle come quelle che hanno accompagnato le proiezioni di *In limine vitae*, il frutto letterario di una fantasia malata e tetra, una filippica sulla vita che se ne va... Non è affatto una tragedia ma un'esilarante farsa. L'artista Michajlov rimembra tutte le donne che ha amato, giacendo su un letto a baldacchino, i cui drappi vengono sollevati dai valletti a destra e sinistra del talamo. Agli occhi dello spettatore appaiono una decina di signore, sedute a semicerchio l'una a fianco all'altra. Costoro, neanche si tratti di un'azione reale (e non frutto di riprese), sbuffano e si dimenano, reprimendo a stento il desiderio di andarsene e l'odio per il regista. I loro volti recano i segni di una recente ribellione: è assai probabile che abbiano appena finito di spiegare al regista la totale inutilità della scena. Il drappo cala nuovamente su di loro, occultandole alla vista. È la sequenza che ha più successo tra il pubblico: la platea cade immancabilmente preda di risate irrefrenabili e sussulti incontenibili⁷.

7 «Pegas», 5 (1916), pp. 72-74.

L'autore dell'articolo formula considerazioni interessanti anche sulla personalità dello scrittore, sebbene, poco tempo prima e sempre sulla rivista «Pegas», fosse apparso *Il prigioniero della lascivia*, un articolo su di lui, firmato «Janus». «Due eventi fondamentali scuotono l'animo del sig. Arcybašev: possedere le donne e schiaffeggiare gli uomini». Ma, dopo *In limine vitae*, la redazione di «Pegas» cambia radicalmente opinione nei riguardi dell'autore e nelle recensioni lo descrive come... un santo!

Andate a leggere le opere di Arcybašev, dalla prima all'ultima (il famigerato *Sanin*, *Milioni*, *In limine vitae*): vi convincerete che egli trema al cospetto delle donne, che non le conosce affatto, che è un vero e proprio asceta... Egli idealizza il rapporto uomo-donna così come ben altre qualità morali. Sulla sua ribellione contro la morale e la vita aleggiano Dostoevskij e Nietzsche. Ma la lettura che fa Arcybašev di quest'ultimo somiglia molto a quella del provinciale čechoviano: 'Nietzsche, il grande filosofo, dice che si possono stampare soldi falsi'. E le opere di Arcybašev sono tutte così: una filosofica valuta falsa. Se prima tanti non lo capivano, adesso è sotto gli occhi di tutti. Andate a vedere Arcybašev: gli schermi non mentono mai e vi sveleranno la verità... Una verità forse fatale per l'Arcybašev-scrittore che però redime l'Arcybašev-uomo. E non è forse meglio essere una brava persona piuttosto che un autore mediocre?⁸

Le parole del critico V-nin (pseudonimo di Valentin Turkin) racchiudono un'intuizione esatta. Il fascio luminoso della cinepresa ha rischiarato la vera essenza del pornografo di Ochtyrka, dimostrando che, se egli fosse nato in un'altra epoca, avrebbe scritto non *Sanin*, ma *Pietro Chiavi d'Oro* [*Pëtr Zlatye Ključ*] o *Il milord inglese George* [*Milord aglinskij Georg*].

Traduzione di CLAUDIA OLIVIERI

Prosa

Il teatro e il dramma moderno¹

Il dramma costituisce il più alto concentrato di arte poetica. Per questo motivo nel dramma si svelano e si cristallizzano i fini ultimi della poesia. Qui il flusso della creazione artistica non trova posto nelle immagini della fantasia e conduce sempre di più oltre i suoi confini: si mescola irrefrenabilmente alla vita, si realizza nel visibile. La fantasia si mescola alla vita: la vita diventa fantasia e la fantasia vita. La forma dell'arte tende allora ad ampliarsi fino a diventare vita sia nel senso letterale che metaforico della parola.

Ecco perché la rappresentazione scenica è la condizione necessaria dell'arte drammatica. Un dramma non si legge. Che dramma sarebbe? L'azione rappresentata va vista dal vivo, le parole pronunciate vanno ascoltate. *L'incarnazione di un sogno, ecco cos'è il palcoscenico*. L'idea inventiva contenuta nella poesia drammatica qui incalza con invincibile forza, si insinua nella vostra anima e voi, uscendo dal teatro, portate questa idea nella vita. Inoltre: iniziate ad analizzare la vita tramite quell'idea. La vita si popola delle immagini di quell'idea. Le immagini dell'idea contenuta nella poesia drammatica bevono come vampiri il sangue della vita ed ecco apparire accanto a voi Lear, Ofelia, Amleto! Ed ecco che l'attore, una persona viva, ipnotizzato da quell'idea inventiva, le affida tutta la propria esistenza, immedesimandosi nel personaggio dell'azione rappresentata. L'idea inventiva del dramma infetta le persone, come una febbre, con la creazione artistica di una vita alta e degna. E la vita di quell'idea illumina coi suoi raggi la personale esistenza dell'attore col bagliore delle cose straordinarie. Le persone diventano allora creature mitiche. Si innalzano come divinità nei raggi del mito. E il mito, ripetendosi innumerevoli volte, li innalza innumerevoli volte. Dove? Al di sopra della vita? Ma è forse la vita ciò da cui ci si deve staccare? Ed è forse l'idea inventiva ciò che ci fa staccare dalla vita? Ecco che nell'anima trasfigurata dal mito si insinua il dubbio che sia proprio la vita ciò da cui l'anima si stacca e che sia la morte

1 La traduzione è eseguita dall'edizione A. Belyj, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, t. VIII, Moskva, Respublika, 2012, pp. 20-38. Il saggio (*Teatr i sovremennaja drama*), è stato pubblicato per la prima volta nel volume *Teatr. Kniga o novom teatre*, Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1908, pp. 261-289, ed è poi confluito nella raccolta A. Belyj, *Arabeski*, Moskva, Musaget, 1911, pp. 26-42. Ove non altrimenti indicato, le note sono del traduttore.

il luogo a cui è diretta. Provate ad eliminare dalla vostra vita Amleto, Lear, Ofelia, e la vostra vita diverrà più povera. *Tra l'altro sia Amleto che Lear che Ofelia sono solo spettri.* L'idea creativa diventa per tutti una vita più preziosa di quella che vi è stata data. Perché accade ciò? Non è forse perché dormivate di un sonno profondo e l'idea inventiva vi ha risvegliato? E non darete via quell'idea per compiacere la vita, perché con essa svanirà anche quella saggezza di vita connaturatasi all'umanità grazie alla plurisecolare azione drammatica. La poesia drammatica raccoglie come in un obiettivo tutti i raggi dell'inventiva poetica. Forse il fine ultimo del dramma è contribuire alla trasfigurazione dell'uomo, in modo tale che inizi lui stesso a creare la propria esistenza popolandola di eventi fatali. In questo caso la vita dell'uomo consiste nel ruolo assegnatogli, e sta a lui comprendere questo ruolo e illuminarlo con la creazione artistica. Ma la vita illuminata dalla creazione artistica è stupenda. Dunque la vita nella creazione artistica vince il fato. E per questo motivo il compito del dramma – rappresentare la lotta dell'uomo col destino – è lo schema della creazione artistica della vita: realizzare tale lotta. Ma a che scopo? La vita non reca forse in sé tutte le caratteristiche del dramma? A che serve il dramma, quando ci è data la vita? Sì, ma il dramma è la vita ampliata dal *pathos* musicale dell'anima. Sì, ma la consapevolezza della vita come *pathos* musicale dell'anima è già il primo gradino verso la trasfigurazione e l'intima penetrazione della vita. Non recheremo mai dentro noi stessi questa consapevolezza con tanta luminosità, con tanto orgoglio, se nella nostra vita non esistessero i germi della cultura drammatica. La creazione artistica di Sofocle, Shakespeare, Calderón, Corneille e Ibsen rischiarava con un luccichio momentaneo la nostra vita. *Ma questo luccichio si va spegnendo, si va spegnendo.* Solo l'anima in mezzo alle faccende quotidiane conserva la memoria di questo luccichio. E il luccichio del *pathos* drammatico ci rischiarava di nuovo. E nell'anima si insinua il vago presentimento che la vita non sia vita e che siamo noi a crearla come i drammaturghi. E dunque il fato non è fato, ma il sonno della nostra inattività: e se ci alzassimo al di sopra del nostro sonno, come si converrebbe a noi uomini, le nubi minacciose del fato arriverebbero a cingerci il petto, e la nostra fronte, rischiarata dal luccichio, si innalzerebbe ad un'altra vita, una vita viva. E le nere nubi del fato che avvolgevano il nostro sonno, risulterebbero nivee onde di soffice seta celeste che ci lavano il petto. Il fato non è fato: quando al di sopra dell'umanità si sentirà chiaramente questo motto, allora la vita diverrà arte drammatica.

Ma non diremo allora che la vita è diventata vita e che ci siamo risvegliati da un sonno profondo? Un sonno profondo ci ha avvolto con le chimere del fato, con la visione della morte. E la vita si è staccata da noi, mentre il sogno si è realizzato: ecco che il sogno, messo in moto da milioni di fiacchi lunatici, tuona su di noi col rombo roboante delle macchine. La macchina divora la vita, la macchina prende vita e l'uomo si trasforma in una macchina

della macchina, in un comando per la ruota. Come una macchina l'uomo si assoggetta alle ferree leggi della necessità.

Ecco il corso immutabile delle costellazioni, ed ecco l'immutabile corso della storia. Il duro fato ci ha soffocato con lo spazio e col tempo. Ma dentro il nostro spirito noi abbiamo vinto ogni spazio, dentro il nostro spirito abbiamo vinto ogni tempo. Lo spirito ci dice che dentro di noi c'è il principio creativo della vita. Spazio e tempo non solo fagocitano la nostra capacità creativa, ma ci buttano anche sulla superficie della vita, come gli infimi scarti di un senso senza senso. Ogni arte inizia là dove lo spirito umano, anche inconsapevolmente, proclama il primato della creazione artistica sulla conoscenza. La libera volontà è volontà creativa. Solo la creazione artistica, in qualunque forma si elevi, reca in sé la libera volontà. Ogni altra volizione non creativa (non disinteressata) è solo un inganno del vuoto fato, vuoto perché non vi è fato alcuno laddove vince la creazione artistica. E il fato si trova laddove c'è sottomissione inculcata per secoli.

Ecco perché il dramma, rappresentando il fato, nelle forme creative dell'idea inventiva rappresenta l'arcano inizio del nostro asservimento. Qui, nel dramma, si percepisce per la prima volta il motore nascosto che guida l'arte creativa.

L'arte spiega le ali laddove *lo stimolo creativo è al contempo anche stimolo alla creazione artistica della vita.*

Questa vita va intesa non solo come la superficie cristallizzata nelle solide forme dei rapporti sociali, scientifici e filosofici, ma anche come l'origine di queste forme, ossia la creazione artistica. La vita è appunto creazione artistica. La vita è inoltre una delle categorie della creazione artistica. Bisogna assoggettare la vita alla creazione artistica, bisogna ricreare artisticamente la vita laddove irrompe bruscamente nella nostra libertà. *L'arte inizia a far sciogliere la vita.* Il ghiaccio della vita si scioglie in acqua della vita. L'artista è artista proprio perché penetrando la vita fino all'alfa e all'omega dell'arte-vita, non si sottomette alla sua apparenza. Creando idoli (le forme), l'artista dietro a questi idoli visibili nasconde se stesso e noi dall'idolo invisibile, il fato, che ha come imprigionato la nostra vita con le sue leggi ferree ma in sostanza spettrali. L'artista contrappone al culto dello spettro invisibile il culto delle forme visibili da lui stesso create. In ogni tipo di arte l'idolo (la forma) è un mezzo. In ogni sottomissione all'idolo invisibile (il fato), che riceve ecatombi di sacrifici sanguinosi, c'è il culto dell'idolo come scopo. La creazione artistica della vita abolirà tutti gli idoli. Ma nella lotta con l'idolo del fato è necessaria la creazione di idoli artistici; qui, detto volgarmente, l'artista con chiodo schiaccia chiodo.

L'artista è instancabile nella lotta col fato. E l'arte creativa è destinata a perire in quanto arte delle forme morte (le opere d'arte). Nel dramma ci è dato per la prima volta il presagio della fine di tutti i presupposti della lotta col

fato insieme al fato stesso. L'arte perirà. E dunque? Le prime file di guerrieri periscono sempre. L'uomo, divenendo simile a Dio, rovescerà sia la vita che le immagini degli dei che le copie di queste immagini, gli idoli di marmo di Apollo e Dioniso. *Le persone diventeranno le proprie forme artistiche.*

Il dramma per la prima volta alza il sipario sul futuro. Ma il dramma stesso ha il suo dramma: è una forma dell'arte. Innalza al sole l'acqua viva dell'arte creativa in un nugolo radioso di nuvole. E le nuvole, dorate dal sole, ci svelano una città nuova, la Gerusalemme imperitura della vita. Il dramma, restando una forma dell'arte, muta il corso dello sviluppo delle arti. *Il dramma mira a diventare vita, ma vita creativa.* Proprio nel dramma la vita morta e le forme morte della creazione artistica sono soggette alla decomposizione.

L'arte è una misura temporanea: una tattica nella lotta dell'umanità col fato. Come per eliminare la divisione in classi è necessaria una sorta di dittatura di classe (il proletariato), così anche per abolire l'inesistente, morta, vita del fato, bisogna proclamare la forma morta emblema della vita. È con questo culto che inizia nell'anima dell'artista l'inconscia negazione del fato. Nel momento in cui il fato riduce l'universo a questa nostra stretta prigione, l'artista sfugge alla prigione dedicandosi nella prigione a certi futili svaghi. Questi svaghi sono l'arte creativa. Ma no, questi non sono svaghi: no, sono la produzione di sostanze esplosive. Verrà il giorno in cui l'artista sparerà il suo violento congegno contro le mura della prigione del fato. Le mura esploderanno. La prigione diverrà il mondo.

Con la creazione artistica delle forme morte in cui l'artista, come dinamite, ha deposto la sua anima, l'arte getta congegni esplosivi contro le mura della prigione. L'evoluzione e lo sviluppo delle forme dell'arte è solo il volo dei congegni inesplosi dalla mano creatrice alle mura della prigione. Nel dramma il congegno artistico tocca queste mura. Dietro il dramma c'è l'esplosione. Le forme dell'arte mirano con impeto ad allargarsi, con impeto, con irruenza. L'arte deve a questo punto esplodere, scomparire, non essere.

Ma come sapere se non deve esplodere, scomparire e non essere anche tutta la nostra vita soggetta al fato? Sarà allora che la nuova creazione artistica si fonderà con la nuova vita. La vita diverrà vita perché la creazione artistica delle forme morte diverrà la creazione artistica delle forme vive.

Nel dramma per la prima volta si comprende l'arcano richiamo alla creazione artistica come richiamo alla creazione artistica della vita. Ma sulla via verso questa creazione artistica ci si mette il fato. Perciò nel dramma viene rappresentata la lotta e la vittoria sul fato. E se nel dramma non c'è il presentimento di questa vittoria, il dramma non si sviluppa in tragedia. L'illuminazione tragica è il presagio del fatto che col dramma non finisce il dramma dell'umanità. L'illuminazione tragica è l'inizio del ritorno alla vita. Nella rappresentazione della lotta col fato le antinomie radicali della conoscenza vengono a contatto con le antinomie radicali della vita stessa. E queste

antinomie inconsciamente suscitano nell'artista la creatività del mondo delle arti come di un mondo nuovo, obbligato a scuoterci dai calzari la vetusta 'necessità'. Ma le antinomie della vita sono predeterminate dalle antinomie della Ragion Pura, e le norme di questa Ragione, predeterminate dal dovere, si fondano necessariamente sul valore. L'energia creativa non può essere altro che un valore.

È per questo motivo che l'artista-drammaturgo, proclamando il primato della creazione artistica sulla conoscenza e portando con ciò la propria arte a intersecarsi con la vita, si trova sotto il segno della creazione artistica di una nuova vita, come rischiarato dall'arcobaleno dell'illuminazione tragica. Ma una nuova vita è impossibile senza la vittoria sul fato. E ci attende la lotta per la liberazione: ormai né la conoscenza né la vita nelle sue forme asservite costituiscono mezzi di lotta. La creazione artistica della vita diventa fine a se stessa.

La creazione artistica si comprende per la prima volta nel dramma.

Il dramma è il principio che comunica all'arte l'energia creativa. Nel dramma è compreso il principio della sintesi. Nel dramma è come se si tastasse il tronco principale da cui si è distesa in tutte le direzioni una sontuosa fronda di variegate forme dell'arte. Ma quando il dramma viene compreso anche come principio collettivo delle forme dell'arte il suo significato vivo viene a cadere. Oggi spesso ci viene detto che nel mistero c'è la sintesi delle forme dell'arte e che il dramma moderno si avvicina al mistero. Per me questo è indice del pericolo che minaccia il dramma moderno. Una piramide di idoli soffocherà il dramma. Il suo principio musicale verrà di nuovo sostituito dall'eclittismo. Sono sospetti oggi giorno tutti questi dolci richiami al mistero. Infiacchiscono la forza d'animo. Ma questa ci serve, come ci servono schiere di eroi, perché ci attende una lotta dura. Nella lotta, e non in sonnolenti preghiere, avremo la nostra trasfigurazione. Nel dramma ci sono le manovre della futura battaglia col fato. La cultura drammatica è appunto cultura. Così ha concepito la cultura Nietzsche, questo grande teorico del nuovo dramma. E l'ha concepita più correttamente di Wagner oppure, ad esempio, di Schuré².

Nei drammi musicali di Wagner Nietzsche ha ravvisato la vera lotta per la liberazione dell'umanità. Ma anche Nietzsche non è venuto a capo della fatale contraddizione del dramma moderno. Ha percepito in esso un appello alla vita senza separare questo appello dalla forma in cui si sente l'appello. Il ritorno a una vita rinnovata nel dramma elimina il dramma stesso in quanto forma artistica. Inchinandosi dinanzi all'appello alla vita nel dramma Nietzsche ha canonizzato anche la forma di questo appello, la scena. Ne è venuto fuori un mostro: l'appello alla vita che proveniva dalla scena si è trasformato in un appello della vita ad andare sulla scena. Il geniale operato di Wagner è

2 Philippe Frédéric 'Édouard' Schuré (1841-1929), scrittore, filosofo poeta e drammaturgo francese.

appunto questo appello innaturale. Nietzsche si è inchinato dinanzi al dramma come forma durante il primo periodo del suo interesse per Wagner. La forma drammatica è diventata per lui il motto dell'autentica creazione artistica. L'azione del congegno esplosivo ha ricondotto all'involucro della bomba. Ha dimenticato che il momento dell'esplosione sarà la vita stessa e non il momento dell'azione drammatica. Nietzsche si è inchinato dinanzi al dramma musicale, questo emblema dell'evento, come dinanzi all'evento stesso. Si è creato un idolo. E per questo motivo si è cavato fuori dall'anima la musica geniale di Wagner come si è cavato fuori dall'anima la geniale opera *La nascita della tragedia*, come testimonia l'avvertenza. Zarathustra, ecco l'attore drammatico ebbro di mitopoiesi, e non il goffo e grosso Sigfrido, che brandisce sulla scena una spada di cartone e soffia stupidamente in un corno ricurvo. Zarathustra è nato sulla scena, ha iniziato a recitare davanti agli spettatori. La scena rappresentava la città della 'Vacca Pezzata', e il probo Zarathustra deambulava per la 'Vacca Pezzata' e predicava. Poi ha salutato con la mano ed è sceso dalla scena nella vita. La terza e la quarta parte di Zarathustra sono per davvero il dramma della vita. Il vero inizio dell'esplosione sta qui, nella sostanza delle recondite esperienze di vita di Zarathustra, e non nelle belle teorie sul Sigfrido dell'opera lirica.

Ma il congegno esplosivo scoppierà non prima che l'umanità si sia posta sotto un unico emblema tragico. Il volto autentico del fato apparirà allorquando l'uomo avrà superato la lotta di classe, questo freno di ogni affermazione o negazione autentica della vita. Il feticismo della produzione commerciale, naturalmente, non è ancora il fato, ma la maschera del fato. E non è nella negazione o accettazione delle forme dell'uguaglianza economica la lotta per la liberazione. Questa comincerà nelle nuove forma dell'uguaglianza sociale. Quando al fato cadranno le maschere, tutta l'umanità si avvierà verso l'ultima battaglia per la vita e per la propria felicità. E sarà allora che dalle forme esplose dell'arte, come dalle forme esplose dell'esistenza personale, sprizzerà il fuoco sacro della creazione artistica della vita. Allora salterà in aria il congegno esplosivo del dramma, ripieno della dinamite dello spirito. Ecco a cosa non aveva prestato attenzione Nietzsche. Gli era estraneo il concetto di dramma sociale. All'inizio lui si è trastullato con l'involucro del congegno, la rinascita delle forme moderne dell'azione drammatica; poi, estraendo la dinamite della creazione artistica della vita dal dramma in quanto forma dell'arte, senza volere ha distrutto il congegno. Il congegno non è esploso dove avrebbe dovuto, ossia presso le mura della nostra prigione, ma tra le mani del suo inventore. E Nietzsche, l'inventore delle sostanze esplosive, è rimasto seduto quindici anni sul balcone di un'amena villetta col cervello esploso. Ed ora agli avventori viene mostrato quel punto del balcone in cui se ne stava seduto per ore il folle Nietzsche.

Ecco quale destino è toccato al più grande teorico del nuovo dramma.

Gli attuali teorici del dramma analizzano con particolare piacere gli errori di Nietzsche. Prescrivono il futuro sviluppo del dramma correggendo gli strafalcioni di quel pazzo geniale. Invece di liberare il dramma moderno dalle escrescenze morbide di quella maniacalità misterica che aveva fatto tanto infuriare Nietzsche, sono pronti a confermare gli errori di Nietzsche e negano le sue sane proteste contro il wagnerismo dilagante. Ricordate che nella grotta di Zarathustra si è trascinato anche «il più brutto degli uomini» per intonare lì l'inno allo sconforto. Lì dove si era sentito il possente canto dell'attore tragico Zarathustra si possono sentire ora i canti più orribili e melliflui.

Gli attuali teorici del dramma³ riscontrano forse a ragione un legame tra le condizioni odierne dell'azione drammatica e quelle della nascita del dramma antico (dopo Nietzsche è facile condurre questo studio)⁴. Loro ci aiutano a rinnovare il senso profondo e oggi perduto delle singole caratteristiche del dramma: mostrano che il dramma si è sviluppato dal sacrificio rituale, come una forma di culto religioso e tentano di rinnovare il rito religioso nel dramma moderno. Come se il teatro dovesse diventare un tempio. Ma a che scopo il teatro dovrebbe diventare un tempio se abbiamo anche i templi oltre ai teatri? In un tempio si compie il servizio divino. Si compiono i misteri. «Facciamo che si compiano i misteri anche nei teatri», così ci dicono gli attuali teorici del dramma. Ma che si intende per mistero? E che si intende per servizio divino?

Tutte le religioni esistenti ed esistite ci danno una risposta pratica e non metaforica. Che facciamo i conti o no con questa risposta, ne capiamo comunque il senso. Capiamo anche il legame tra il dramma dell'Antica Grecia e il culto religioso di Dioniso. Lì lo sviluppo del dramma ha deviato dalla religione. Si è compiuta l'emancipazione del dramma dalla religione. Noi abbiamo ricevuto in eredità il dramma emancipato.

Il teatro europeo ha sviluppato e definito in maniera precisa le forme di

3 Mi affretto ad avvisare che analizzando le idee più recenti sullo sviluppo del dramma non intendo la fine e profonda teoria di Vjačeslav Ivanov, di cui accetto le tesi fondamentali ma di cui disapprovo i dettagli. Non ho intenzione di analizzare questa teoria. Questo tipo di analisi richiederebbe troppo spazio. Sono decisamente contrario alle volgari interpretazioni di tale teoria e alle deduzioni eccessivamente superficiali che si traggono dalle posizioni basilari di Vjačeslav Ivanov. E sono appunto queste deduzioni superficiali che sentiamo nei circoli dei roboanti modernisti. Per rendere giustizia a questo serio pensatore non posso non fare i conti col pericolo della divulgazione spicciola delle sue idee [N.d.A.].

4 Larisa Sugaj (cfr. A. Belyj, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, t. VIII, op. cit., p. 507) fa notare che, sebbene lo neghi, Belyj fa comunque implicito riferimento alle teorie sul *sobornyj teatr* [teatro corale] di Vjačeslav Ivanov, contenute nel saggio *Predčustvoija i predvestija. Novaja organičeskaja epocha i teatr buduščego* (Presentimenti e presagi. La nuova epoca organica e il teatro del futuro), pubblicato per la prima volta sulla rivista «Zolotoe runo», 4 (1906), pp. 68-73; 6, (1906), pp. 53-63.

questa emancipazione. Quando oggigiorno ci dicono che la scena è un rito religioso, che l'attore è un sacerdote e che la visione di un dramma ci inizia al mistero, allora intendiamo le parole 'rito religioso', 'sacerdote', 'mistero' nel senso indefinito, polisemico, quasi privo di significato di queste parole. Cos'è un rito religioso? È l'atto di un'azione religiosa? Ma quale? Per chi è un rito religioso? E quale dio dobbiamo pregare? Che sia o no un invito a tornare a quelle primitive forme di religione da cui si è sviluppato, il dramma resta comunque celato sotto la tenebra dell'incertezza.

Se è così allora dateci il capro per l'olocausto! Ma cosa ne faremo del capro dopo Shakespeare? Se qui si presuppone un qualche nuovo rito religioso, allora diteci il nome del nuovo dio! Dov'è, chi è? Dove avete trovato voi, esegeti del teatro futuro, drammi col nome di questo nuovo dio? Se non avete il nome di questo dio, se la religione di questo dio non esiste, tutte le dichiarazioni *inter vos* sullo sviluppo del dramma moderno e sul teatro nuovo come tempio restano dichiarazioni metaforiche, che non mutano nulla del teatro moderno. Il 'tempio' resta il teatro Mariinskij, e la retorica resta retorica.

Ma la faccenda non è così semplice.

Tutte le brillanti considerazioni sul fatto che il palcoscenico costituisca comunque un confine tra attore e spettatore, tra l'azione mitica e la sua osservazione, che lo spettatore debba entrare nell'insieme delle azioni rappresentate come membro del coro, tutte queste considerazioni ci costringono a prestare attenzione a ciò che ci dicono i teorici del dramma moderno. All'obiezione secondo cui anche senza palcoscenico abbiamo i templi loro risponderanno in modo abbastanza convincente: il tempio è parte integrante del culto religioso; tutte le forme storiche di culto, celando dentro di sé un significato profondo e importante, sono mortificate nella loro dinamica dalla scolastica religiosa e dal dogmatismo; il dogmatismo paralizza il libero sviluppo e la differenziazione del culto, mentre il teatro è quel focolare che, accogliendo in sé gli intelletti della creatività religiosa storica, brucerà del fuoco della creatività libera.

Tutto ciò sarebbe ammissibile se il ragionamento si basasse sulla realtà. Ma il ragionamento va proprio contro la creazione artistica dei drammaturghi moderni. I drammaturghi moderni non hanno neanche lontanamente pensato di unire la sala spettatori al palcoscenico.

Dov'è l'orchestra in Ibsen? E dov'è l'orchestra in Maeterlinck? Come si fa a trasformare l'azione drammatica di Ibsen in un culto religioso? Non si è costretti, seguendo la ricetta delle più recenti teorie, a rappresentare la famosa scena del *Dottor Stockman*⁵ (in cui il «nemico del popolo» pronuncia il suo discorso) in modo tale che la sala spettatori si finga un meeting? Ma così l'e-

5 Opera teatrale di Ibsen intitolata *Il nemico del popolo* (1882), rappresentata all'epoca in Russia col titolo *Doktor Štokman*.

lemento corale del pubblico di spettatori tramuterebbe il dramma ibseniano in una farsa. E se qualcuno ha pensato ad un ritorno alle forme del dramma antico quello è stato Schiller, e non Ibsen, né Maeterlinck. Ma anche nella *Sposa di Messina* l'elemento corale è introdotto in maniera convenzionale, e proprio per questo accettabile.

Ammettiamo pure che il dramma moderno si sia sviluppato da quello antico. Significa forse che debba tornare ad esso? Ci obietteranno che il dramma antico è la tesi del dramma. Che il dramma moderno ha sviluppato l'antitesi e ora si avvicina alla sintesi. Ma la sintesi non può identificarsi con la tesi. Ammettiamo pure che i greci indossassero maschere tragiche e ponessero are sacrificali nei teatri, ammettiamo pure che la nostra cultura contenga elementi di cultura greca. Ma siamo forse greci? Dobbiamo forse mangiare olive e danzare attorno a un capro? Sarei curioso di vedere come verrebbe realizzato oggi tutto ciò! E gli attuali esegeti del dramma restano privati della pratica. Parlano tanto di ciò che dovrebbe essere il dramma. Ma dov'è, dov'è questo dramma *autentico*? «Ci sarà», ci rispondono.

Ma meglio che non nasca mai questo dramma. Ed ecco perché.

Poniamo che noi, gli spettatori, veniamo trasformati in elemento corale. E inoltre: poniamo che l'elemento corale si abbandoni alle danze votive.

Solo allora sarà messo in particolare e netta evidenza il distacco della nostra condizione di preghiera da una vita non traducibile in preghiera. E la vita soffocherà la preghiera. Non dobbiamo fuggire dalla vita al teatro per cantare e danzare sul defunto capro tragico e poi, tornando alla vita, stupirci di ciò che abbiamo fatto. Ciò significa fuggire il fato. E il fato irromperà dietro di noi nel tempio del teatro, disintegrerà i nostri canti e le nostre danze. Dobbiamo tradurre in dramma la vita stessa. Altrimenti entreremo nel tempio-teatro, indosseremo bianche vesti, ci coroneremo di ghirlande di rose compiendo il mistero (il cui tema è sempre lo stesso: l'uomo a immagine di dio lotta contro il fato), al momento giusto ci prenderemo per mano e inizieremo a danzare. Immagina te stesso, lettore, anche un solo minuto in questo ruolo. Saremo noi a roteare attorno all'ara sacrificale, noi tutti: la dama in stile liberty, l'agente di borsa, l'operaio e il membro del Consiglio di Stato? Sono convinto che le nostre preghiere non coincideranno. La dama in stile liberty pregherà un qualche poeta fatto a immagine di Dioniso, l'operaio pregherà per la riduzione dell'orario di lavoro, e il membro del Consiglio di Stato a quale nume tenderà lo sguardo? No, meglio volteggiare in un valzer con una bella fanciulla piuttosto che danzare in cerchio con un consigliere segreto.

A ciò si obietterà che questo sarebbe il teatro democratico del futuro, che i presupposti della socializzazione affondano le radici nelle libere comuni, in cui tutto è creazione artistica autentica, che le orchestre sono il centro propulsore di queste comuni. Poi sentiremo dire che tutto il nostro scetticismo deriva dal fatto che noi siamo i rappresentanti di una vita occulta e solitaria

(in altre parole, borghese), e che nel teatro popolare resusciterà la libera mitopoiesi. Ma il teatro popolare è un *balagan* in cui per secoli hanno portato in scena il masnadiere Čurkin⁶, mentre il cinematografo tende sempre di più ad occupare il ruolo che spetterebbe al futuro teatro democratico. In effetti c'è della mitopoiesi nel cinematografo: un uomo che starnutisce e scoppia è la vittima esemplare della fatale lotta... contro il raffreddore. Inoltre: se si parla di creazione collettiva, allora questa esiste già. Perché le danze in cerchio dei villaggi non sono un'orchestra? Oh, povera Russia, minacciata di essere ricoperta di orchestre quando ne è ricoperta da secoli. Uscite la sera a passeggio in direzione della campagna e incontrerete sia l'elemento corale che la creazione collettiva... di parole sconce. Ecco che vuol dire fare deduzioni da teorie che non tengono conto delle forme concrete della vita. Vogliono ricoprire la Russia di orchestre, quando è da tempo che ne andrebbe liberata.

Finché esiste la lotta di classe questi appelli al democratismo estetico suonano strani. Ed è assurdo, assurdo in sommo grado, questo tempio-teatro democratico ed ecumenico-mitopoietico (grazie a Dio per ora non esiste affatto!). In attesa che nasca questo teatro si rivolgono al passato. Fanno rivivere Eschilo, Sofocle ed Euripide sulla scena. A volte riescono ad imitare bene gli espedienti artistici di Eschilo.

Ma dov'è qui il democratismo? Non è forse l'opulenza dell'aristocrazia a costringerci a godere esteticamente del senso religioso dei drammi di un popolo a noi estraneo? E l'ara di Dioniso, se anche venisse eretta in un teatro nuovo, non si trasformerebbe in un simbolo di somma blasfemia nei confronti del teatro, nei confronti nostri, dell'arte e delle sacre credenze del nobile popolo?

Grazie a Dio le emblematiche invocazioni a Dioniso restano lontane dalla vita con il personale lirismo (oh, quanto profondo e bello) dei teorici del nuovo teatro. Ma tali invocazioni non rovinano nulla. Il tempio resta il teatro Mariinskij.

La fatale contraddizione in cui si sono smarriti gli attuali teorici del teatro consiste nel fatto che, invitando ad accedere al teatro come ad un tempio, hanno dimenticato che il tempio presuppone un culto e il culto il nome di un dio, ossia di una religione. E finché questo nome non viene fuori i loro tentativi di una nuova creatività religiosa restano infruttuosi. Non si può parlare di un nuovo culto nato sul palcoscenico, e men che meno del teatro come di un tempio o del dramma come di un rito religioso. Il rito religioso, quando ancora non ha né scopo né forma, è *l'introduzione della posa attoriale* in quella sacra sfera dello spirito in cui arde la speranza in una creazione arti-

6 *Razbojnik Čurkin* è il titolo di un dramma popolare diffuso in Russia. Come personaggio era piuttosto noto e nel 1884 lo scrittore ed editore Nikolaj Pastuchov aveva pubblicato un romanzo in quattro parti con lo stesso titolo (N. I. Pastuchov, *Razbojnik Čurkin. Narodnoe skazanie*, Moskva, Izd. N.I. Pastuchova, 1884).

stica della vita. Se nel teatro moderno, e solo nel teatro, l'attore è solo un attore, allora, ridimensionando il ruolo dell'attore, gli si dà forse campo libero come creatore di un determinato ruolo. La tiara del sacerdote soffocherebbe l'attore se questo non fosse in grado di trasformarla in uno stupido berretto. Ora, entrando nella parte, l'attore entra in contatto con quegli archetipi della creazione artistica della vita che tormentavano confusamente anche il drammaturgo. Restando attore per noi è di per sé il precursore di qualcos'altro, qualcosa di vivo. Se lo innalziamo a vittima tragica il sacrificio di sé in favore degli archetipi della vita futura si tramuterà in lui in falsità. E l'uomo verrà profanato nell'attore.

La tragicità dei teorici del futuro sviluppo del nuovo dramma consiste nel fatto che loro, notando un errore di Nietzsche (il recondito fuoco del dramma mischiato alla sua forma), promettono entro i confini del teatro (trasfigurando la forma) l'esplosione di un congegno che dilani le morte forme della vita e della creazione artistica. Avviene un finto scoppio scenico di fuochi di bengala: la vita resta vita e il teatro teatro.

L'arte moderna si definisce arte simbolica. Il simbolismo nell'arte è l'affermazione della viva integrità dell'esperienza come inizio di un raggruppamento di immagini. La forza dell'arte sta nell'espressione dell'esperienza in immagini, e non nel sistema di immagini usate dall'esperienza. Il simbolismo è il metodo di espressione dell'esperienze nelle immagini. In questo senso ogni arte è apertamente o velatamente simbolica. Ma l'esperienza, intesa come scopo, subordinando l'immagine come mezzo, comunica all'artista il diritto di essere un creatore di immagini. L'arte moderna trasforma questo diritto individuale, per così dire, in un paragrafo di una piattaforma artistica. Il simbolismo come scuola letteraria della seconda metà del XIX secolo si basa più o meno sui dati della psicologia e della teoria della conoscenza. E poiché alcune scuole teorico-conoscitive predeterminano con la creazione artistica la conoscenza stessa, allora la forza rivoluzionaria del simbolismo sta nel proclamare la creazione artistica unico principio creatore di vita. Il senso della vita è nella sua creazione e non nella sua conoscenza. La vita è una forma di creazione artistica. La missione dell'arte è il richiamo all'attività creativa e non dunque l'osservazione dei fenomeni estetici, come supponeva Schopenhauer. Il simbolismo mette in evidenza la dinamica della creazione artistica. Ecco perché è contrario alla pedanteria scolastica come principio statico nell'arte. Il simbolismo illumina le scuole artistiche esistenti con il suo punto di vista. Giustificando l'esistenza di numerose scuole come risultato dell'attività creativa, il simbolismo si erge contro le scuole laddove si spacciano per norme che regolano la creazione artistica. La statica delle arti viene esaminata alla luce del simbolismo come un caso particolare di dinamica delle arti.

L'arte stessa consiste nel pregustare la vittoria sul fato nel momento della lotta fatale dello spirito contro la forma. Le argomentazioni simboliste sulla

creazione come eterno principio propulsore della vita sono le argomentazioni più solide in assoluto. L'arte si afferma qui come mezzo di lotta per la liberazione dell'umanità. Qui sta il riconoscimento religioso dell'arte.

Con particolare evidenza e particolare tragicità queste idee hanno sposato l'ideologia del teatro moderno come la forma in cui il dramma simbolico tenta di plasmarsi ma, ahinoi, non si plasma! Il dramma ci svela tutta la forza e tutta la debolezza dell'arte moderna. E inizia a sembrarci che l'arte moderna sia l'arte della degenerazione, perché diventa di giorno in giorno più chiaro che il dramma moderno non può rimanere entro i confini del teatro.

Perché è così?

Il simbolo è l'unione di due serie di successioni: le successioni delle immagini e le successioni delle emozioni che evocano un'immagine. Qui tutta la forza sta nella successione delle emozioni. Le immagini sono l'affresco emblematico delle emozioni, niente di più. L'emozione rifiorisce grazie alle immagini. *Nel simbolismo il legame reale sta oltre i confini del visibile.* Nel momento in cui sapremo assoggettare a noi stessi il mondo circostante attraverso l'emozione, in modo tale che il flusso del visibile non investa la nostra anima in maniera disarmonica ma tutto al contrario, il giorno in cui l'anima saprà trasformare il visibile a propria immagine e somiglianza, allora si avrà la vittoria sul fato. La gnoseologia libera il soggetto della conoscenza dai limiti del tempo a livello teorico. Lo scopo dell'umanità a livello pratico è rendere reale questa libertà, e questo scopo è raggiungibile seguendo il principio della creazione artistica dei valori. *Ma la teoria dei valori è la teoria della creazione artistica. E questa è appunto la teoria del simbolismo.*

Notando l'involontario impulso dell'anima verso la libertà nella sfera artistica la teoria del simbolismo percepisce questo impulso *come dovere*. La teoria del simbolismo prescrive di realizzare questo dovere di libertà trasformando la vita in oggetto di creazione artistica. E perciò il simbolismo, essendo la più consapevole tra le scuole artistiche, guarda all'arte stessa solo come all'inizio del cammino della vita verso la libertà. La poesia ci dice: «Ecco l'alba. Cantate l'alba». Il simbolismo trasforma per il poeta il soffio dell'alba in un appello vero e proprio: «L'alba chiama, vai verso l'alba!». E John Gabriel Borkman prende il bastone, indossa le calosce e va a combattere con la vita; Solness sale sulla torre; Brand conduce il popolo ai ghiacciai; Rubek, innalzandosi con Irena al di sopra della morte va ai monti, come se per vincere la morte si dovesse salire di qualche centinaio di metri...⁷ Cos'è che fanno tutti questi eroi che misurano l'eternità quasi in metri quadri, come nell'Apocalisse si misura il futuro Tempio?

Il dramma simbolico di Ibsen, di questo patriarca del dramma contem-

7 Personaggi rispettivamente delle seguenti opere di Ibsen: *John Gabriel Borkman* (1896), *Il costruttore Solness* (1892), *Quando noi morti ci destiamo* (1899).

poraneo, strappa ovunque consapevolmente il velo del visibile: il visibile, restando visibile, diventa trasparente come il cristallo, rivelando il significato inverosimile di ciò che accade nel visibile. E nella inverosimiglianza del significato dei drammi di Ibsen sta la forza della sua audacia. Qui il simbolismo è a tal punto consapevole che, restando incomprensibili nella loro sostanza, tutti questi Rubek, Borkman e Solness sono anche i segni algebrici di una qualche equazione apocalittica della vita.

Non è così nel dramma di Shakespeare. Lì il simbolismo è spontaneo o troppo allegorico, come ad esempio nella *Tempesta*. Il dramma di Shakespeare raffigura atti profondamente reali di passione, gelosia. Lì il simbolismo è un arcobaleno spontaneo sopra una cascata di realtà. Il simbolismo trasforma l'arcobaleno in un raggio di sole, il raggio di sole conduce al sole, a quella realtà che ha creato sia la terra che la cascata. Il dramma reale conduce il raggio del simbolismo alla cascata della realtà. Il dramma simbolico trasforma il raggio nella condizione necessaria a creare la cascata. Trasforma in dovere l'aspirazione alla libertà, percepibile in anticipo come alba: «Se vedi la luce, sorgi anche tu come il sole». E Osvald balbetta: «Il Sole, il Sole...».⁸ Tutta la forza del dramma ibseniano non sta nel fatto che Rubek si erge al di sopra dei ghiacciai, perché con questo atto vuole creare un emblema esteriore all'idea che lo folgora, ma nel fatto che l'aspirazione alla vittoria sulla morte deve avere un significato del tutto reale. Se nel dramma realistico è possibile l'allegorismo (ad esempio, l'amore eleva alla cima), nel dramma simbolico questo allegorismo si afferma come realtà, e la realtà (l'amore) diventa la condizione emblematica del fatto che salire di qualche centinaio di chilometri con queste e quelle emozioni innalza davvero al di sopra della morte.

Ma solo chi ha trasformato la vita in un piedistallo per la creazione artistica può camminare sull'abisso. E potrebbe averlo fatto solo irradiato dal sole come un figlio del mattino. La città del Sole della nuova vita, la Civitas solis: ecco il colossale simbolo vivo. E l'Apocalisse, e il fuoco della social-democrazia, e Nietzsche, e tutte le religioni si sono avvicinati ognuno a suo modo a questa promessa. L'arte, avvicinandosi al fulcro delle umane aspirazioni, acquista un potere inaspettato. Inizia a creare questi Rubek che stanno forse seduti per anni su un bicchiere di birra col volto impietrito e poi all'improvviso si avviano alle cime dei monti, e in maniera tale che tra un passo e l'altro passano miliardi di chilometri e di giorni. È chiaro che loro camminano attraverso lo spazio e il tempo e non indossano chitoni greci, ma giubbe e cilindri. Rubek era seduto al tavolino di un ristorante e poi si è avviato verso un cielo nuovo e una terra nuova. In verità non li ha superati, si è schiantato. Ma l'audacia stessa del gesto mostra che il dramma ibseniano ci parla coi suoi simboli della trasfigurazione della carne per mezzo dell'anima. L'Apocalisse

8 Personaggio del dramma di Ibsen *Spettri* (1881).

della carne dell'uomo, ecco il simbolo del dramma ibseniano. Il dramma simbolico può rappresentare una cosa sola: la trasfigurazione degli organi della percezione del mondo e, attraverso tale trasfigurazione, la rigenerazione del mondo della necessità in mondo della libertà. Il fato è qui un pericolo che minaccia l'organismo umano durante gli spasmi del suo mutamento psicofisico in un organismo sovrumano. E perciò i Rubek, Solness, e Brand di Ibsen sono circondati da una folla di degenerati e degenerate, tanto che ci inizia a sembrare che siano degenerati anche i Rubek.

L'artista alza qui la sua corona d'alloro, ma quella inizia a brillare dei raggi della mitra dei profeti. Affermando nel dramma l'esistenza del simbolo in forme libere, il simbolismo comanda ai personaggi con severa incisività di realizzare l'esistenza del simbolo passando sopra l'evidenza ('o tutto o niente'). Così: demolendo la morale non creativa, il dramma simbolico attribuisce ai personaggi un amoralismo in forma di imperativo categorico. Il dramma simbolico ci dice: «Se sei Rubek e hai visto l'ultimo bagliore, diventa tu stesso abbagliante, così come mentre parlava con Dio il volto di Mosè ha abbagliato il popolo dei giudei». E il signor Rubek, svegliatosi forse al mattino nel suo hotel come tutti, e come tutti, finita la toletta, dopo la colazione o il pranzo, accomiatatosi con un inchino dai suoi vicini di buffet, ora va a compiere il suo assurdo compito: elevarsi al di sopra della morte trasformandosi istantaneamente in un titano. Un titano al ristorante, questo gli antichi greci non se lo sarebbero nemmeno sognato! Qui il simbolismo mitico si trasforma in simbolismo escatologico, qui Ibsen con le sue ambizioni ci è più necessario di dieci Sofocle, anche se non sapremo né ora né mai cosa fare sulla scena di questo mostruoso fenomeno teatrale, il dramma simbolico della modernità, che solo in Ibsen si è cristallizzato in qualcosa di assolutamente nuovo e a noi finora sconosciuto.

Rubek e Solness sono solo i primi guerrieri della vera liberazione dell'umanità. Sono le vittime di una lotta fatale, perché la vittoria sarà riportata solo allorquando tutta l'umanità avrà superato la morte camminando su un abisso per arrivare all'isola dei bambini, lavata di azzurro e promessa sia dal profetismo apocalittico di una remota antichità, sia dall'audacia di Nietzsche che ha lottato contro Dio. Ma intanto? Intanto Solness crolla dalla torre, Eyolf affoga nel sale delle onde del mare e su di lui passa la sua stampella, mentre lo Sconosciuto scompare dal cammino di Ellida⁹. Lo Sconosciuto non chiama forse anche noi, e noi non sappiamo come seguirlo? Neanche Ellida sa dove la chiama lo Sconosciuto. Lei teme che, quando arriverà sulla sua nave, il richiamo che ne proveniva svanirà. Lei non capisce che lo Sconosciuto non la chiama né per sé né per lei, ma per quel richiamo che ha folgorato tutti noi: lei dimentica di essere la donna del mare e che la nave non rimarrà in secca,

9 Personaggi dei drammi di Ibsen *Il piccolo Eyolf* (1895) e *La donna del mare* (1888).

solcherà il mare verso una terra nuova, la terra della carne trasfigurata. Volerà via oltre la morte. E Brand casca a causa del dubbio. Quando era rimasto da solo sui ghiacciai aveva detto a se stesso: «Cosa è accaduto? Perché sono qui?». Il suo volo si esaurisce e non ha il coraggio di raddoppiare gli entusiasmi a dispetto di tutto. E la valanga di neve rovina giù al pensiero «Perché sono qui», e non a causa dello sparo della pazza. E «Lui è il Deus Caritatis» non si sente nel rombo della valanga, ma nel cervello di Brand che muore in preda ai dubbi. Solness invece, salendo sulla torre, all'improvviso realizza che l'incontro con Dio deve avvenire subito inevitabilmente, e lui non sa cosa dire a Dio. Solness non conosce il *Verbo*, come non lo conosce Ibsen né il dramma moderno dei simboli. E il dramma moderno dei simboli è destinato ad un Apocalisse senza Nuova Venuta. Il Verbo sarà dato solo quando la carne diventerà sottile al punto di prendere le forme di una creazione artistica nuova. Ma per ora le forme dell'arte moderna sono deboli carni.

Siamo noi quei blocchi di marmo che dovremmo modellare in sculture. Non sono la statua di Apollo, di Dioniso e Venere i simboli: ma noi, noi siamo i simboli di Apollo e Venere. Noi non vogliamo accettare noi, noi stessi, e ammettere ciò che già si agita in noi. Inchinandoci all'idolo (all'arte), abbiamo visto che nel profondo della nostra anima è già in atto la consustanziazione e che lì noi siamo migliori di tutte le forme dell'arte vecchia e nuova. L'arte ci eleva fino a un certo limite, ci insegna ad avanzare nella bellezza a passo incerto. Ma noi cresciamo, la nostra andatura diventa sempre più sicura. L'arte è la madre della nostra aspirazione alla trasfigurazione della vita. Ha nutrito noi, infanti. Ma quando gli infanti smettono di essere infanti e continuano a nutrirsi al seno materno siamo in diritto di farli smettere.

Ed ecco che i migliori di noi, i più raffinati di noi, devono ora accomiarsi dall'arte se sono fedeli al cammino prescelto. Non sanno forse che hanno già oltrepassato l'arco chiamato arte per entrare nel campo libero della creazione artistica della vita? Basta ammirare i mantici dei fabbri, è tempo di afferrarli e soffiare sul fuoco su cui si scioglie la loro vita.

Il dramma simbolico sulla scena è un fenomeno di rara assurdità. Porta sulla scena ciò che si compie dentro di noi oltre i confini della scena. Insegna ai migliori di noi a fingere: oggettivizza in noi o, più semplicemente, getta fuori di noi ciò che invece dovrebbe segretamente rafforzarsi. Il dramma simbolico, come la musica, è un catalizzatore di eroismo.

Molti di noi si sono già avvicinati al confine fatale oltre il quale la creazione artistica delle forme viene sostituita dalla creazione artistica della vita. Invece di imparare a incarnare nella vita la creazione artistica, la cacciamo sulla scena. Ciò è possibile anche nei versi e nei dipinti. Si può dire: «Ecco che emozione ho provato». Si può dirlo e cercare nella vita le forme in cui tradurre questa emozione. L'essenza del dramma è costituito dal simbolico *legame tra le immagini*, e non dalle immagini simboliche prese separatamente. Questo legame sim-

bolico si realizza nel dramma come legame di nuovi rapporti di vita. Nella vita questi rapporti si pregustano soltanto. Non sono realizzati. Il dramma simbolico è una sbirciata nel futuro. Ed ecco che le immagini che penetrano nel cerchio dell'azione drammatica *non sono reali sulla scena, non sono veri*. Sono la predicazione del futuro, nulla più. Come predicazione il dramma moderno è ammissibile sulla scena; come mistero della vita nuova non lo è in nessun caso.

Quando Ibsen ci mostra i suoi Rubek dice ciò che sa: giorno verrà e i morti si desteranno. Ma *come* ciò avverrà Ibsen non lo sa. Se lui avesse tramutato la propria vita in esperienza e avesse cercato per tutta la vita forme di ascensione reale, concreta, trasfigurandosi lui stesso, forse avrebbe conosciuto qualcos'altro oltre a ghiacciai emblematici e John Gabriel Borkman, che si affrettava a lottare con la vita con indosso le calosce, quando una mano ghiacciata gli ha afferrato il cuore, la mano ghiacciata del fato: afferrerà anche noi. E il compito della creazione artistica non è la scena, non è la rappresentazione di come le mani ghiacciate ci afferrano il cuore. Bisogna gettare sia il corpo che l'anima nella fucina creativa che plasma la vita. Se Ibsen-Borkman non avesse scritto drammi, ma avesse vissuto il dramma della lotta per la trasfigurazione, forse la mano ghiacciata che gli ha afferrato il cuore si sarebbe sciolta, giacerebbe ai suoi piedi come un ruscello primaverile. Sarebbe stato il mistagogo di una nuova vita e non avrebbe scritto drammi. Ma lui, come tutti i drammaturghi-simbolisti, si affretta ancora a barattare la sua primogenitura solare per il piatto di lenticchie della gloria.

Il dramma simbolico, l'azione simbolica sono un legame, un contratto tra persone che mettono alla prova la propria anima e il proprio corpo in nome di un amore nuovo, di una nuova vita creativa. Il legame simbolico è la religione del cammino comune verso la felicità. Qui tutti sono partecipi, tutti sono creatori, tutti sono simboli. Non ci sono né attori né drammaturghi, né regista né spettatori. Qui il dramma è l'approccio creativo alla vita e perciò il teatro simbolico non serve veramente a nessuno. Ad alcuni non serve perché vedono nelle immagini simboliche della scena solo un invito a sbirciare nella vita: questi sono quelli che hanno capito di più. Se andranno a teatro, ci andranno non per vedere Ibsen, ma il loro passato: andranno a ricordare in che modo l'arte un tempo ha aperto loro gli occhi. Coloro che sono davvero alla ricerca di qualcosa, i neofiti, preferiscono leggere Ibsen, e non vederlo sulla scena. Andranno a teatro anche coloro che non si sono mai avvicinati al limite fatale che separa l'arte dalla creazione artistica della vita. Ci andranno e si perderanno nelle contraddizioni della messa in scena. Infine, alla maggioranza delle persone Ibsen col suo dramma non serve affatto, a loro serve invece una propria ideologia che Dio solo sa quant'è difficile cavare fuori da qualunque simbolo. Con la giusta perizia ciò non rappresenta difficoltà.

Il dramma simbolico non è un dramma, ma la predicazione del grande, crescente dramma dell'umanità. È la predicazione dell'ormai prossimo sciogli-

mento fatale. E i migliori esempi di dramma simbolico vanno letti e non guardati sulla scena. Il teatro non è il luogo del dramma simbolico. Il teatro europeo è qualcosa di troppo perfetto a livello tecnico. Non ha alcun senso distruggerlo. Il teatro resta teatro quando guardiamo Shakespeare, Sofocle, Corneille. E il teatro smette di essere teatro quando andiamo a vedere Ibsen, Maeterlinck. Ma non può diventare un tempio, al limite il pulpito di un predicatore.

Ma un libro è un pulpito anche migliore.

Ci obietteranno: la rappresentazione concreta delle immagini che ispirano il drammaturgo moderno avvicina a noi queste immagini. Oh, se solo fosse così. *De facto* le allontanerà sempre: qui sorge il problema fatale della messa in scena dei drammi simbolici.

Tale questione non esiste quando si mettono in scena drammi reali. Rappresenti la passione solo come puoi, rappresenti la psicologia dell'eroe. L'oggetto della rappresentazione è la vita penetrata fino al dramma. Il simbolismo spontaneo proprio dell'arte farà da solo la sua comparsa. Ma come ci si deve comportare con l'attore che interpreta Solness che va verso la torre a parlare con Dio con la corona in mano? Come si rappresenta un uomo reale che compie un'azione non reale? Come uno psicopatico? Ma Solness per Ibsen non è affatto uno psicopatico. Allora lo psicopatico è Ibsen? Ma allora perché mettere in scena un dramma psicopatico? E si tenta così di far ingoiare agli spettatori una pillola simbolica senza che se ne accorgano, dissimulando i punti centrali del dramma rappresentando la vita quotidiana, esattamente come abbiamo visto nella messa in scena dell'*Anatra selvaggia* al Teatro d'Arte di Mosca.

Ma ciò significa travisare Ibsen. L'autentico compito dell'attore nel nuovo teatro è quasi irrealizzabile: rappresentare la psicologia dell'eroe con spirito e carne trasfigurati, con tutti gli spasmi psicofisici che accompagnano la rigenerazione. Deve essere lui stesso un uomo nuovo non a parole ma nei fatti. E dove sono questi interpreti? Non ci sono, non ci possono essere. E così il vino nuovo si riversa nei mantici vecchi.

Nei drammi simbolici migliori vediamo predicare nuovi rapporti di vita come invito a creare artisticamente quegli stessi rapporti in maniera collettiva. I partecipanti alla creazione artistica collettiva devono possedere una nuova individualità. L'attore che dà vita al cammino predefinito dal drammaturgo deve conoscere davvero alla perfezione l'uomo nuovo nei suoi movimenti fugaci. E questi movimenti sono nascosti negli uomini nuovi sotto una misera quotidianità, in modo tale che è impossibile riconoscere l'uomo nuovo, chi è, dov'è. L'attore stesso deve essere un uomo nuovo. Secondariamente: i movimenti degli uomini nuovi devono essere coordinati in un insieme amalgamato, in un legame simbolico. Senza distruggere la libertà della creazione artistica il legame simbolico dell'insieme è comunque la norma. Come combinare libertà e necessità? Ecco la pietra d'inciampo. L'attore mo-

dero incespica su pietre simili. Se cercherà di evitarle Ibsen sembrerà Ostrovskij e Ostrovskij Ibsen.

E perciò in maniera forse del tutto spontanea il teatro tenta di mantenere la propria dignità con un metodo nuovo: il soffocamento dell'individualità dell'attore da parte del regista. Questo è il compromesso tra la necessità di rappresentare i drammi simbolici e l'impossibilità di trovare i giusti interpreti. Sarebbe meglio che questo compromesso non avvenisse, sarebbe meglio bandire Ibsen e Maeterlinck dalle scene. Entrambi come poeti trarrebbero solo guadagno dall'oblio della scena.

Soffocando l'individualità dell'attore il regista istintivamente si sforza di celare il fatto evidente che, pronunciando alla lettera le parole del testo del dramma, l'attore moderno dice tutt'altro rispetto a quello che ha scritto l'autore. Ed ecco che per addolcire l'equivoco trasformano l'attore in una marionetta priva di vita. Ma l'evidenza resta evidenza; l'attore invece no, dimenticherà di essere una marionetta; diciamo che troverà entusiasmanti le parole del dramma e in un eccesso di sentimenti si appassionerà alla psicologia, ma quasi sempre romperà il ritmo del suo rapporto con il legame simbolico. E il regista si affretterà a notificare che qui l'importante non è la personalità dell'attore ma la logica generale.

Così spunta nella messa in scena del dramma simbolico l'arte del regista. *Il regista ora è il sovrano del teatro*. Lui spunta tra attori, spettatori e drammaturgo. Li divide l'uno dall'altro. Ed usurpa così i diritti dell'autore immischiandosi nella creazione artistica. Perciò il regista deve essere anche più sapiente del drammaturgo: non solo deve conoscerne le recondite emozioni, ma anche incorniciare come si deve queste emozioni. In questa cornice porge l'autore alla sala spettatori. Lottare con l'attore, correggere con la messa in scena gli errori dell'autore e contemporaneamente insegnare alla sala una nuova vita, questo è il compito del regista moderno; ed è ovviamente un compito inadempiabile. Qui al regista viene imposto di essere un *mistagogo delle masse*.

Infine, l'autore stesso pretende di essere il regista.

L'influenza del regista *de facto* provoca solo un nuovo travisamento del senso del dramma simbolico, già inevitabilmente frainteso dagli attori. Il regista dà solo coerenza a questo travisamento, ossia sposta definitivamente il centro del dramma. Il dramma simbolico sulla scena, essendo in effetti un compromesso, appare doppiamente travisato. E naturalmente non vedremo più sulla scena gli autentici Rubek, Solness e Méliande¹⁰. Bisogna essere Rubek per interpretarlo. Che sia allora Ibsen stesso Rubek e non un Ivan Ivanovič di provincia. Chi conosce Ibsen dalla scena non ha mai conosciuto il vero Ibsen.

L'autore deve lui stesso diventare regista. Il suo vero momento creativo non è la scrittura della pièce, ma la messa in scena. E se ciò non è possibile

10 *Pelléas et Mélisande* (1892) è un dramma di Maeterlinck.

nella pratica, allora è meglio dare un'interpretazione stereotipata seriamente elaborata. L'autore deve spiegarci in che modo Rubek mangia, dorme e pulisce il cilindro, se non vuole che Rubek sia interpretato da una marionetta: così si porrebbe davvero fine alla creatività personale del regista, degli attori e del pubblico. Ciò si potrebbe realizzare realmente solo nel teatro di marionette. Il metodo di trasformazione dell'uomo in marionetta è dunque il metodo della stilizzazione tecnica. La stilizzazione è dunque il metodo della convenzionale apparizione davanti agli spettatori del *legame* simbolico delle immagini del dramma con la maggior rimozione possibile delle *immagini* stesse.

Ma una simile stilizzazione isola totalmente la scena dalla sala spettatori. La scena si tramuta in un'illustrazione del dramma per la lettura. E i sogni sulla creazione collettiva sulla scena, con la trasformazione dello spettatore in elemento corale, sarebbero un evidente e assurdo controsenso. Nel migliore dei casi lo spettatore porterebbe sulla scena esclamazioni di soddisfazione o insoddisfazione come quelle scritte che infiorano i vecchi libri nelle biblioteche: «Ho letto con piacere questo libro. Ivan Andronov» e il poscritto: «Io invece no. Mar'ja Tvorozhkova».

Ma anche il dramma moderno dei simboli sulla scena non è un dramma, ma solo una predicazione del possibile dramma. E men che meno si tratta di un rito religioso, piuttosto di un surrogato del rito, una posa ieratica. Ma l'una cosa distrugge l'altra e tutte insieme distruggono il dramma. No, meglio allora riconoscere apertamente e onestamente, per principio, l'inanità del teatro simbolico sulla scena, in modo da smetterla una volta per tutte di brancolare nel buio.

È un guaio quando il regista o l'attore, o anche l'autore, riconoscendo il simbolismo del dramma come un appello al mistero della vita, fanno somigliare la scena a un mistero: la scena si sfalda e il sogno del mistero della vita viene profanato, quel sogno profondamente radicato nell'anima. Questo sogno resuscita davanti a noi le forme antiche del teatro con l'ara e l'elemento corale: ma qui suona come falso sentimentalismo. Ricordiamoci di Zarathustra. Anche lui avrebbe potuto farsi allettare da un mieloso scoramento. L'umanità si avvia verso un mistero che gli antichi greci non si sono mai sognati. Il ritorno al passato è il rifiuto di questo nostro mistero.

Ma così non sarà!

Ci saranno, ci saranno drammi in cui gli spettatori entreranno in scena e l'attore sarà uno ierofante prostrato davanti all'ara mentre chiama tutti in preghiera. Ma simili drammi non lasceranno nulla nell'anima, salvo la blasfemia.

Tutto ciò c'è già stato in maniera di gran lunga più completa, più viva. I Misteri Eleusini hanno giocato un enorme ruolo educativo. Ma ai misteri ci si preparava, ci si purificava: li pregavano, c'erano diversi livelli di iniziazione. Non era dato ad ognuno di assaggiare la notte sacra dell'Epopteia. Davanti

alla raffigurazione in oro di Demetra lo ierofante era il sole, la ierofantide era la luna, gli eopti le costellazioni; c'era pace lì, in quelle anime, incarnate in emozioni creative. Non poteva essere impartito alcun insegnamento. Non ve n'era alcun bisogno. Lobeck¹¹ ha ragione quando afferma ciò. Ma lì sapevano, erano capaci, riuscivano a sostanziare anche per un solo istante la propria anima e il proprio corpo. Il Mistero Eleusino fa parte del passato. Farlo tornare sulla scena è impossibile: sarebbe solo una profanazione.

E non è sulla scena che ci apparirà la grande notte dell'Epopeteia. Questa notte oggi scende sulla vita dell'uomo. Nelle ultime rivelazioni della nostra vita noi attraversiamo il suo confine. E né con la vita né con la forma dell'arte ci salveremo dalla tentazione. Noi già ci troviamo a volte al di là della vita visibile, al di là dell'arte, della religione, navighiamo sull'ultima nave verso la battaglia fatale: la nostra carne si sta rigenerando. Ci trasformeremo o moriremo. Prima della consacrazione agli eopti gli iniziati stavano presso il tempio. Dal tempio baluginavano dei fulmini: le porte si aprivano e spettri con teste canine andavano incontro ai consacrati. Noi consacriamo noi stessi a una vita nuova, ed ecco che le porte si aprono, dalle porte usciranno spettri con teste canine: sono gli spettri dell'orrore e della degenerazione. Ma alcuni di noi, consacrati al silenzio di questa grande notte, si prenderanno per mano e gli spettri con teste canine, latrando, si fonderanno con la notte.

Ecco perché è profondamente anacronistico il teatro simbolico della modernità. Coloro che vogliono rinnovare la vita guarderanno con sospetto alle strida forzate della riforma della scena. Al contrario: la riforma del teatro moderno che va nella direzione opposta, verso il teatro eroico di Shakespeare, susciterà la loro piena simpatia. Che il teatro resti teatro e il mistero mistero. Mischiarli vuol dire creare senza distruggere, distruggere senza creare. Significa flirtare col vuoto.

E il vuoto del non essere presto, presto ormai, entrerà nel teatro moderno con la sua lurida desolazione. Verranno messi a tacere i discorsi sulla rivoluzione della scena. Verrà ristabilito nella sua modesta dignità il teatro tradizionale.

Il teatro moderno si infrangerà sulla Scilla del teatro shakespeariano o sulla Cariddi del cinematografo.

Speriamo presto!

1907

Traduzione di GIUSEPPINA GIULIANO

11 Christian August Lobeck (1781-1860), filologo classico tedesco.

Il cinematografo¹

Il cinematografo: quanta pudica tristezza, quante speranze, quanti ricordi suscita questa parola! Il cinematografo è uno svago candido e innocente dopo una giornata di lavoro, prima di andare a dormire! Il cinematografo è un conforto, un toccante insegnamento! Il cinematografo è un presagio.

Ci restituisce quelle verità autentiche che mani sudicie ci avevano tolto, ci restituisce l'umana carità, la gentilezza, e senza teorizzazioni di sorta, ma semplicemente, con un sorriso.

Il cinematografo è un circolo: qui si riuniscono per ricavare una morale, per fare un viaggio in America, per conoscere le tecniche di produzione del tabacco sulle isole Filippine, per ridere della stupidità di un poliziotto, sospirare per una sartina che vende sé stessa; si ritrovano per incontrare gli amici; tutti, proprio tutti: aristocratici e democratici, soldati, studenti, operai, studentesse, poeti e prostitute. È un punto d'incontro per le persone disilluse nei confronti della possibilità di un'unione letteraria e amorosa. Vi giungono stanchi, soli e, d'un tratto, si riuniscono nella contemplazione della vita, e vedono com'è variegata e bella; e se ne vanno, scambiandosi l'uno con l'altro uno sguardo occasionale, ancora più prezioso perché di solidarietà: la solidarietà non deriva da un qualche preconcetto, ma nasce dall'essenza della natura umana. Forse le persone solitarie e deluse credono nel mondo, malgrado tutto, solo per questo: perché vanno al cinematografo. Il cinematografo restituisce loro l'amore per la vita. Sì, questo è indubbio, e chi mi dimostrerà il contrario?

Arriva una persona che è stata imbrogliata dalla gente, tradita e calpestate dagli amici, e all'improvviso vede un cane che sta salvando un pargolletto. Arriva e si mette a riflettere: se a questa bestia non è negato ciò che è negato ai grandi, ai cosiddetti uomini di cultura, allora è indubbio che un tale diniego sia una particolare eccezione. Ed ecco che nell'uomo si compie il mistero della purificazione e dell'illuminazione. Esso non avviene sull'accompagnamento di grida all'«ardita bellezza», no: è sui suoni di un pianoforte malridotto, sul quale è curvo un disgraziato pianista oppure una pianista

¹ La traduzione è stata condotta dall'edizione A. Belyj, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, t. VIII, Moskva, Respublika, 2012, pp. 265-268.

col mal di gola (spesso, una vecchia zitella), che nell'animo si compie il mistero della vita.

Molti si recano al cinematografo solo quando la loro anima è piena di lividi. Tutto ciò è sbagliato: se ci andassero più spesso, di lividi non ce ne sarebbero. Ma è comunque un bene che essi ci vadano, purché apprendano qualcosa al cinematografo della vita (che hanno sperperato in false ricerche), purché imparino in modo innocente, come fanno i bambini e, soprattutto, senza traumi. Oh! Che disgrazia questi traumatizzati! (Non è che siano troppo viziati?) No: chi è salvato dal cinematografo, di certo non si concede un tale passatempo borghese come il trauma. Ai traumatizzati il cinematografo è necessario esclusivamente per poter ammirare sé stessi in una cornice di volgarità. È a questo punto che cadono in trappola: perché, che volgarità c'è nel cinematografo? Sono i traumatizzati la volgare cornice di una bella fotografia animata, ed è per questo che bisogna spietatamente estrometterli dalla stanza nella quale si sta compiendo l'azione.

Il cinematografo, mantenendo intatta l'individualità della persona, la predispone all'azione comune molto più di quanto facciano tutte le congetture teoriche sull'individualismo ecumenico. Il cinematografo è il teatro democratico del futuro, è un baraccone nell'accezione più alta e nobile del termine, è Qualunque cosa, purché non il Baracch«ino»². Ma per favore, nessun «ino»; tutti questi «ini» sono una cosa maligna e, bisogna ammetterlo, ripugnante. I diminutivi suscitano dolcezza e oramai pare che sia sufficiente aggiungere un allettante «ino» a qualsiasi parola perché qualsiasi parola sia capace di sbirciare nell'animo in modo carezzevole: i «baracchini» trasformano il mistero nel cinematografo. Il cinematografo ci restituisce una vita sana, senza un mistico «ino», è vero, ma con un fremito mistico.

Il cinematografo vi farà viaggiare intorno al globo terrestre con la velocità di un fulmine. Sarebbe sciocco da parte vostra se durante il viaggio vi concentraste sulle macchie, sul tremolio e sul crepitio della lanterna; questi sono tutti eliminabili difetti tecnici di tipo visivo o di altra natura, mentre i mistici «ini» arrecano un danno irreversibile all'anima.

L'ultima novità del dramma russo moderno è l'inserimento dei famigerati «ini» nell'ambito più sacro, quello della tragedia e del mistero. Grazie a Dio, non incontrerete mai drammi di questo tipo al cinema, poiché esso non si intromette là dove tutto è sacro. È per questa ragione che il «drammino» non conduce al sacro, mentre il cinematografo fa risorgere nell'animo la convinzione che il mistero non sarà profanato: saranno profanati i sacrileghi. Ma torniamo al cinematografo.

Qui tutto inizia con la vita dei burattini per poi passare alla vita umana,

2 Riferimento polemico nei confronti del dramma di Aleksandr Blok *Balagančik* (*La piccola baracca dei saltimbanchi*) [N.d.T.].

ai suoi significati, ai suoi obiettivi e poi: *excelsior!* In letteratura spesso accade il contrario: dall'uomo al superuomo e poi alla marionetta; dal mistero, dal tempio ai burattini, sotto un berretto da buffone enorme come la cupola del tempio. Se un tale sacrilegio avvenisse a causa della perdita della fede nella vita, esso porterebbe alla morte: quindi, perché nessuno perisce? Perché questi arditi sacrilegi sono opera di uomini intelligenti, che portano tranquillamente avanti la carriera letteraria e i loro affari? Molti di loro compiono un cammino trionfale lungo la vita; forse, su un carro, sono diretti al rogo? Oh, no: sono semplicemente trasportati in comode carrozze – riviste arrotolate a guisa di cesta –, e vengono trascinati da quei critici privi di talento, che hanno abbastanza coraggio da esaltare. Ma se prendessero un buon carro, dei buoni cavalli (dei trottori di Orël o qualcosa del genere), e non carrozzine per bambini (come l'anarchismo mistico, per esempio), con cavalli pezzati attaccati al giogo, oh come sarebbe divertente! In fondo, un cavallo pezzato può anche non essere un pezzato, ma il cavallo fatato delle favole. O magari nemmeno quello?

Ma torniamo al cinematografo.

Il cinematografo ci libera dal sentore marcio del mistero delle marionette; la vita si presenta a noi purificata. Non sono persone quelle che agiscono nei misteri, ma strani «Viri», «Fanciulle iridescenti», «Investiti», e così via. Ma spesso non riescono a sostenere la loro parte, e a metà del mistero sorrideranno sciocamente, così sciocamente: «ih, ih, ih». Ingenui bonaccioni alzano le loro mani al cielo, e come obbedendo a un comando gridano: «L'ha fatto! Ha osato, ha osato ancora! E ancora oserà!», come se si trattasse di uno starnuto, di una scortesia, di una cosa qualunque. E ne risulta un enorme: «trallalà!».

Torniamo al cinematografo. Al cinematografo lo strabismo deviante ci resta alle spalle. Crediamo al mistero solo perché qui non ci sono continui attentati messi in atto con stratagemmi inadeguati. Lì ci sputiamo sopra! Qui il respiro autentico della vita traspira da un'attrezzatura modesta (un pianoforte malridotto, una vecchia zitella, un valzer malinconico e un cagnolino che sta salvando un bambino). E nell'animo torna la gioia: «Allora non tutto è perduto!». E le persone si riposano, ridono e se ne tornano a casa.

Mi è capitato di incontrare al cinematografo una signorina dagli occhi fanciulleschi, gentili, una frequentatrice dei concerti di Olenina D'Al'gejm, delle conferenze di Bal'mont, di Brjusov... Poco tempo prima l'avevo vista a una mia conferenza, ed era stato piacevole, durante il mio discorso, osservare quegli occhi spalancati e sinceri. Ma quanto più piacevole è stato incontrare la mia sconosciuta al cinematografo! Ci siamo scambiati un'occhiata come se ci conoscessimo, e io col pensiero le dicevo: «Cara bambina, è bene che ti interessi a tutto. Cara bambina, stai però alla larga da ogni tipo di mistero: meno mistero, più cinematografo!».

Ma torniamo al cinematografo.

Io ho scoperto il cinematografo per caso, a Parigi, andandomene da una

cena di scrittori francesi che stavano sfoggiando un mucchio di volgari assurdità. Scrittori che, presi singolarmente, forse erano mille volte più intelligenti delle cose che dicevano quando erano riuniti nel branco letterario. Volevo ripulirmi dalle parole che mi si erano conficcate al cervello, e per questo entrai in un *café-chantant*. Donne svestite sul palco, e donne svestite nel *foyer*. Anche se questo era decisamente meglio dei discorsi sulla letteratura, c'era comunque un trauma, ma... a che scopo il trauma? E allora me ne andai a vagare senza meta per i boulevard inondati di luce. Capitato per caso in un cinematografo, ne uscii come da un tempio, con una preghiera nel cuore: vi si rappresentava la *Via crucis* e, da un angolo buio, una pallida francesina, con uno stupendo e drammatico timbro da soprano, cantava con devozione: «Ave Maria». Da quel giorno sono diventato un assiduo frequentatore del cinematografo. Esso mi ha liberato da frequenti momenti di sconforto, che diventava sempre più profondo dopo le conversazioni sul mistero. Come vorrei trasmettere il mio atteggiamento verso il cinematografo ai letterati spesso nervosi, inesperti e giovani: «Che l'Arcano sia con voi, mascherato da sollecita cura per la parola! Che il colore della vergogna avvampi sulle vostre guance all'incontro coi grandi della letteratura: attraversate in fretta la strada e non spegnete lo Spirito: andate al cinematografo!».

1907

Traduzione di CLAUDIA CRIVELLER

La città¹

La città.

Essa ha allungato i suoi spaventosi tentacoli, come direbbe Verhaeren. Ha allungato i tentacoli e ha risucchiato gli spazi della terra.

Zampe ferroviarie, come infinite zampe di ragno, hanno rivestito lo spazio. Lì ondeggiava un campo di cereali indorato. Ed ecco che su di esso si è stesa la zampa del ragno, con innumerevoli stazioni annesse. E i vagoni merci, come piccole gocce rosse di sangue, sono stati attratti dalle ventose.

Le ventose hanno risucchiato lo spazio. Il sangue dei vagoni ha assorbito in sé tutto ciò di cui si nutriva la terra: si sono aperte botole nere e hanno divorato tutto il grano, tutto il grano. Il sangue ha cominciato a scorrere lungo le arterie, affluendo al cervello, così da trasformare le ricchezze della terra in una finzione fantastica. Il cervello della terra è la città, circondata ad anello da vagoni merci. Essa divora la terra per poi scagliare fuori di sé il bagliore dei palazzi di molti piani, centinaia di ciminiere e scintillanti soli elettrici.

Ecco la strada. Sfavillanti piume di dame truccate, il baccano delle automobili, dei dragoni rossi che scaraventano furiosamente le Grandi meretrici nel fuoco delle insegne luminose.

Il dragone rosso, emesso un rauco strido, si ferma docile presso un ristorante. La prostituta, splendente di diamanti, ricoperta di zibellino, fa fruscicare le sue sete nella porta aperta. L'accompagna sotto braccio la Signora con la falce, con indosso un mantello e un cappello a cilindro, sorridendo cinicamente alle persone indifferenti. Il dragone, avvampando, si arresta. Si spaventano le belve, non le persone: l'orecchio rivolto alle automobili, il muso di un cavallo si mette a sbuffare inquieto. E si vorrebbe gridare: «Dolore, dolore nella città a tutti i viventi!».

Nessuno risponderebbe.

Guardate i passanti: corrono, corrono verso la tomba. Il mattino corrono in ufficio, la sera corrono nelle bettole. Corrono sempre; sono sempre impegnati a correre. Questa corsa è una fuga dalla vita.

1 La traduzione è stata condotta dall'edizione A. Belyj, *Gorod*, in *Id.*, *Arabeski: kniga statej. Lug zelënyj: kniga statej*, in *Sobranie sočinenij v 8 t.*, t. VIII, Moskva, Respublika, 2012, pp. 268-271.

- Sedetevi un momento. Vedete, la conversazione si è rianimata.
- Non c'è tempo: ho da fare.
- Sedetevi: vi dovete riposare.
- Non c'è tempo!
- Siamo tutti morendo: non c'è tempo!

E corrono, corrono; nelle città spettrali le persone-spettro corrono: corrono verso la tomba.

La Morte, inchinandosi alla Grande meretrice, spesso li sorpassa in automobile, e nel frattempo col guanto di capretto avvicina il *pince-nez* al suo cranio camuso.

E loro si inchinano al suo cospetto.

La Morte ha richiamato dagli inferi la Grande meretrice, in modo che ella sparga brillanti, zaffiri e rubini a manciate nell'oscurità delle notti. I brillanti, gli zaffiri e i rubini vengono disseminati sui muri degli edifici, splendono di luci che si accendono e si spengono. Ecco la scritta «Omega», che, come una costellazione, lampeggia con fiammelle color rubino dall'alto di un palazzo a cinque piani. Guardate in su nella notte nebbiosa, vi verrà da pensare che nel cielo splendano stelle mai viste.

Ed ecco: le stelle sono scese anche più in basso. Laggiù, dalla nebbia, nel ricamo di diamante delle luci, una casa: è il cinematografo. Entrate. Pensate che qui, tra la gente, sulle note di un valzer triviale, sentirete finalmente la terra sotto i piedi, sentirete che siete usciti dal miraggio delle vie. E invece no, proprio no.

Vi faranno vedere uno spaccato di vita, vi condurranno alle cascate del Niagara. Conoscerete sia i cespugli che crescono in cima alla cascata, sia le pietre contro cui si infrange l'acqua. Visiterete qualsiasi luogo. Seduti al vostro posto, farete il giro del mondo. Vi sembrerà che lo spazio non esista più e che, forse, non ci sia più nemmeno la terra.

E vi verrà voglia di semplici scenette di vita quotidiana, di umorismo, di riso. Il riso, un merletto che drappeggia l'abisso dell'esistenza.

Ed eccovi anche il riso. Qualcuno rincorre qualcun altro. Un'automobile vola, una bicicletta, dei poliziotti. Un colpo: l'automobile ha sfasciato un muro e ha fatto irruzione in una stanza dove scorreva pacifica la vita casalinga. Un colpo: ha sfasciato la parete e si è tranquillamente rimessa in strada. È divertente: ma lo è davvero? Le pareti non ci proteggono dall'arrivo dell'ignoto. Una vita pacifica. È divertente: lo è davvero? Ed ecco che sulle note di un valzer quella stessa automobile sfreccia ormai per la parete, malgrado la legge di gravità e, dietro a lei, anch'essi sfidando la gravità, corrono i poliziotti. Più in alto, più in alto, *excelsior!*

L'automobile si scaglia nel cielo: davanti ad essa volano le meteore e intorno c'è il vuoto, il vuoto.

La città, che ha divorato i campi e ha agguantato tutte le ricchezze della terra, non è altro che un'automobile appesa nel vuoto. Tutto intorno vola una

pioggia di luci elettriche che ardono sulle insegne. Ma questa è una pioggia di meteore che fendono l'etere. Mentre il cocchiere – la morte col cilindro – digrigna i denti contro di noi e corre.

Una stanza buia. I suoni del valzer. Lavoratori, studenti e studentesse, tutti guardano con avidità, tutti: ma non pare loro di trovarsi anch'essi nel vuoto? Sono giunti dalle nebbiose vie autunnali per starsene in compagnia, riposare, ridere tutti assieme: sono entrati dall'accogliente porta illuminata. Sono entrati, si sono seduti, si sono spente le luci. L'automobile è sparita nel vuoto.

È divertente: ma lo è davvero?

Ecco un'altra scena. Un vecchio sparge qualcosa su un bambino. Il bambino starnutisce. Si intrufola nella camera dove dorme il vecchio: sparge della polvere. Il vecchio si alza e starnutisce: le pareti crollano. Fugge in strada, starnutisce: si infrangono le vetrine, cadono i lampioni, si sfaldano i palazzi. Starnutisce, e la terra inizia a disgregarsi. Starnutisce, ed esplose in una nuvoletta di fumo.

L'uomo è una nuvoletta di fumo. Si prende un raffreddore, starnutisce ed esplose. E il fumo si dissolve.

Siete venuti qui per tornare alla realtà, essere più vicini all'uomo: vi spaventano le belve, la forza della natura che mugghia, e vi è indifferente lo slancio sovraumano che fa erompere la terra da sotto i piedi. Siete venuti qui per essere uomini, siete venuti qui per l'uomo. L'uomo ha starnutito, è esplose e si è dissolto.

È divertente: ma lo è davvero?

Il cinematografo regna in città, regna sulla terra. A Mosca, a Parigi, a New York, a Bombay nello stesso giorno e, forse, alla stessa ora, migliaia di persone arrivano per trovare l'uomo, ma egli starnutisce. Starnutisce ed esplose. Il cinematografo ha oltrepassato i confini del reale. Più delle arringhe degli studiosi e dei saggi, ha mostrato concretamente a tutti che cos'è la realtà. La realtà è una signora ammalata di raffreddore: ha starnutito ed è esplosa. E noi, che le siamo aggrappati, noi dove siamo?

Siamo appesi nel vuoto.

La città, deformata la terra, ha creato ciò che non esiste. Ma ha anche soggiogato l'uomo: ha trasformato il cittadino in un'ombra. Ma l'ombra non sospettava di essere tale.

Ed ecco che ora l'ombra ha preso coscienza di sé. Prendere coscienza di sé significa cercare i mezzi per vincere la propria malattia.

Ecco che ci è data la possibilità di ritornare alla vita. Ritorneremo.

Il pensiero creativo ha vinto lo spazio e il tempo, e tutto ciò che è presente nel tempo e nello spazio. Solo in esso c'è l'essenza della vita.

La città uccide la terra. La trasforma in un caotico incubo. La città è il cervello della terra: il cervello, sviluppandosi, ricopre il corpo di filamenti di nervi d'acciaio. È un parassita.

Ma il cervello umano avviluppa la città con i filamenti d'acciaio del pensiero. Egli ha superato le seduzioni del non essere. Egli ha difeso quella spaventosa dinamite del pensiero dalla quale si leva l'universo. Anche la città si dissolverà: è una nebbia che vela l'alba.

La città trasforma l'uomo in una nuvoletta di fumo: l'uomo starnutisce ed esplose.

Ma il pensiero dell'uomo, vinte le chimere, trasformerà la città in nebbia e la città diverrà una città di nuvola.

Ora si può parlare della città con le parole dell'Apocalisse: «E si sono inchinati alla bestia, dicendo: chi è simile a codesta bestia e chi può darle battaglia?... E le fu dato il potere su tutte le generazioni e i popoli, sulle lingue e le stirpi. E ad essa si inchinarono tutti i viventi sulla terra, i cui nomi non sono incisi sul libro della vita».

Ma il pensiero creativo – la voce del mondo – illuminerà il sogno mortale. Noi diremo: «La Morte è stata gettata nel lago infuocato».

E allora si leveranno tutti quelli che erano svaniti nel fumo, risorgeranno e intoneranno con la *gusla* una sorta di nuovo canto, il canto di una nuova felicità.

Ma per ora, vedendo il barlume spettrale di ristoranti e spettacoli cittadini, viene voglia di dire: «Dolore, dolore a chi si è inchinato alla città, dolore a loro, dolore!».

1907

Traduzione di CLAUDIA CRIVELLER

Lettere sul teatro

Lettera prima¹

Il fine modesto che mi pongo con i presenti fogli – in cui sarò frammentario e breve – è soltanto quello di impostare alcune questioni. E se riterrete paradossale qualche mio pensiero, eccessivo il mio timore ed esagerate le mie speranze, non date la colpa a me, bensì alla vastità del tema, alla complessità delle questioni legate al problema del teatro, alla novità di alcuni fattori che hanno appena fatto il loro ingresso nel mondo del teatro e che dietro di sé non hanno né una storia né una letteratura critica...

I

È difficile trovare un'invenzione che sia stata accolta con una diffidenza e perfino un disdegno maggiori a quelli riservati al cinematografo, la fotografia viva. Se l'uomo della strada e gli intellettuali delle classi inferiori si sono arresi – entusiasti ed estasiati – al potere del cinema, le élite culturali hanno avuto un atteggiamento freddo e ostile. È ormai diventato impossibile non notare quelle innumerevoli lucine serali che adornano l'esterno del cinema, non vedere la folla variopinta che come un'onda si riversa sulle sue porte, eppure nessuno ne parlava, fingevano di non farci caso o pensavano sinceramente che fosse uno di quei vuoti passatempi (ad esempio il pattinaggio) per cui ogni tanto si entusiasma il volgo volubile e vacuo. Un paio di articoli titubanti su rivista, un articolo eccellente di Čukovskij ma poco apprezzato e passato quasi inosservato, notizie vaghe secondo cui in Germania starebbero protestando per il crescente successo del cinema: questo è quasi tutto ciò con cui in Russia è stato celebrato finora l'ingresso nella vita adulta dell'"ospite fantastico". Quando due o tre anni fa all'incirca ho iniziato a parlare con alcuni scrittori del significato del cinematografo – enorme e non ancora rico-

1 La traduzione è stata condotta dall'edizione L. Andreev, *Pis'ma o teatre. Pis'mo pervoe*, in *Id., Sobranie sočinenij v 6 t.*, t. VI, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1996, pp. 509-521. Le note sono del traduttore.

nosciuto –, del ruolo eccezionale che era destinato ad avere nella soluzione al problema del *teatro*, non potevo suscitare altro che irrisione e rimproveri per l'eccessiva fantasia.

E la cosa più stupefacente era che sembrava che il teatro, interessato al cinema con tutta la propria essenza e ad esso legato da vincoli di consanguineità, non notasse affatto il suo zio d'America, ricco e volgare. Sembrava che non lo notasse nemmeno in quel momento (tragico per il teatro) in cui esso stesso, sotto la pressione del cinema, è sceso in strada, prendendo posto accanto alle lucine verdi e rosse della sera con il nome di 'teatro delle miniature'.

A quanto pare, tale atteggiamento è un po' cambiato, e già si tenta di parlare con serietà del cinematografo. Ma in questi giorni ho avuto modo di sentire per caso un'intera schiera di scrittori e artisti intenti a parlare del cinemateatro, e mi sono convinto che nella sua essenza il cinema continua a restare uno strano sconosciuto, sfacciato e sufficientemente ripugnante per le persone che hanno ricevuto un'educazione estetica e intellettuale. Un apache in campo artistico, un teppista nell'estetica, un albero di trasmissione parassitario e che gira a vuoto sulla ruota della vera arte: così veniva definito il rapporto della maggioranza dei parlanti nei confronti dell'"ospite fantastico". Sono state poste anche domande come: è decoroso fare cinema per un attore che ha rispetto di se stesso? Sono risuonate pure esclamazioni patetiche del tipo: per quanto decantiate il vostro cinema, non ucciderà mai il teatro, come la fotografia a colori non eliminerà mai la pittura!...

E nessuno, nemmeno tra quelli che parlavano in difesa del cinemateatro, ha indicato quella circostanza assai probabile che proprio esso, il cinematografo, l'apache e il teppista in campo estetico, sia destinato a *liberare* il teatro dal grande fardello di due cose inutili (ciò che è marginale e ciò che è estraneo), sotto il peso delle quali rimane ferita e perisce la scena contemporanea, si consumano i drammaturchi, degenera e si indebolisce la parola un tempo possente e maestosa delle alte tribune.

II

Il teatro ha bisogno dell'*azione* nella sua forma legittimata di atti e movimenti sulla scena, la forma non solo accolta da tutti i teatri, ma anche professata come l'unica necessaria e salvifica?

A questa domanda eretica mi permetto di rispondere «no». Non è necessaria un'azione scenica di questo tipo, in quanto *la vita stessa*, nei suoi conflitti più drammatici e tragici, si allontana sempre di più dalla rappresentazione teatrale esteriore, e sempre di più scende nelle profondità dell'anima, nel silenzio e nell'immobilità esteriore delle esperienze intellettuali.

Una volta, rileggendo le memorie di Benvenuto Cellini, sono rimasto colpito dall'enorme quantità di avvenimenti nella vita di questo artista-avven-

turiero medievale: quante fughe, assassini, imprevisti, perdite e scoperte, amori e amicizie. Di certo un uomo medio nostro contemporaneo non avrà a che fare, nell'arco della propria vita, con tanti avvenimenti quanti quelli con cui si scontrava Cellini nel breve tragitto da casa sua all'uscita dalla città. Ma Cellini non era l'unico: ciò vale per tutti gli uomini del suo tempo, per tutta la vita di allora, con i suoi briganti, duchi, monaci, spade e mandolini. E a quei tempi era interessante e ricco di emozioni solo colui che si muoveva e agiva, mentre chi se ne stava seduto al proprio posto era privato delle emozioni della vita stessa: era simile a una pietra ai margini della strada e su cui non c'è nulla da dire. È naturale che la scena, perfino nel rappresentare Amleto – il genio dell'inazione – dovesse riempirsi di duchi, spade, assassini, ossia di qualche atto compiuto almeno nelle vicinanze, almeno lì attorno, altrimenti manca l'uomo vivo!

Fate però un salto di alcuni secoli, ed ecco di fronte a voi la vita... nientemeno che di Nietzsche, l'eroe più tragico dei nostri tempi. Dove sono nella sua esistenza gli avvenimenti, il movimento, gli atti? Non ce ne sono. Durante la giovinezza, quando Nietzsche ancora si muoveva e faceva qualcosa nelle vesti di soldato prussiano, era tutt'altro che drammatico: il dramma inizia proprio nel momento in cui nella sua vita dominano l'inazione e il silenzio del suo studio. È lì che troviamo sia la tormentosa rivalutazione di tutti i valori, sia la tragica lotta, sia la rottura con Wagner, sia il seducente Zarathustra. E il palcoscenico?

Il palcoscenico è impotente e muto. Votato alla legge immutabile dell'azione, il palcoscenico si rifiuta e *non può* darci quel Nietzsche per noi così vicino, importante e necessario, ma propone in grande quantità l'ormai inutile, superato e vacuo Cellini con le sue spade giocattolo. La vita si è trasferita all'interno, mentre la scena è rimasta sulla soglia. Cercate di capire questo, e capirete perché nell'ultima decina di anni nessun dramma ha raggiunto l'altezza del romanzo contemporaneo e non poteva mettersi alla pari con esso; perché Dostoevskij non ha scritto nemmeno un dramma; perché Tolstoj, così profondo nella forma romanzo, nella sua produzione drammatica è primitivo; perché quel furbacchione di Maeterlinck ha messo i pantaloni ai suoi pensieri e ha costretto i dubbi a correre sulla scena. Seguite fino alla fine il mio pensiero e capirete perché è così magnificamente scenico (e ormai inutile) Ostrovskij, che si appoggia alla vita quotidiana, e perché è così necessario e così 'poco scenico' Čechov. Ci si aggrappava ancora alla vita quotidiana e all'etnografia, ma è bastato che un negro indossasse cilindro e sparato, che Bruskov² andasse all'Università di Cambridge e tanti saluti alla vita quotidiana e all'etnografia!

2 Figura di ricco mercante, ignorante e dispotico, della commedia di Aleksandr Ostrovskij *L'altro banchetta e a te viene il mal di capo* (*V čužom piru pochmel'e*, 1856).

Non dico che gli avvenimenti siano cessati – ossia che nessuno *agisca* –, è la storia che ha cessato il proprio corso. No, il diario degli accadimenti è ancora piuttosto pieno, ci sono ancora abbastanza omicidî e suicidî, intricati raggiri, combinazioni efficaci e ben congeniate, lotte accese ed effettive impugnando armi, ma... il valore drammatico di tutto questo si è abbassato. *La vita è diventata più psicologica* e, se è lecito esprimersi così, accanto alle passioni primarie e agli eroi 'eterni' del dramma – l'amore e la fame –, si è levato un eroe nuovo: l'intelletto. Non la fame, né l'amore, né l'ambizione, ma il *pensiero*, il pensiero umano, nelle sofferenze, nella gioia e nella lotta: ecco chi è il vero eroe della vita contemporanea, e dunque ecco a chi va la priorità nel dramma. Perfino i cattivi drammaturghi e il cattivo pubblico dei giorni nostri hanno iniziato a capire che, per quanto sangue venga sparso sulla scena, l'esibizione esteriore è l'aspetto meno drammatico di una lotta. È drammatico non il momento in cui l'operaio scende in strada, ma quello in cui per la prima volta il suo udito è toccato dalle parole della vita nuova, quando il suo pensiero – ancora timido, impotente e inerte – d'un tratto, come un cavallo furente, si impenna e con un sol balzo porta il cavaliere nel risplendente paese delle meraviglie. È drammatico non il momento in cui, su richiesta dell'industriale, sono già arrivati i soldati e preparano i fucili, ma quello in cui nel silenzio delle insonni riflessioni notturne l'industriale lotta con due verità e non riesce ad accogliere nessuna delle due né con la sua coscienza né con la sua mente ridotta a pezzi. Stesso dicasi per l'amore ai giorni nostri: perfino in esso e in qualsiasi manifestazione profonda della vita l'azione è passata dall'espressione esteriore dei gesti alla profondità e all'apparente fissità delle emozioni.

Un dettaglio interessante: un tempo per i pensieri solitari e più importanti esisteva il monologo, ma il dramma realistico dei giorni nostri ha eliminato anche quest'ultimo modo – abbastanza pietoso – di andare in profondità: il monologo è stato abolito. È curioso notare gli stratagemmi a cui ricorrono i drammaturghi per far finta di non vedere il problema quando sentono l'esigenza di inserire un pur breve monologo, ma senza avere il coraggio di farne un uso esplicito: che sia almeno insieme a un vecchietto sordo, a una stufa, a un guanto, basta che il personaggio non rimanga solo a parlare in scena, la qual cosa è innaturale, ma è simile alla vita. Dunque, compiere atti senza fermarsi, parlare ininterrottamente come a un pappagallo che è diventato tutto allegro, e nemmeno una volta riflettere profondamente, per più di venti secondi, sarebbe simile alla vita?!

Riscrivono tutti secondo i modelli dei grandi maestri lo stesso vecchio ritratto della vita, senza notare che la somiglianza è già andata irrimediabilmente perduta, che non tracciano un volto vivo, bensì *copiano solo un vecchio quadro*.

III

E il *genio* è andato via dal dramma: la sua imponente portata poteva entrare nello spazio angusto del palcoscenico? E quando a questo genio viene il ghiribizzo di allargare ancor più le ali, risulta sempre in modo fatale che ad essere maggiormente profonda e ispirata è la cosa meno 'scenica'... ricordatevi almeno di Brand³.

Non soltanto per il genio la scena contemporanea si fa stretta, ma anche per il talento mediocre, a cui tocca sedersi sui talloni e balbettare come un bambino per ottenere un effetto *scenico*. Poiché accanto all'inevitabile azione il teatro contemporaneo vuole dare anche uno *spettacolo*. E alla domanda se il teatro contemporaneo deve dare uno spettacolo, mi permetto di rispondere con la stessa decisione di poco sopra «no».

Si tratta di una risposta logica. Poiché l'azione è visibile, ossia è spettacolo, così entrambi devono abbandonare la scena, lasciando il posto all'invisibile anima umana, alla sua ricchezza più grande, che non si vede con i limitati occhi fatti di carne. E qui il vagabondo in ghingheri Benvenuto Cellini, con tutto lo sfarzo e la varietà di colori di ciò che lo circonda, lascia il posto alla finanziaria nera di Nietzsche, all'immobilità di stanze cieche e monotone, al silenzio e alla tenebra della camera da letto e dell'ufficio. Oggi vaga per il mondo con zelo solo il commesso viaggiatore, mentre Lev Tolstoj con il suo dramma universale per un quarto di secolo sta seduto senza muoversi. E se perfino i nostri profeti ed eroi si sono messi a colpire non con le pietre, ma con il foglio di carta scritta o stampata, che spazio può esserci per lo *spettacolo*? Ovviamente quel furbacchione di Maeterlinck anche qui escogita degli stratagemmi: se vuole dire «vita» scrive «mare». In questo modo egli mette il teatro in una posizione impossibile: se l'artista realizza per la scena un mare vero, non si ottiene nient'altro che il mare... E tutti sanno che ciò non è il mare, bensì la vita. Se si disegna un mare brutto, quello si ha, e nient'altro; e ancora la vita non viene affatto fuori!

E a quali inganni non ricorre un drammaturgo di talento, messo alle strette dalla scena contemporanea! C'è sia l'armatura diabolica di Hauptmann in *La campana sommersa* e la modesta e del tutto inutile *Imatra* di Najdenov⁴ e il nostro eterno samovar: sebbene si tratti di un samovar, è pur sempre uno spettacolo che finisce male. Del resto, il samovar è anche azione: ora che lo

3 Eroe eponimo del dramma in cinque atti di Henrik Ibsen (1865-1866), un pastore protestante particolarmente intransigente, alle prese con tormenti spirituali, pazzia e ricerca di un ideale superiore di vita tra i monti della Norvegia.

4 Riferimento al dramma psicologico *La storia d'amore di zia Anja* (*Roman tėti Ani*) di Najdenov (pseudonimo di S. Alekseev, 1869-1922), la prima del quale è andata in scena il 12 ottobre 1912 al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, e il 5 novembre al Teatro Malyj di Mosca. Nel primo atto della pièce due amanti pianificano un viaggio a Imatra.

hanno portato, hanno versato l'acqua calda e se lo sono riportati via, lo spettatore si è divertito, si è rinfrancato.

Sarebbe sfondare una porta spalancata dimostrare quanto il teatro contemporaneo e il pubblico siano devoti allo spettacolo, come all'altare di un idolo del genere essi rafforzino a ogni piè sospinto il senso stesso dell'opera e sacrificino l'anima di questa per un corpo inutile. È ridicolo che per dare spazio alle danze o per offrire all'attore la possibilità di fare alcuni passi superflui sulla scena operino dei *tagli*, ossia taglino con tenerezza e dolcezza la lingua all'autore, ritenendo che quella cosa monca che rimane sia assolutamente sufficiente per produrre un'impressione. Pensateci bene e capirete da dove deriva questa lunga fila di insuccessi che accompagna le nostre messe in scena di maggior valore e interesse, capirete perché le opere peggiori hanno successo e le migliori fanno fiasco o non vengono nemmeno messe in scena; capirete perché i drammaturghi deperiscono sempre di più; capirete perché solo i muti non urlano per l'immiserimento della letteratura drammatica.

IV

L'immiserimento della letteratura drammatica... Di certo sapete che tra i simbolisti e il realismo 'sano' è in corso una lotta disperata; sapete senza dubbio che adesso, in un momento tristissimo per la letteratura in generale, da noi ha vinto il realismo 'sano'. Ma avete notato che questa vittoria per qualche ragione *coincide* proprio con l'immiserimento della letteratura drammatica e il decadimento del teatro? Come il *barin* di Saltykov-Ščedrin⁵, che per un malinteso aveva preso in odio i *mužiki* e li aveva sterminati per respirare aria pura, e che subito dopo era caduto in uno stato senza via d'uscita di fame e tedio, il pubblico e il teatro hanno sterminato con entusiasmo il simbolismo sulla scena, e di colpo... ecco il tedio, la fame... e il dramma dov'è? Ah, che bello respirare l'aria pura del dramma realistico... Ma il dramma dov'è? Dove se ne sono andati i drammaturghi? Alla fine mi ritrovo con la fame e con una grande noia.

Cos'è mai il nostro compianto simbolismo, con la morte del quale l'aria si è così purificata, ma da mangiare non è rimasto nulla?

Il suo nome è il compromesso. Solo in pochi casi il simbolismo scenico è stato dettato dalle leggi immutabili dell'arte individuale, e per la maggior parte esso era soltanto un *mezzo* per penetrare sulla scena del pensiero vivo, interpretava il ruolo dell'ebreo-contrabbandiere che fingendosi un montone passa la frontiera con i merletti di Bruxelles. Limitato dalle richieste di «azione e spettacolo», il drammaturgo non poteva dare corpo sulla scena a tutte le

5 Riferimento allo stupido protagonista anonimo della fiaba satirica *Il proprietario terriero selvaggio* (*Dikij pomeščik*, 1869) di Michail Saltykov-Ščedrin.

immagini dell'anima contemporanea, un'anima raffinata e complessa, trafitta dalla luce del pensiero che crea i valori delle nuove esperienze e che aveva trovato le fonti – ignote agli antichi – del nuovo e profondo tragico. Non poteva dar loro corpo poiché le nuove esperienze dell'anima non hanno *carne*, ed ecco entrare in scena una lunga carrellata di contrabbandieri con un pesante carico di merci non autorizzate: figure stilizzate, danzatrici scalze⁶, persone misteriose senza nome e patronimico, Pierrot e Arlecchini galvanizzati (ma non resuscitati), messaggeri ciechi, messaggeri sordi, messaggeri muti, messaggeri del diavolo, gnomi, fate e rane. I muti si infilavano nelle scenografie, i diavoli sprofondavano, Arlecchino gemeva come se fosse vivo, danzatrici scalze ballavano nell'oltretomba, qualcuno di grasso e assai ben nutrito cercava invano di trasformarsi in ombra... E tutta questa mascherata ingenua significava una cosa sola: il pensiero soffoca sulla nostra scena! *L'anima* muore sui vostri palcoscenici!

Come ogni compromesso, questo simbolismo intenzionale, ambiguo e di contrabbando non ha soddisfatto nessuna delle parti e *doveva* morire. Sia l'autore che il pubblico erano schiacciati dalla figura pesante, assolutamente corporea e tridimensionale dell'attore che andava in scena ben rasato. Lo hanno rotto come un bambino di guttaperca, lo hanno messo in pose che trovi solo nella geometria, gli hanno dato da bere aceto e bile per togliergli la maledetta capacità di parlare con la voce viva e non come parlano generalmente gli autentici defunti e i fantasmi: l'attore ha accettato docilmente il nuovo giogo, ma con tutta la sua buona volontà non poteva trasformarsi né in vapore, né in aria, né in una vera rana. Così come il pubblico ha avvertito l'inganno ed è andato via fischiando, l'autore si è reso conto che aggirando le leggi non si espugna la fortezza del teatro contemporaneo: o si distrugge la Bastiglia o si muore nella Bastiglia!

Per un qualche tempo il teatro si è arricchito spiritualmente, è diventato importante, ma da fuori ha acquisito un aspetto di evidente assurdità, si sono allentate così tanto le viti e ha iniziato a scricchiolare che la sua esistenza ulteriore in questa forma compromissoria è diventata impossibile. E con un sorriso cattivo e mellifluo è arrivata la vecchia borghese – il dramma realistico –, ha rimesso a posto le ossa all'attore, ha stretto le viti e i dadi, ha fumato un po' di Ostrovskij per scacciare lo spirito impuro di Maeterlinck, ed è sopravvenuto l'immiserimento della letteratura drammatica, il nostro singolare Rinascimento.

L'azione e lo spettacolo hanno vinto.

6 Andreev utilizza il termine *bosonožka* ('sandaletto', letteralmente 'colei che ha il piede scalzo') con cui era nota in Russia a inizio Novecento Isadora Duncan. Contrappo-
nendosi all'accademismo, la ballerina inaugurò un nuovo tipo di danza fondata sull'espressività e la libertà dei movimenti. Per questo motivo rivoluzionò anche i costumi di scena, molto più semplici, e cominciò a esibirsi a piedi nudi.

V

Muore non solo il teatro, muore anche il pubblico (intendo il pubblico teatrale, *che è in grado* di capire le impressioni teatrali). Chi è che trascina chi nella buca: il teatro trascina il pubblico o viceversa? Difficile dirlo, e non è nemmeno importante in questo caso. Ammettiamo pure che si tratti di un'influenza reciproca.

È importante notare che lo 'spettatore' contemporaneo (così viene chiamato), per quanto sia un assiduo frequentatore del teatro, è ormai disavvezzo ad esso al massimo grado ed è del tutto incapace di gestire e governare le impressioni che riceve dal palcoscenico. Non avendo la possibilità di soffermarsi sulla sua psicologia – estremamente interessante e che necessiterebbe un esame a parte – ne evidenzierò solo alcuni lati.

Mai come adesso si sono avanzate tante pretese nei riguardi del teatro, mai come adesso il teatro ha avuto bisogno di soddisfare tante *esigenze*. Se sono una signora e voglio sapere come ci si veste, vado a teatro a imparare dalle attrici e dalle altre signore. Se la mia mente è intorpidita e voglio darle nuova linfa, vado a teatro. Se sulla superficie della mia vita non affiora nemmeno un'emozione, vado a teatro. Se il mio occhio si è stancato dell'assenza di colore delle nostre stanze, della monotonia e della noia delle strade, vorrei tanto viaggiare, saziare l'occhio con lo spettacolo del cielo e del mare, di bellezze esotiche ed eterne, ma non ho tempo, non ho soldi, e allora vado inconsciamente a teatro: date un po' di colori e gioia al mio sguardo! Che io voglia ridere o provare angoscia, che io sia in cerca di emozioni forti o di pace, in tutti i casi vado a teatro, esigo tutto dal teatro, per tutto maledico il teatro!

Di conseguenza, che guazzabuglio è di solito la nostra sala, così com'è composta in modo tanto assurdamente variegato! E quante correnti eterogenee e contraddittorie dalla sala arrivano al palcoscenico confondendo e tormentando gli attori! Una persona intelligente non fa in tempo a prestare attenzione con l'orecchio che subito si distraggono e si soffiano il naso venti imbecilli. Gli imbecilli sono soddisfatti, la persona intelligente inizia a contorcersi per l'insopportabile angoscia... poiché non c'è niente di più angoscioso per una persona intelligente che la gioia degli imbecilli. Se c'è molto dramma, quelli che cercavano pace e 'distrazione' si offendono, se c'è poco dramma si offendono quelli che bramavano emozioni forti.

C'è quello che sa e ama ascoltare, mentre un altro, magniloquente e chiacchierone, è oppresso da qualsiasi discorso logico; c'è quello che ha capito tutto e si lamenta perché non c'è cibo per la mente, al contempo un altro non ha capito nulla e si lamenta che è soltanto un'idiozia.

Va detto che tutti i teatri volontariamente – e la maggior parte involontariamente – tendono a selezionare il 'proprio pubblico', a creare una sala di valore uniforme, stabile e affiatata, ma è qui che viene fuori con particolare forza la

precarietà del dramma serio contemporaneo, poiché quanto più è carente il teatro in fatto di arte e di idee (quanto più 'se ne infischia'), tanto più esatta e sicura è la selezione del pubblico, e viceversa. Il 'proprio pubblico' si usa, nel senso pieno dell'espressione, per il *café-chantant* e l'operetta; ha il 'proprio pubblico' il teatro orrendo di Suvorin⁷, così come lo ha Korš⁸; al di là di questi si trovano situazioni più mutevoli ed eterogenee. Se ci sono decine di spettatori, tra i quali alcuni preferiscono andare al Teatro d'Arte, altri al Malyj, esistono al contempo migliaia e decine di migliaia che frequentano indistintamente due, tre, quattro teatri, e che con lo stesso interesse se ne vanno a vedere tanto *Il gioco della vita* di Hamsun quanto... i loro nomi mi sono odiosi!

E più sono appassionate, più sono tormentose le ricerche del teatro – e al giorno d'oggi ogni teatro serio è *obbligato* a ricercare – minori sono le speranze di avere il proprio pubblico e un successo stabile. Pièce diverse per spirito e struttura lottano l'una contro l'altra e spossano l'attore, gettato dagli estremismi del realismo a quelli del simbolismo, ora ricompensandolo con la carne e il sangue, ora togliendogli perfino l'ombra, come nel caso dell'infelice Schlemihl. Scombussolando l'attore, queste pièce diverse destabilizzano anche lo spettatore, che si trasforma in un punto interrogativo a ogni nuova messa in scena: come fa a formarsi il proprio pubblico, una sala armoniosa e affiatata, quando il teatro stesso cade a pezzi al suo interno?

Realizzano inoltre una selezione di pubblico alcuni autori e singole pièce, ma anche in questo caso è magra la consolazione per il *teatro*: date un'occhiata alle pièce che arrivano a cento o duecento repliche, e vi convincerete che non sono affatto le opere più potenti, bensì quelle più accessibili, e di conseguenza le più primitive, vuote, per niente complesse o intelligenti. Molto spesso hanno l'aspetto e il gusto di pièce assolutamente 'buone', ma si tratta di un autoinganno involontario, di attori affiatati e sicuri del successo, nel momento in cui si sono ritrovati insieme a condividere uno stesso modo di sentire: gli spettatori ben disposti (in quanto sanno a cosa vanno ad assistere) creano nel teatro quella atmosfera particolare in cui non si notano i difetti e aumentano i piccoli pregi, e in generale tutto è rigoglioso.

Una piccola selezione viene operata anche da ogni singola pièce che sopravvive per una decina di repliche; però che orrore, che assurdità, che condanna spietata di tutto il sistema del teatro contemporaneo sono le prime repliche!

7 Riferimento al Teatro della società artistico-letteraria di Pietroburgo (1895-1917), un'iniziativa privata guidata dall'editore del giornale «Novoe vremja» Aleksej Sergeevič Suvorin (1834-1912).

8 Fëdor Korš (1852-1923), impresario, fondatore del Teatro drammatico russo nel 1882 a Mosca, all'epoca il più grande teatro privato russo. Il repertorio del teatro era molto vasto e vario, ed era più interessato a perseguire il profitto più che fini artistici. In questo teatro vennero comunque rappresentate le pièce di Andreev *I giorni della nostra vita* (*Dni našej žizni*, 1909) e *Gaudeamus* (1914).

A teatro vanno solo alcuni con consapevolezza, mentre la maggior parte ci va come una mandria: è così che deve essere. Ma anche coloro che ci vanno apposta non sanno affatto quello che li attende: prevedevano in linea generale di venire stupiti da qualcosa di inaspettato (c'è quel tal scenografo, quindi sarà uno spettacolo; c'è quel tal compositore, quel tal regista... è tutto un «quel tale e quel tale»), e nessuno sa se si tratterà di un piacere o di un tormento. Inoltre i teatri ispezziscono apposta le coltri del mistero, senza capire che più fitto è il mistero, maggiore sarà la folla inutile e dannosa che accorrerà.

E quante persone serie hanno *smesso del tutto di andare a teatro?*

VI

E adesso immaginatavi il cinematografo: non quello attuale, con le sue figure – nere, fotografiche e con una cera da morto – che si contorcono sulla bianca parete piatta, ma quello che sarà... presto. L'evoluzione della tecnica ha eliminato lo sfarfallio, e con l'aumento della sensibilità delle pellicole ha conferito agli oggetti il loro tono naturale e all'immagine un carattere prospettico autentico. Cosa sarà il cinema? Sarà uno *specchio* che occuperà tutta la parete di dieci metri di larghezza, uno specchio in cui tuttavia non sarete voi a riflettervi. Cos'è, una tecnica? No, poiché lo *specchio* non è una tecnica: lo specchio è una *seconda* vita riflessa. Sarà morto? No, poiché non è né morto né vivo ciò che si riflette nello specchio: si tratta della seconda vita, si tratta dell'essere misterioso, simile all'essere di un fantasma o di un'allucinazione.

Si apre dunque il sipario, ed è come se cadesse la quarta parete, per una larghezza di una decina di metri, una finestra colossale, si presentano dei *tableaux vivants* del mondo. Vanno le nuvole sul cielo azzurro, si agita la segale e campeggia l'orizzonte canicolare. Potete vedere tutto e tutti, quel che volete. La strega di Endor vende i suoi miracoli al metro. Volete vedervi bambino, ragazzo, percorrere tutta la vita? Volete vedere quelli che sono morti? Eccoli entrare ubbidienti, guardano, sorridono, e con voi – proprio con voi, che siete entrati dalla stessa porta, si siedono a tavola.

Ma di quale rivoluzione nella psicologia, nelle fondamenta stesse del pensiero, produrrà il Cinema del futuro non parlerò in questa sede. Torniamo al teatro. Immaginatevi adesso che davanti a questo specchio sia passata una qualche rappresentazione manifestatamente scenica, che lo specchio sia stato posto davanti al palcoscenico di un qualche teatro grande e noto con attori famosi, ecco che così il teatro restituirà tutto completamente, ripeterà tutto, darà tutto e lo darà infinitamente. Restituirà tutto tranne la parola. E non ci sarà né la 'tecnica' né figure morte: ci sarà una seconda vita, una vita riflessa e misteriosa.

E quando il cinema sarà un mago di questo genere, esso toglierà tranquillamente al teatro la sua azione e il suo 'spettacolo'. Non si può parlare di nessuna opposizione. Se il teatro vorrà lottare attraverso le mani del pittore,

creando delle scenografie particolarmente meravigliose, il cinema glielo ruberà completamente; ma, oltre alle scenografie, il cinema potrà dare anche la cosa autentica, mentre per il teatro ciò è impossibile. Quanto all'azione, qui i vantaggi del cinema – che possiede tutto lo spazio del mondo ed è capace di reincarnazioni istantanee, che è un sovrano capace di reclutare per la propria azione migliaia di persone, automobili, aeroplani, i monti e i mari – sono indiscutibili ed evidenti. Ovunque sia avvenuta l'azione, in qualsiasi forma si sia realizzata, il cinema la raggiungerà e la catturerà nel suo schermo magico.

C'è dell'altro. Per quanto il teatro tenda all'azione, essendo limitato la può dare solo nelle forme più limitate; per quanto esso tenda al movimento, lo può dare solo nei limiti di quei venti metri assegnati alla scena. E poiché oltre al teatro non abbiamo e non abbiamo avuto un altro *maestro* dell'azione, *non conosciamo* nemmeno un'intera area di azioni legate, ad esempio, alla partecipazione personale a una qualche spedizione temeraria. Della descrizione di simili azioni sono pieni alcuni romanzi (perlomeno quelli di Jack London), ma *non le abbiamo viste* e non le conosciamo. Il cinematografo è destinato ad aprire questa nuova area, ad allargare la nostra idea riguardo all'azione fino a limiti nuovi e prima impensabili.

Continuo a fantasticare. Non ci sono limiti alla volontà dell'autore che crea l'azione; si è arricchita l'immaginazione e vengono messi al mondo dei nuovi cine-drammaturghi, dei talenti e dei genî ancora sconosciuti. Il Cine-Shakespeare, una volta rigettata la parola limitante, approfondisce e amplia così tanto l'azione, trova per essa delle combinazioni così nuove e inaspettate, che essa diventa espressiva come un discorso e al contempo persuasiva con quelle capacità di impareggiabile persuasione che è propria solo a ciò che è visibile e tangibile. Contemporaneamente al Cine-Shakespeare sorgono alcuni teatri enormi, terribilmente ricchi, in cui operano *nuovi* attori, genî di una figuratività, di una mimica e di una plastica esteriori, degli attori che hanno imparato e hanno rammentato la vecchia arte preistorica: esprimere tutto con il volto e il movimento. E accanto a questi Cine-Shakespeare, creatori del nuovo cinedramma, e a questi teatri della Cine-arte (esecutori geniali della nuova volontà dell'autore), in tutto il mondo, nei suoi angoli più sperduti e reconditi, sono disseminati milioni di palcoscenici delle attuali cine-stamberghe, che necessitano per la loro messa in funzione di poco denaro, tre persone e una valigia con le pellicole.

Meraviglioso Cinema!... Se lo scopo superiore e santo dell'arte è quello di creare una comunicazione tra gli uomini e le loro anime solitarie, quale enorme, inimmaginabile compito psicologico-sociale è destinato a realizzare questo apache estetico dei nostri giorni! Cos'è mai, accanto al cinema, l'aeromobile, il telegrafo e il telefono, la stampa stessa! Portatile, capace di stare in una scatolina, il cinema viene spedito in tutto il mondo per posta come un comune giornale. *Non avendo lingua* è comprensibile allo stesso modo ai sel-

vaggi di Pietroburgo e ai selvaggi di Calcutta: davvero esso diventa il genio della comunicazione internazionale, unisce le estremità del mondo, inserisce in un'unica corrente l'umanità sussultante.

Grandissimo Cinema!... tutto esso supera, tutto esso vince, tutto esso dà. Solo una cosa esso non dà: la *parola*, e qui è la fine del suo potere, il termine della sua potenza. Povero, grande Cine-Shakespeare! Esso è destinato a inaugurare con se stesso una nuova stirpe di Tantalì!

VII

Cosa resterà del teatro contemporaneo, al quale verranno tolti l'azione e lo spettacolo, le fondamenta stesse della sua esistenza, senza le quali non sembra concepibile alcuna trama drammatica? Ed esso non perirà del tutto, non avendo le forze per superare il nuovo cinema-teatro, né se stesso per quanto riguarda le leggi del suo antico canone?

Di questo spero di parlare nella prossima lettera, la presente chiedo il permesso di chiuderla con una burla. Se sopravvivrà o meno il teatro rimane un mistero, ma che si conserverà per sempre l'incrollabile *café-chantant* e i teatri con lo spogliarello è un fatto. Poiché non accadrà mai che uno spettatore in un posto simile si accontenti di una donna che è solo sullo schermo e non può andare con lui a cena.

10 novembre 1912

Traduzione di ALESSANDRO FARSETTI

Il cinematografo nella letteratura¹

[...] Solo il riflesso di un fatto nella letteratura induce a trattarlo come una forza.
Georg BRANDES²

[...] Non la trasmissione della letteratura, ma la vita immaginata dà gloria al teatro.
CRAIG³

La forza di una nuova impresa – nell'arte o nella vita – la necessità che si compia, la profondità con cui penetra nella psicologia umana possono essere misurate e verificate solo in rapporto alla forza con cui tale impresa penetra nella letteratura e nella critica letteraria.

Questo vale per ogni fenomeno. In un primo momento, la possibilità della comparsa di un fenomeno viene preannunciata da romanzi fantastici e utopici; a seguire, la critica letteraria accerta il cambiamento da essi provocato al profilo della psiche umana e, infine, i prosatori lo considerano un fenomeno permanente del tramestio della vita, mentre i poeti gli assegnano un posto nell'insieme delle loro immagini poetiche.

Ecco, ad esempio, l'aeromobile. Inizialmente, facendo seguito agli intrecci narrativi di Jules Verne, si cominciò a fantasticare su voli pericolosi, iniziarono ad apparire enormi dirigibili strani, eppure invitanti e seducenti. Questo accadeva all'epoca in cui si presagiva l'avvento degli uomini-uccelli.

Molti anni dopo, quando nei cieli si avventarono i primi eroi-piloti, si esaltò l'immensità, la grandezza del regno dell'aria, il magico sconvolgimento nella psiche umana. Era risorta la bella leggenda di Icaro.

Ora invece è difficile trovare una riga stampata, dove non si canti la bellezza di questi «radiosi calabroni».

1 La traduzione è stata condotta da *Neizvestnye stat'i Vl. Majakovskogo*, a cura di B. Miljvskij, R. Duganov, V. Radziševskij, «Voprosy literatury», 8 (1970), pp. 178-179. L'articolo (*Kinematograf v literature*) è stato pubblicato per la prima volta nella rivista «Kin-ežurnal», (21) 1913, pp. 22-24. Le note sono del traduttore.

2 Georg Brandes (1842-1927), critico letterario danese.

3 Edward Gordon Craig (1872-1966), attore, regista e scenografo teatrale inglese.

Troviamo una perfetta corrispondenza a questo corteo vittorioso (nel campo dell'arte) studiando la questione del cinematografo.

L'idea del teatro sullo schermo e della relativa trasmissione meccanica del suono risale a molto tempo fa.

In questo senso, già nelle suggestive utopie di Moro o di Bellamy, nelle loro discussioni sulla vita dei secoli a venire, è chiara l'idea di un teatro nuovo, nel quale le persone, premendo un tasto, vedranno sullo schermo tutta l'immensità della vita senza uscire dalla stanza e sentiranno riprodotte nuovamente le limpide voci degli artisti.

La vita stessa ha reso reale questa bella e vecchia fiaba.

All'inizio provavamo in qualche modo diffidenza anche verso lo sfolgorio dell'elettricità che illumina piccole tele, verso queste fotografie in movimento; temevamo la morte del teatro e volevamo vedere in tutto questo solo una profanazione dell'arte.

Ma è passato del tempo.

I tratti di una nuova psiche umana hanno già cominciato a delinearsi. La gente della città, di umore fuggevole, ha iniziato a pretendere dal teatro la rappresentazione della vita sfrenata e in continuo mutamento, ha iniziato a guardare con sospetto i cupi edifici dei vecchi teatri che torturano il pubblico per cinque o sei ore, a volte anche per due giorni (*I fratelli Karamazov*, messi in scena al Teatro d'Arte).

Persone che inizialmente andavano al cinema solo per curiosità o per abitudine si sono chieste quanto fosse importante il cinematografo per l'uomo moderno.

Sono apparsi alcuni articoli di critica sul cinematografo scritti da Andrej Belyj, la guida dei nostri simbolisti. In essi l'autore si sofferma nel dettaglio sulla «modernità» del cinematografo.

Sono seguiti molti romanzi e *povesti*, nei quali il cinematografo figura già come una vecchia conoscenza, ad esempio quelli della *Verbickaja*.

E, infine, i poeti della città, ad esempio Aleksandr Roslavlev, scrivono poesie che glorificano la «vita sulla tela dello schermo»⁴.

Questo breve elenco di fonti letterarie è già sufficiente a mostrare con evidenza quanto sia profondo il bisogno del cinematografo nell'uomo moderno e come fosse prevedibile da tempo, nella storia dell'umanità, la possibilità della sua comparsa.

La letteratura indica il campo d'azione del cinematografo. Il suo significato propriamente artistico viene chiarito indagando quanto il cinematografo sia artefice di valori artistici e non il mero doppione di opere letterarie. Tale questione deve essere trattata singolarmente.

4 Citazione imprecisa dal componimento *Al cinematografo (V kinematografe, 1907)* di A. Roslavlev.

Ora invece è possibile affermare con certezza che il riconoscimento del diritto del cinematografo a una esistenza fondata e indipendente è saldamente radicato nella vita di ogni giorno. La conferma di tale diritto da parte della letteratura deve essere considerata solo come una necessaria e logica conseguenza di quanto detto sopra; si avvalorava per l'ennesima volta la validità del famoso aforisma: «la letteratura è lo specchio della vita».

Traduzione di CHIARA RAMPAZZO

La letteratura nel cinematografo (continuazione dell'articolo *Il cinematografo nella letteratura*)¹

Al suon de l'angelica tromba io vi esorto
alla teatralità...

Il riconoscimento del significato di un'opera d'arte risiede unicamente nella sua forma.

La forma diventa il contenuto.

N. Evreinov, *Teatr kak takovoj*

I demoni, I fratelli Karamazov ecc.; il libro viene messo in scena, la letteratura in una larga ondata varca le porte del teatro.

*Com'erano belle, com'erano fresche le rose*², *Minatori*³ ecc.; il libro viene messo in scena, la letteratura, la *povest'* in una larga ondata varca le porte del cinematografo.

Che cosa significa?

La vita, rifrangendosi negli occhi dell'artista, ha creato un intero arcobaleno di arti. Ma tutte, pur unite in un arcobaleno, sono molto diverse l'una dall'altra per il 'colore': la forma.

Anche la letteratura e il teatro sono arti diverse, che differiscono l'una dall'altra per il carattere.

Oggetto della letteratura: la vita immobile, quella parte delle percezioni vitali che si fissa nella personificazione di una vita 'immaginata', nella parola.

1 La traduzione è stata condotta da *Neizvestnye stat'i Vl. Majakovskogo*, a cura di B. Miljanskij, R. Duganov, V. Radziševskij, «Voprosy literatury», 8 (1970), pp. 179-180. L'articolo (*Literatura v kinematografe*) è stato pubblicato per la prima volta nella rivista «Kine-žurnal», 22 (1913), pp. 20-22. Le note sono del traduttore.

2 Film russo del 1913 del regista Jakov Protazanov, dedicato alla vita dello scrittore Ivan Turgenev per il trentesimo anniversario della sua morte. Il titolo è ripreso dall'omonimo 'poema in prosa' dello scrittore..

3 Film francese del 1913 del regista Albert Cappellani, adattamento del romanzo *Germinal* di Émile Zola.

Oggetto del teatro: la vita in movimento, che non ha fatto in tempo e non ha saputo fissarsi nella parola, ed è sfociata invece in un nuovo tipo di creatività artistica – nella recitazione, nella rappresentazione teatrale.

Le parole e la recitazione sono una differenza che è blasfemo cancellare, poiché significa togliere all'opera d'arte il 'colore' che le ha conferito l'artista.

Possiamo solo leggere con gli occhi le opere letterarie, nella concezione logica e coerente data dall'artista. La voce per lui è superflua.

La vera essenza della rappresentazione teatrale, come ha giustamente notato N. Evreinov, è rivelata dalla parola stessa: rappresentazione teatrale.

È necessario 'rappresentare', 'rappresentarsi', è necessario recitare, far vedere dal palco una maschera che si incontra solo a teatro.

Dopotutto già Shakespeare aveva detto: «ha diritto di esistere solo quella tragedia che non può essere letta con gli occhi».

Pertanto non si deve pensare che se Dostoevskij ha scritto in prosa le sue opere lo abbia fatto per mancanza di familiarità con la forma drammatica.

No, la motivazione è più profonda. Egli ha dato al suo lavoro la forma, il 'colore' che gli sembravano più espressivi.

Ciò significa che qualsiasi 'adattamento per il teatro' è una distorsione della volontà dell'artista.

Ma è davvero preclusa la possibilità di resurrezione di tutta la nostra vasta letteratura in immagini nuove, che non la distorcano?

Qui dobbiamo tornare al cinematografo.

Innanzitutto, il cinematografo rappresenta il nuovo ambito in cui si manifesta una bellezza pressoché sconosciuta agli autori classici dell'arte russa.

Il cinematografo, poi, non conosce la differenza tra le parole da leggere e le parole da declamare a teatro.

L'approccio' del cinematografo nei confronti di un'opera drammatica, così come la natura stessa delle opere d'arte che appaiono sullo schermo, sono completamente differenti.

Il cinematografo può diventare un nuovo tipo di creatività artistica.

Senza distorcere l'opera dell'artista, senza cambiare il suo rapporto con la parola, il cinematografo, avendo rivelato in nuove forme e illuminato sfaccettature nuove, sconosciute a chiunque, ha il diritto di utilizzare tutti i capolavori della letteratura russa, spostando i confini della sua comprensione su uno schermo lucente.

Il cinematografo e l'arte recente¹

Nell'arte russa della seconda metà del XIX secolo ebbe un grandissimo sviluppo una specifica tendenza che negava la cultura esteriore. Qui è possibile rintracciare e il «rifiuto del mondo», e l'allontanamento dalla vita ecc.

Nella letteratura ciò si è manifestato in ricerche e contrapposizioni di ogni sorta alla 'sporcizia' della vita e alla ricchezza materiale dei puri valori spirituali.

Il vero e proprio 'fango' della strada sono i telefoni, le automobili, l'elettricità, i viali, la folla: in una parola, tutto ciò che è già entrato a far parte della vita quotidiana del nostro tempo. Un aspro rimprovero a tutto questo è, ovviamente, l'immagine sempre viva di un uomo scalzo che infila le mani in un semplice spago.

Tolstoj aveva protestato contro questo 'fango' della strada con sincerità, nitore e convinzione. Ma la sua psicologia è quella della nobiltà che si concede il lusso della povertà.

Questa nobiltà non è un fenomeno isolato.

Questa caratteristica è stata dominante in letteratura.

Poeti, scrittori o predicatori che hanno rinunciato alla vita, seguaci di Savonarola o cultori del Parnaso che cantano l'antichità, i cavalieri – tutti loro lo fanno, in sostanza, per lo stesso rifiuto della vita moderna.

Ricordate con quale accanimento presero ad attaccare il futurismo solo perché quest'ultimo aveva introdotto la vita e la strada nella letteratura?

Questo «rifiuto del mondo» non è stato, purtroppo, la convinzione solo di alcuni scrittori, no, esso si è fatto anche ulcera che corrode l'energia della società.

A questo isolamento è necessario contrapporre l'arte, l'arte totalizzante, che nasce dalle profondità della nuova vita urbana e industriale e che per questo ama la strada assieme al suo 'fango', alla fuliggine, allo strombettio delle auto e allo scampanellio dei tram.

¹ La traduzione è stata condotta da *Neizvestnye stat'i Vl. Majakovskogo*, a cura di B. Miljavskij, R. Duganov, V. Radziševskij, «Voprosy literatury», 8 (1970), pp. 202-203. L'articolo (*Kinematograf i iskusstvo nedavnego prošlogo*) è stato pubblicato per la prima volta nella rivista «Kine-žurnal», 17-18 (1915), pp. 78-79.

Ma chi dedicherà sé stesso a una simile arte?

Non ci saranno ricchi eremiti per lei.

E, al contempo, il singolo non è in grado di accogliere in sé stesso un amore così potente verso tutti e tutto.

Così è nata l'arte collettiva.

L'arte che non conosce il nome dei suoi creatori perciò è sempre magnifica.

Non è il nome dell'autore a garantire la sopravvivenza del film.

La sua bontà è dovuta non all'impresa di un autore virtuoso, ma alla sua stessa necessità.

La sua necessità sta proprio nel riconoscimento del suo valore.

E se, tra gli oppositori dell'arte della 'strada', è nato quel pessimismo che ottunde l'uomo giacché il singolo debole individuo non riesce a controllare il movimento di una vita estremamente complicata, allora ecco l'arte, che incontra la vita da pari a pari, se ne impossessa e permette di trasformare in vera bellezza ciò che solo ieri era 'fango' e 'strada'. E il cinematografo, come arte collettiva, è destinato forse a strappare per primo la bellezza dalle mani di chi la usa come un campanaro suona le campane a morto, e farne una gioiosa ghirlanda per tutto il radioso presente.

Traduzione di CHIARA RAMPAZZO

Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea¹

*Dedicato al mio Amico
Konstantin Dmitrievič Nabokov²*

*Dove siete, unni venienti?
Valerij Brjusov³*

1

Una povera donna aveva una figlia zitella. Si struggeva dal desiderio di trovare marito. Un giorno compare un annuncio sul giornale:

«Le signore con figlie nubili sono invitate oggi al maneggio, dove si sfideranno in una gara di salto ostacoli. La vincitrice riceverà per sua figlia un marito».

– Mammina cara, voi andrete? – chiede la figlia.

La vecchia ha già passato la settantina. Gambe fiacche, occhi lacrimosi.

– Bisogna andare, non c'è niente da fare! Portami la mia *réticule*!

La vecchietta arriva nel luogo indicato. Lì c'è un giovanotto tutto agitato, si muove come se fosse caricato a molla.

– Segnatevi nel registro, prego. Sono io il promesso sposo. Mettetevi in fila. Un, due, tre!

Il promesso sposo ha sventolato il fazzoletto, le vecchie sono partite di corsa, – pesanti, grasse, scarmigliate. Sgomitano, si ghermiscono l'una con l'altra. Ballonzolano i seni pendenti, tremolano i ventri enormi, i cappellini scappano via dalle teste semicalve, ma è potente l'amore materno! – continuano a correre. Si para loro davanti un ponte, loro lo attraversano. Si para loro davanti un fossato, loro lo scavalcano. Fanno le discese a ruzzoloni, si trascinano su per le salite, i capelli madidi di sudore svolazzano al vento, – è potente l'amore materno! Incontrano sul loro cammino un'alta staccionata,

1 La traduzione è stata condotta dall'edizione K. Čukovskij, *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*, in *Id., Sobranie sočinenij v 15 t.*, t. VII, Moskva, Agentstvo FTM, Ltd, 2012, pp. 25-62. Ove non altrimenti indicato, le note sono del traduttore.

2 Konstantin Nabokov (1874-1927) era un diplomatico amico ed estimatore di Čukovskij, zio dello scrittore Vladimir Nabokov.

3 Versi tratti dalla poesia di Valerij Brjusov *Grjaduščie gunny* (*Gli unni venienti*), composta da lui nel 1904 e inserita nel ciclo *Sovremennost'* (*Contemporaneità*), all'interno della raccolta *Stefanos*, 1905.

le vecchie ci si arrampicano sopra, una, due, dieci, si aggrappano con le dita avvizzite e stramazzano giù dall'alto, e corrono, e sono inseguite da cani, da marmocchi, cuoche, polizia, ubriaconi, – stop, ferme! – corrono attraverso la grande città. Omnibus, cabs, tram a cavalli e automobili, – non si guardano intorno, continuano a correre. C'è un campo immenso. E sotto un cielo immenso, appena distinguibile, dritto verso di noi, coperta di graffi, sudata, lacera, senza una scarpa, che ha perso, arranca correndo una vecchia, e la gioia e il terrore si alternano sul suo volto: è la prima, ha vinto! Continua ad avvicinarsi e si fa sempre più grande sul telone. In lontananza, invece, contro l'orizzonte, balenano alcune misere macchioline – sono le sue amiche che arrivano in ritardo. La vecchia ha fatto irruzione nel maneggio, ha spalancato le braccia, si è gettata al collo dello sposo e ride e piange allo stesso tempo: è potente l'amore materno!

Nella locandina questa pellicola si intitola: *La corsa delle suocere*⁴, e dopo la sua proiezione è annunciato un intervallo. Bisogna pur far riposare gli occhi. Il pianista ha smesso di suonare e, nascondendosi dietro un tendaggio, mangia l'ultimo pezzo di cetriolo lasciato a metà; lo si sente scrocchiare sotto i suoi denti. Una signorina con una guancia fasciata, tutta gialla e con i seni piallati, ci strappa i biglietti. Da una cabina sul retro esce uno spilungone brufoloso per sgranchirsi le gambe e si precipita a fumare nell'atrio d'ingresso. Passa la giornata in quella cabina a far girare una macchina e, gettando un fascio di fuoco sullo schermo, obbliga le vecchie a gareggiare tra di loro ancora e ancora, e, se lo vorrà, il presidente francese Fallières incontrerà un'altra volta il re Edoardo VII, e di nuovo Zeppelin prenderà il volo sulla sua mongolfiera in fiamme.

Un grande scettro del potere ha messo in mano alla gente il cinematografo. «Fermati, attimo! Tu sei così bello!»⁵, questa esclamazione ha smesso ormai di essere retorica. Fallières può pure aver fatto visita al re Edoardo un'unica volta, può averlo visto per un solo attimo, e poi la vita lo ha subito catturato trascinandolo con sé, e, passato quell'attimo, lui potrà pure scomparire dalla faccia della terra, ma proprio quell'attimo, quando lui se ne stava seduto in carrozza e aveva sollevato il cilindro, e si era grattato alla base del naso, e aveva sorriso con cortesia, – è stato estratto dalla concatenazione di tutti gli altri, è stato fissato, e ora può essere ripetuto fino alla fine del tempo; è stato fermato per migliaia di anni ed è finito nelle mani del giovanotto brufoloso, che, come Faust, come Giosuè figlio di Nun ha fatto con il sole, ha gridato a tutto questo: «Fermati, attimo! Tu sei così bello!».

Il tempo stesso è stato sconfitto – e anche lo spazio! Qui, in via Raz'ezžaja,

4 Film comico del regista e attore italo-francese Romeo Bosetti (1879-1948). Titolo originale: *La course des belles-mères*, 1907, prod. Gaumont.

5 Citazione inesatta dal *Faust* di Goethe, I parte.

all'angolo della Raz''ezzaja con la Kolomenskaja⁶, in una lurida saletta, dove prima si trovava una trattoria, sono scese in tutta la loro bellezza e maestosità – le Alpi! Nella locandina è scritto: *Viaggio sulle Alpi settentrionali*, – e brillano le nevi, si spalancano voragini, e noi attraversiamo buie gallerie, e – con l'accompagnamento musicale del pianista, – sfrecciano e danzano davanti ai nostri occhi, come davanti ai finestrini di un treno di montagna, immobili, lontane, a perdita d'occhio per migliaia di chilometri, le montagne. Si è compiuto il verbo della Scrittura. Abbiamo detto alla montagna: muoviti! – e la montagna si è mossa, è venuta qui, all'angolo della Raz''ezzaja con la Kolomenskaja, e ha iniziato a danzare sulle note del pianista. Maometto non deve più andare alla montagna: paghi 17 copechi per l'ingresso, e la montagna andrà da Maometto. Un grande scettro del potere ha messo in mano alla gente il cinematografo.

Oh, spilungone brufoloso! Oh, pianista affamato che mangi dietro il tendaggio l'ultimo boccone di cetriolo! Oh, signorina gialla e piallata con la guancia fasciata! Voi siete stregoni, semidei. Muovete le montagne e gli oceani, il tempo stesso vi obbedisce, e, a una vostra parola, remissivo, come un ladro colto con le mani nel sacco, ci restituisce i tesori che ci ha rubato.

Se potessi, canterei in versi il cinematografo, solo una cosa in esso mi fa indignare: perché questo potere tremendo, questa forza disumana, divina si muove per creare *La corsa delle suocere*? Perché *La corsa delle suocere* e non piuttosto *Anna Karenina*? A che serve a noi tutti questa capacità di compiere sortilegi, se *La corsa delle suocere* è la sua vetta e il suo limite estremo? Non va oltre, e oltre non vuole andare. Dopo *La corsa delle suocere* vedremo *Le avventure del cilindro del giocatore*, vedremo *Le marachelle dei matti*, *Amore dal fornaio*, *Le visioni di un sommozzatore*, ma l'apice, il culmine ideale di tutto questo è *La corsa delle suocere*.

L'ispirazione del cinematografo non supera questa vetta: corrono, sgomitano le vecchie, le mordono i cani, la guardia le manganella, – il cinematografo non vuole raccontarci altro: in questo è racchiusa tutta la sua esperienza, la sua sapienza, questo è il vertice della sua estetica e della sua etica. E che stranezza! Esso, il prodigio dei prodigi, è l'ultima, insuperata e insuperabile invenzione del genio umano, – perché allora, non appena ha mosso le labbra, ne è venuto fuori qualcosa di così ingenuo e impotente da provocare l'invidia persino dei papuasi e degli ashanti? Guardi lo schermo e rimani stupito: perché gli spettatori che ti siedono accanto non sono coperti di tatuaggi? Perché non hanno gli scalpi appesi alla cinta e le loro narici non sono traforate da anelli? Se ne stanno compostamente seduti come persone normali, e tra i loro capelli non c'è neanche una piuma colorata! Da dove sono apparsi all'improvviso tutti questi trogloditi all'angolo della Raz''ezzaja con la Kolomenskaja?

6 Strade centrali di Pietroburgo.

Il pubblico prediligeva i clown e la musica dei negri, e andava in visibilio appena vedeva i brillanti portati attraverso la scena dai figuranti al solo scopo di mostrare quei tesori.

A. France, *L'isola dei pinguini*

Il cinematografo ha le sue leggende, le sue ballate, le sue commedie, drammi, idilli, farse. Produce novelle e racconti e agisce davanti al suo pubblico come un poeta, un drammaturgo, un cronista e un romanziere.

E, lo si noti, tutti riconoscono in esso proprio un poeta e un drammaturgo, e lo amano proprio per la sua arte. Guardate tutte le locandine cinematografiche che volete, – su dieci proiezioni in programma, solo una, a dir molto due, è dedicata di solito a un evento reale o mostra un paesaggio naturalistico realmente esistente. Tutto il resto è frutto di fantasia, sogno, ispirazione del momento, arte – cose che un tempo sarebbero state rappresentate su una scena teatrale o scritte con la penna sulla carta, mentre adesso, solo per comodità, sono trasposte sullo schermo cinematografico.

In questo modo, il cinematografo è un particolare genere letterario e teatrale, e la nostra critica letteraria, che adesso si occupa quasi soltanto di *Sannin*⁷, agisce in maniera alquanto sconsiderata, lasciandosi sfuggire 'capolavori' cinematografici come *La corsa delle suocere*, *Amore dal fornaio* e *Le avventure del cilindro del giocatore*.

No, la critica e la pubblicistica russe devono rivolgere tutta la propria attenzione su queste opere e studiarle con la stessa concentrazione con cui un tempo analizzavano *Padri e figli*, *Gli abitanti di Podlipnoe*, *Alla vigilia*, *Che fare?*⁸

A dire il vero, le pellicole vengono realizzate all'estero, e, dunque, se esprimono un contenuto ideologico, questo non sarebbe russo, ma straniero. Tuttavia, anche Hegel, Darwin, Nietzsche, Marx, Zola, Wedekind, anche loro esprimevano contenuti ideologici stranieri, e forse questo impediva a ciascuno di loro di dar vita a correnti impetuose, potentissime nella società russa? No, per l'uomo russo assoluto, *citoyen du monde*, il cinematografo è diventato un fenomeno tanto familiare, nazionale quasi, come per lui lo sono stati in sequenza l'hegelismo, il darwinismo, il marxismo, il nietzschianesimo. Forse

7 Romanzo scandalistico a tematica erotica dello scrittore Michail Arcybašev, pubblicato nel 1907.

8 Celebri opere della letteratura russa del secondo Ottocento. *Padri e figli* e *Alla vigilia* sono romanzi di Ivan Turgenev, *Gli abitanti di Podlipnoe* è di Fëdor Rešetnikov, *Che fare?* di Nikolaj Černyševskij.

che Maeterlinck e Knut Hamsun non sono attualmente degli autori russi? Lo stesso avviene con il cinematografo, e chi vuole capire qualcosa di quel che adesso sta avvenendo in Russia deve sbarazzarsi di giornali e riviste e correre immediatamente a vedere *La corsa delle suocere*.

La narrazione cinematografica si suddivide in vari raggruppamenti. Ci sono opere di argomento fantastico, ovvero quelle che, attraverso un'abile combinazione di fotogrammi sullo schermo, mostrano ciò che nella vita reale è assolutamente impossibile. Ci sono opere comiche, e sono quelle accompagnate da musica allegra, e opere melodrammatiche, accompagnate da musica molto triste. E c'è un altro genere di opere, – le definirei 'azzardate', – nessun trattato di teoria letteraria le menziona. È infatti una creazione originale del cinematografo. Ci occuperemo adesso di tutti questi quattro gruppi.

Cominciamo dalle opere comiche.

Un passante cammina per la strada, è sovrappensiero, e un imbianchino gli impiastriccia la faccia con dell'ocra, un monello lo bagna con un idrante, uno scolaro gli fa lo sgambetto, una cuoca gli spacca un piatto in testa, un domestico lo arpiona con la scopa e tutto questo fa molto ridere.

Qualcuno viene picchiato, qualcun altro stramazza a terra e si fa molto male, o si è creata una situazione confusa, una baraonda, un guazzabuglio – ecco le ragioni per cui si ride al cinematografo, e, bisogna ammettere, sono le uniche. Dev'esserci attualmente un tremendo bisogno di ridere a questo modo, se in questo momento in Russia tutte, ma proprio tutte, le città, edificio dopo edificio, sono disseminate di cinematografi. Anche *Le marachelle dei matti* è considerata una pellicola comica. I matti mangiano il sapone, spingono in acqua una donna, bevono una bottiglia di benzina; forse cose così fanno ridere sulle isole Sandwich, ma per noi che non portiamo l'anello al naso questa comicità a cinquanta cavalli risulta un po' strana. Tuttavia, è evidente che essa è necessaria per tutta la massa di persone che vi ci si butta sopra. Dickens, Čechov, Thackeray, Gogol', nessuno di loro sarebbe in grado di farli ridere: hanno bisogno di un naso spaccato, o di un bernoccolo in fronte, di una pentola indossata a mo' di cappello, allora sì che ridono fino a provocarsi le coliche.

Chi sono mai queste persone bizzarre, a noi sconosciute, apparse all'improvviso? Perché finora non abbiamo mai neanche sospettato della loro esistenza? Si è soliti definirli borghesucci, ma questa definizione non è corretta, perché a confronto con loro i borghesi sono dei giganti, dei Prometei; o che forse Peredonov portava l'anello al naso?⁹ No, non bisogna deprecare la borghesia, andate piuttosto al cinematografo.

Abbiamo appena analizzato le ragioni del loro riso, vediamo adesso che cosa li spinge a piangere.

9 Ardal'on Peredonov, protagonista del romanzo *Il demone meschino* di Fëdor Sologub.

Che cosa sa il cinematografo delle tragedie, delle passioni e dei patimenti dell'animo umano? Ecco che ci mostra una donna mezza nuda, tutta pelle e ossa, insieme a lei ci sono i suoi sei bambini mezzi nudi, tutti pelle e ossa, non mangiano niente da dieci giorni, – lei è senza dubbio infelice.

È infelice finché non trova nel bosco una mazzetta di dollari, perduti dal suo padrone di casa che l'ha messa in strada, costringendola a vivere al gelo. A quel punto, lei sarà senza dubbio felice, e il padrone di casa infelice. Ma, dopo aver trovato le banconote, lei le porta religiosamente alla polizia, e allora saranno felici tutti: lei, il proprietario e la polizia. Stupefacente semplicità di questo sistema filosofico.

Terribile è anche affogare, precipitare dal tetto, essere accoltellati o derubati; pare che al mondo non esista null'altro di terribile! Girate tutti i cinematografi del mondo, guardate tutti i film che volete, non comprenderete mai, in ogni caso, da dove nasca quella preghiera che parla di cose impossibili, immortali, lontane, perdute, presente nei canti folklorici dei russi, degli irlandesi, degli ebrei e dei finlandesi, e che, cristallina, risuona nei cuori. Ma davvero tutti i più saggi e ispirati del mondo, tutte le utopie e le ricerche delle città ideali, davvero si sbagliavano tutti sulla felicità umana e solo il cinematografo conosce la verità, e cioè che la felicità è il rublo d'argento?

No, pensatela come volete, ma questa non è borghesia. La borghesia prova pudore per molte cose e non esprime tutto a voce alta. In questo caso, invece, c'è una meravigliosa franchezza, qualcosa di giovanile e persino vergine. La borghesia conosce svariate parole ed è sempre pronta a nascondersi dietro di esse, ha l'umanità, la patria, l'eudemonismo, l'edonismo e la filosofia immanentistica. Qui, al contrario, non ci sono parole, ma la più completa schiettezza, tutto è messo a nudo. Senza nascondersi dietro alcuna foglia di fico, per la prima volta viene dichiarato in modo che tutti lo sentano: la felicità è il rublo d'argento. Non ci sono qui patria o umanità, Dio stesso governa attraverso i rubli d'argento, e se vede un giusto, subito gli manda un angelo con un portafoglio o, quanto meno, con un assegno bancario. Talvolta, al cinematografo, questi angeli sono sostituiti dalla polizia. A dire il vero, i poliziotti non hanno le ali, ma non è poi così essenziale. Provate a trovare al cinematografo almeno tre pellicole di seguito dove *policeman*, *schutzmann*, *guardie*, *constable*, *sergent* non siano eroi, salvatori, coloro che liberano dalla sofferenza e producono ogni forma di beatitudine. Se avete perso i vostri soldi, un agente ve li riporta indietro con un sorriso sulle labbra. Se un ladro si è intrufolato a casa vostra – guardate, un agente si sta già precipitando su per le scale. È onnipotente, onnipresente e giusto. Si ha l'impressione che, se volesse, potrebbe far risorgere i morti e risanare i ciechi, e non lo fa soltanto perché considera queste cose indegne di lui.

Ecco quali sono la religione e la mitologia del cinema. Analizziamo adesso la sua poesia, poiché, lo ripeto, esso è non soltanto filosofo, ma anche poeta, e tende incessantemente al fantastico.

Amo le fiabe del cinematografo. Sullo schermo fluisce dell'acqua verde, vi si protendono lunghe alghe, passano rapidi dei pesci facendo rilucere le loro squame, tutto intorno sono sparse enormi conchiglie. Davanti ai nostri occhi c'è il fondo del mare. Ed ecco che la conchiglia al centro si dischiude e dalle sue valve sboccia una rosa. Strabuzzate gli occhi – la rosa si trasforma in una donna. Con una calzamaglia arancione, anzianotta anzi che no, questa donna sguscia fuori dalla conchiglia e con passo esperto da *étoile*, scuotendo le anche, sfila sul fondo del mare, come se si trovasse sul palco di qualche *château-cabaret*.

Il pianista suona un *maxixe*, un tango brasiliano.

E subito, forsennatamente, si schiudono tutte le conchiglie adagiate sul fondo del mare, e da ognuna di essa sboccia una rosa, e le rose – come se non avessero aspettato altro – si trasformano in donne, arancioni, lilla, vermiglie, marroni, e tutte loro mandano bagliori così accecanti da ferire gli occhi. Dopo aver lampeggiato a sufficienza, si arrestano in pose diverse. Ma non stanno ferme a lungo in quelle pose: dalla superficie cala sul fondo dell'oceano un sommozzatore. Questo spettacolo stupefacente lo riempie di entusiasmo e, così com'è, con l'attrezzatura da sommozzatore, si lancia ad abbracciare le dame. Si butta sulla vermiglia – e lei si trasforma in rosa; si butta sulla lilla – e anche lei diventa una rosa; su chiunque si butti, tutte si trasformano in colossali rose di carta che oscillano sul loro stelo in maniera piuttosto buffa. Allora, sconfortato, si mette a ballare un *maxixe* – e la pellicola finisce così.

Quel che mi piace in questo film è la sua sana robustezza. Nessuno potrebbe mai definire questa storia 'morbosa'. Al contrario, occorrono tendini bovini e una psicologia equina per creare simili capolavori.

All'autore di questa pellicola è stato concesso un potere illimitato: può condurci sul fondo dell'oceano, trasformare le persone in fiori, e i fiori in persone. E lui – disponendo di un potere così smisurato – non ha pensato niente di meglio che portare sul fondo dell'oceano un *café-chantant!*..

Com'è avvenuto che i sogni si sono inariditi a tal punto?

Perché l'umanità che ha creato religioni e utopie, il mondo antico e il medioevo, tutto pervaso di miti e traboccante di leggende, è giunta improvvisamente a perdere lungo la strada tutte le sue utopie, le leggende e i miti, e quando ha voluto reinventarli, non è riuscita a concepire niente di meglio che un *maxixe* sul fondo dell'oceano? Dove sono le *Mille e una notte* dell'umanità contemporanea? Passate in rassegna tutte le fiabe del cinematografo. *Viaggio nella luna* – si aprono le porte della luna e, ancheggiando, ne sbucca fuori un *étoile* marrone che inizia a passeggiare tra le nuvole come se si trovasse su una scena aperta. *In visita agli gnomi* – si aprono le porte di una montagna e, con la stessa andatura di prima, ne sbucca fuori la stessa *étoile*, ma di un altro colore. *Il sogno del ciabattino*, *Il sogno dell'astronomo*, *Il sogno del pescatore* – sem-

pre lei. Quanto si trova nell'alto dei cieli, sta anche sulla terra e nel fondo del mare¹⁰ – sempre la stessa *étoile*, la stessa inconcepibile pochezza del sogno.

No, non sono nemmeno selvaggi. Non sono degni neanche di portare l'anello al naso e le piume variopinte. I selvaggi sono sognatori, visionari, hanno gli sciamani, loro, gli incantesimi, i feticci, – mentre qui c'è un vuoto mistico, una voragine, un non-essere. Non c'è assolutamente nulla, e non c'è niente che riesca a colmare questo vuoto! Anche un'ostrica appena venuta al mondo avrebbe una fantasia più fervida. C'è una brama sfrenata di fiabe e l'incapacità di inventarle! Si ha persino paura a starsene seduti accanto a questa gente. Che cosa accadrebbe se all'improvviso iniziassero a nitrire o vedessi che al posto delle mani hanno degli zoccoli? Non sapevamo nulla della loro esistenza, non arrivavamo a immaginare che delle persone potessero avere anime tanto poco umane, ed ecco che queste anime si sono auto-rappresentate – al cinematografo; lì hanno fissato per l'eternità le loro fantasticherie da ostriche, il loro riso equino e le loro lacrime di coccodrillo. Lì abbiamo appreso la loro religione e la loro filosofia.

Ma quel che ancora non abbiamo visto sono le loro passioni.

Anche a loro, persino a loro, serve qualcosa che accenda, elevi, infiammi l'anima, anche loro hanno bisogno che le passioni trabocchino, l'eccitazione, il fremito, l'ardore del sangue, – ma dove possono prenderli se angeli e guardie difendono così strenuamente la loro tranquillità, se chiunque non cada dal tetto è felice, se le tragedie dello spirito e dell'anima sono loro estranee come per tutti i cavalli di questo mondo?

Provate a recitare davanti a una stalla *Casa di bambola* o *L'anatra selvatica*¹¹.

E allora, per suscitare emozioni interiori forti, non rimane che un unico modo: mostrare *la lotta fisica, lo sport, le competizioni tra i corpi*.

E, per questa ragione, quale abbondanza di pellicole in cui una persona scappa da un'altra, uno insegue un altro, o qualcuno cerca di raggiungere una meta, superando degli impedimenti fisici!

Un falsario scappa dalla polizia; si arrampica su un tetto, i poliziotti gli stanno alle calcagna, ruzzola giù da una montagna, i poliziotti gli stanno alle calcagna, attraversa fiumi, laghi, mari, oceani – i poliziotti gli stanno dietro, e tutti loro sparano, tendono agguati, trappole, tranelli, e in tutto questo il pubblico trova motivo per una sublime elevazione dell'animo.

Un delatore corre a denunciare dei furfanti, i furfanti lo inseguono. Un pazzo fugge dal manicomio, i guardiani lo inseguono. Un fidanzato scappa via dalla fidanzata racchia, i parenti di lei lo inseguono. Oggettivamente, non ho mai assistito a una 'proiezione' senza che una persona non venisse inseguita da altre. Un percorso a ostacoli per le persone, l'eterna *Corsa delle*

10 In slavo ecclesiastico nel testo.

11 Opere teatrali del drammaturgo norvegese Henrik Ibsen.

suocere – è questo l'unico modo che hanno i papuasi civilizzati per provare delle passioni.

Ci sono anche altre possibilità, a quanto pare. Ad esempio, c'è l'amore con le violette, i fiocchi di tulle, le promesse sulla tomba. L'eredità dei vecchi melodrammi è ammannita qui in dosi da cavallo, e di melassa non ce n'è un secchio o due, com'era un tempo, ma intere botti.

La melassa però non desta le passioni.

Ci sono quindi delle pellicole segrete, particolari – alcova, letto, prime notti. Per qualche motivo, nella teoria non scritta della narrazione cinematografica sono definiti «genere francese». Ma sono rari, vietati ovunque, e per questa ragione, ripeto, per il papuaso civilizzato l'unica miccia che accende nella sua anima potenti emozioni è la caccia delle persone alle persone.

Tutte le altre forme di eccitazione sono per lui inaccessibili – e gli occhi gli brillano, il sangue gli pulsa, gli si serrano i pugni solo quando, con cani, pistole, strida selvagge e gesti frenetici, una persona si getta all'inseguimento di un'altra, e quella inizia a perdere le forze, si copre di sudore, rallenta la sua corsa e infine si ferma, finendo nelle mani delle guardie, o nelle mani dei soldati, o nelle mani della polizia, o scivola giù da una roccia sfracellandosi al suolo, o con la testa trapassata da un proiettile crolla a due passi dal luogo dove prima stava correndo. Solo queste dosi da cavallo di passioni primordiali sono accessibili al selvaggio civilizzato, altre non ne conosce e non vuole conoscerne, e d'altronde il cinematografo non gliene mostrerà mai delle altre.

Poiché che cos'è il cinematografo, se non la creazione collettiva di questi papuasi civilizzati?

Herzen ha detto:

«Sopra e sotto valgono differenti calendari. Di sopra il XIX secolo, e di sotto forse il XV, e neppure nel punto basso, dove albergano ottentotti e cafri dei più svariati colori, razze e climi» («Robert Owen»)¹².

Il cinematografo è la creazione collettiva di questi cafri e ottentotti del «punto più basso».

Zitti, silenti, come muti, i cafri e gli ottentotti del XIX e XX secolo brulicavano, si riproducevano e morivano, – e non avevano alcuna possibilità di dar voce alla loro anima ottentotta.

Non dipingevano quadri, non scrivevano libri, non sfornavano intellettuali, sapevano solo riprodursi, brulicare e morire – e non riuscivano in alcun modo a render manifesta la loro esistenza.

Ma ecco che all'improvviso è arrivato il cinematografo, e subito, per la prima volta in assoluto, la loro ideologia ha trovato piena e spontanea espressione.

Avrete notato che al cinematografo, non appena finisce un film – triste o

¹² A. Herzen, *Robert Owen*, in *Id.*, *Il passato e i pensieri*, II, Torino, Einaudi-Gallimard 1996, p. 375.

allegro che sia – sullo schermo compare l'immagine di un galletto.

È il marchio di fabbrica della casa di produzione cinematografica.

A differenza di altre novelle e racconti, quelli del cinematografo recano il marchio di fabbrica, – come le nostre calosce, i samovar, le sigarette, i fiammiferi, i coltelli. Queste ballate, leggende e fiabe sono un prodotto di mercato, – una merce di massa, smerciata all'ingrosso, dozzinale, e, se esse non riescono a esprimere in alcun modo le personalità dei singoli, l'ambiente sociale, invece, riescono a descriverlo in maniera molto netta e precisa.

Poiché attualmente fra le merci è in corso una lotta per l'esistenza, e sopravvivono solo quelle tra esse che più si sono adattate al consumatore; e questa tendenza all'adattamento è arrivata oramai al punto che possiamo a pieno diritto considerare qualsiasi disegno stampato su una tela di fabbricazione industriale, qualsiasi fiorellino su una carta da parati seriale come un prodotto dei consumatori stessi; sempre di meno la volontà del fabbricante si riflette sulla merce; e, per questa ragione, anche le pellicole cinematografiche realizzate da un produttore per il mercato possono essere considerate a pieno titolo un'opera del pubblico che frequenta i cinematografi, cosa che, ad esempio, non si può dire di nessun libro o dramma teatrale, per quanto tipici possano essere taluni libri o drammi teatrali della loro epoca e del loro ambiente.

La corsa delle suocere non ha autore, nessuna singola personalità vi è riflessa, ma è un prodotto diretto e immediato dei suoi spettatori, e per questo motivo, ripeto, in maniera più autentica, puntuale ed evidente di quando non riesca a fare un libro, questa pellicola esprime l'ideologia di questi spettatori. I libri sono prodotti da scrittori, e ogni scrittore ha i suoi ghiribizzi, il suo temperamento. Dostoevskij, per esempio, o Gogol' con estrema esuberanza hanno riversato le loro anime nelle opere, oltremodo imprevedibili e originali, che hanno scritto, e nessun marxista, penso, per quanto esperto, riuscirà mai a inquadrarle completamente all'interno di questo o quell'ambiente sociale. Qualcosa esulerà senz'altro dai limiti fissati, magari una ciocca di capelli, una minuzia qualsiasi esorbiterà dal contesto, e in quel caso o si taglia la ciocca, o si infrangono i limiti.

Qui, invece, al cinematografo, non c'è niente di tutto questo. In questo caso l'ambiente e l'espressione della sua ideologia coincidono all'estremo. Perché qui, davanti a noi, è rinata sotto nuove spoglie la creazione collettiva.

Finora la creazione collettiva è stata demandata al *demos*, al popolo. Solo le fiabe o i canti popolari, dedicati alla vita dei briganti o dei cosacchi, creati collettivamente, da tutto il popolo, dall'intera massa popolare, e non da un unico individuo, – solo questi finora potevano ambire a essere l'espressione perfetta di coloro che le hanno create, come ora lo è il cinematografo. Soltanto in esse poteva imprimersi con chiarezza l'esperienza esistenziale di intere legioni di animi umani.

Da noi ci si è spesso crucciati all'idea che i canti popolari, epici, le lamen-

tazioni, gli incantesimi stessero scomparendo, che tra il popolo l'arte sovraindividuale, corale si stesse inaridendo, ma ecco che essa è risorta, come prima, sovraindividuale, anonima, collettiva e corale, – e noi possiamo averne esperienza diretta al cinematografo.

Anche il cinematografo è canto, epica, fiaba, lamentazione, incantesimo, ma il creatore di tutto questo non è più, come si è visto, il popolo.

Quest'ultimo si è già espresso a sufficienza, adesso «tace»¹³, è arrivato il momento che qualcun altro crei il suo epos, è tempo di creare nuovi miti, ed è necessario che giungano un nuovo Buslaev, un nuovo Aleksandr Veselovskij per studiare questo nuovo epos cinematografico¹⁴.

Ci diranno che è possibile parlare di epos solo se questo viene creato da milioni di persone, del tutto affini, uguali fra loro, nate in un contesto esistenziale identico, omogeneo, e che finché il *mužik* russo non si è differenziato, finché il suo quotidiano è rimasto omogeneo, finché ha avuto un'etica uniforme, una verità uniforme, una poesia uniforme, finché tutto il nostro impero russo fatto da centinaia di milioni di *mužiki* ha vissuto una vita uniforme – da Archangel'sk a Odessa, da Odessa alla Kamčatka, – fino ad allora è stata possibile un'arte collettiva, fino ad allora sono state create le sublimi opere poetiche della Russia contadina, e hanno germogliato come fiori su un albero possente.

Ma l'albero è stato abbattuto, ne sono volate via delle schegge e non ci si può certo aspettare che le schegge fioriscano! L'esistenza quotidiana omogenea dei *mužiki* si è disintegrata, la massa grigia, fatta da milioni e milioni di individui tutti uguali, è divenuta variegata, multiforme, e subito l'arte popolare si è svigorita, ed è scomparsa per sempre.

Ma al polo opposto della nostra cultura, in quello stesso istante, una nuova esistenza quotidiana uniforme iniziava a comporsi, una nuova moltitudine, nuove miriadi, nuove schiere di persone si fondevano in un unico corpo – la città. E non appena si è creata questa quotidianità omogenea, subito sono apparse anche nuove possibilità per l'arte collettiva. L'arte collettiva senza un'esistenza quotidiana uniforme è impensabile. E la città, una volta divenuta tale, ha cominciato a dar vita al suo particolare epos, ed è questo che viene mostrato al cinematografo.

Ricordate, Gleb Uspenskij era oppresso dall'uniformità, dalla monotonia della Russia contadina. Spostandosi di villaggio in villaggio, il celebre scrittore populista si lamentava: «I pesci siluro si muovono a branchi di migliaia di individui, come schiere di eserciti, anche i rutili si spostano compatti, a

13 «Il popolo tace» sono le parole con cui si conclude l'ultima scena del dramma *Boris Godunov* (1825) di Aleksandr Puškin (1799-1837).

14 Fëdor Buslaev (1818-1897) e Aleksandr Veselovskij (1838-1906) sono stati celebri studiosi del folklore russo e slavo.

milioni», «ogni individuo è uguale all'altro», e anche nel popolo «ogni individuo è uguale all'altro», – ma Uspenskij non aveva previsto che era prossimo il tempo in cui tutti avrebbero iniziato a lamentarsi della monotonia e dell'uniformità della Russia cittadina.

Come a voler parodiare quel che Uspenskij scriveva della campagna, tutti, uno dopo l'altro, ripetendo le stesse parole, dicono la stessa cosa della città: «La città esercita un'influenza enorme sulla psiche contemporanea – affermano i pubblicitari di oggi – attraverso il suo peso meccanico, le sue cifre colossali, l'aritmetica delle sue centinaia di migliaia e di milioni. Migliaia e decine di migliaia di caseggiati, centinaia di migliaia e milioni di persone, intere popolazioni fuse in un'unica massa, – tutto questo non può non provocare profondi cambiamenti negli abitanti della città... Il cittadino è fatalmente un fabbricante, un prodotto di massa. Cifre a sei, sette zeri influenzano la sensibilità delle persone, fanno sì che esse nelle città si trasformino in qualcosa di astratto, in grandezze quasi nominali»¹⁵ e così via.

E tanto prima quanto ora, nelle campagne come nelle città, c'è un'«aritmetica» di «centinaia di migliaia e di milioni». Prima i pesci siluro si muovevano in branchi, e anche i rutili si muovevano in branchi, ora invece ci sono branchi di case, e branchi di strade, – in entrambi i casi, queste miriadi compatte creano spontaneamente la loro arte.

Ma quanto sono diverse le loro opere! Il *mužik* universale, uniforme ha creato gli Olimpi e i Colossei, Betlemme e il Golgota; il *mužik* ellenico, mes sicano, russo, scandinavo ha popolato, vivacizzato, colorato, indorato il cielo e la terra, e ancora a lungo il mondo risplenderà davanti a noi con questi incomparabili colori.

Mentre l'ottentotto universale, uniforme, diffuso nel mondo intero è venuto a dare il cambio a questo *mužik*, ha creato *l'étoile* marrone e, nella miseria della sua fantasia, l'ha piazzata persino sulla luna e l'ha calata sul fondo dell'oceano.

Nella letteratura russa si preconizzava da tempo l'avvento di questo ottentotto uniforme, e lo si vedeva avvicinare con terrore. Ma quando si leggono Herzen, Ščedrin, Konstantin Leont'ev, Dostoevskij, Gor'kij, i social-democratici e i decadenti – che a una sola voce lanciano anatemi sulla borghesia, – appare evidente che essa non era neanche per un centesimo orribile quanto quel che è sorto davanti ai nostri occhi.

«Sì, dai tempi di Herzen e Mill la borghesia in Europa ha fatto progressi inquietanti», dice Merežkovskij nel suo volume *Il veniente Cham*¹⁶. Dio mio,

15 Citazione dall'articolo di P. Juškevič, *O sovremennykh filosofsko-religioznych iskanijach*, in *Literaturnyj raspad. Kritičeskij sbornik*, kn. 1, Sankt-Peterburg, Izdatel'skoe bjuro, 1908, p. 109.

16 *Grjaduščij Cham* è una raccolta di articoli, uscita nel 1906, dello scrittore, poeta e pensatore decadente Dmitrij Merežkovskij (1866-1941), nella quale si descriveva l'affermarsi della borghesia come un male assoluto.

ma si può forse parlare semplicemente di progressi? Non è forse evidente che è come se si fossero aperte le cateratte, rotte le dighe? E da ogni parte: da sopra, da sotto, di lato, sulla cultura, la religione, gli intellettuali, il popolo, le città, le campagne, i libri, le riviste, i giovani, la famiglia, l'arte – si sono riversati questi milioni di ottentotti a ranghi serrati, e si riverseranno finché non sarà tutto inondato, finché non copriranno tutto, e non c'è da nessuna parte un'arca su cui poter salire e solcare le onde. Siamo tutti destinati ad annegare, dal primo all'ultimo.

Se solo Dostoevskij, mentre scriveva *I demoni*, – ah, se avesse potuto prevedere per un solo istante che cosa sarebbe successo quarant'anni dopo, avrebbe posto serti di rose sul capo dei suoi demoni, avrebbe bruciato incenso davanti alla loro immagine e recitato preghiere per celebrarli. Perché che cosa sono quei demoni di fronte a quelli di oggi? Adesso si è soliti attribuire ogni colpa alle forze reazionarie, ma quali forze reazionarie, – questa è un'invasione, un'inondazione, un diluvio, non reazione. E quando constato che i nostri intellettuali sono spariti all'improvviso, che i nostri giovani per la prima volta in cento anni sono rimasti a corto di «idee» e «programmi», che l'arte attualmente è invasa dalla pornografia, e la letteratura da teppisti, dico che non si tratta di reazione, ma che si sono riversati compattamente da qualche luogo gli ottentotti e in due, tre anni hanno divorato tutti i nostri intellettuali, tutti i nostri partiti, i programmi, le ideologie, hanno divorato la nostra letteratura e la nostra arte, e se pure da qualche parte è rimasta qualche minuscola briciola, qualche ossicino, anche quelli saranno divorati in un batter d'occhio, e l'intero mondo, l'intera Russia saranno trasformati improvvisamente in un deserto, e allora l'ottentotto planterà una bandiera, su cui sarà scritto:

ELETTROCINTURA!!!

Esclusivamente per i signori uomini!!!

Non disperate.

La brochure sulla cintura è gratuita!

(Segue un lungo elenco di recensioni lusinghiere e lettere di gratitudine!)

Adesso so perché «Mosè salì sul Sinai», perché «gli elleni hanno edificato l'acropoli», i romani hanno combattuto le guerre puniche, perché «il geniale e bell'Alessandro», con un elmo piumato in testa, ha guadato il Granico e si è battuto contro l'esercito persiano, nei pressi di Troia, perché gli Apostoli hanno predicato, i martiri sofferto, i poeti cantato, i pittori dipinto, i cavalieri «si sono distinti nei tornei» e i decabristi sono morti nelle miniere, – tutto questo è avvenuto per l'elettrocintura, e solo a beneficio di essa. Acquistate l'elettrocintura.

Aprò un giornale qualsiasi e leggo:

«Preservativi», «Spermina», «Donne nubili e maritate possono ottenere un

seno prosperoso», «Farmaco afrodisiaco Muiracitin», «Apparecchi acustici Tugouchin», «Il compagno del successo», «L'alcolismo non è più un problema», «Una volta ero calvo», «La forza è dentro di noi», «I nasi storti e brutti possono essere corretti a casa propria», – e vedo che non c'è più speranza, perché questo è la cornice, il fondamento sui quali si struttura oggi la nostra vita sociale.

Ščedrin ci spaventava: arrivano i musci sudici¹⁷! E non riusciva a inventarsi nulla di più terribile. Non sono arrivati i musci sudici, però, ma qualcun altro, che ha trasmesso i suoi tratti a ogni manifestazione della nostra vita sociale. E noi gemiamo: musci sudici, tornate indietro! «Noto chiromante predice la sorte attraverso la lettura della mano e stabilisce presente e futuro, dà inoltre consigli su quanto avete di più caro e amato nella vostra vita», – pensate che annunci così compaiano solo sul «Peterburgskij listok»¹⁸? Io, quando leggo un libro pubblicato oggi, quando incontro la gente di adesso, quando vado a vedere a teatro una pièce contemporanea, quando prendo in mano un almanacco, – io vedo ovunque, in ogni cosa, quel «noto chiromante». «Veggente cinese», «Chiromante greca», «Leggo il futuro sulle carte e nei fondi di caffè», «Vi auguro di sposarvi con una giovane fanciulla ebrea, bella, sinuosa, avvenente. Dote della sposa non inferiore a 15.000 rubli». «Giovane signora disposta a tutto per 10 rubli. Scrivere fermo posta». «Medium», «Grafologo», «Chiromante» – si riversano da ogni parte. Ottentotti, e nient'altro che ottentotti! O pensate che si trovino solo al cinematografo e nel «Peterburgskij listok», mentre nell'almanacco «Šipovnik»¹⁹ non ci siano? E in ogni verso scritto dai nostri poeti, e alla Duma, sul Nevskij, al ristorante «Vienna», all'Accademia delle scienze, nella redazione delle riviste, pensate che non ci siano? Oh, dove andare lontano dal tuo spirito, dove fuggire dalla tua presenza? Se salgo in cielo, là tu sei, se scendo negli inferi, eccoti...²⁰

Non sono in grado, certamente, di individuare queste masse di ottentotti, compatte, in ogni manifestazione della nostra vita culturale, ma lo scopo di questo articolo è spiegare, attraverso la loro improvvisa comparsa, i tratti peculiari della letteratura russa contemporanea.

17 *Čumazyj* (sudicio, impiasticciato) è l'epiteto con cui lo scrittore satirico Saltykov-Ščedrin definiva, nell'introduzione alla sua raccolta di racconti *Meloči žizni* (*Le minuzie della vita*, 1886), la classe dei contadini più ricchi, emancipatisi dalla servitù con la riforma del 1861, i quali rilevavano le terre degli ex proprietari terrieri impoveriti lasciandoli sul lastrico.

18 Quotidiano pietroburghese, pubblicato dal 1864 al 1918, noto per il suo taglio scandalistico.

19 Almanacco di orientamento progressista, pubblicato nella Russia di inizio Novecento. Ha contribuito alla diffusione della letteratura modernista.

20 Sal 138:7-8.

3

Ma le masse di ottentotti hanno bisogno di un Dio. Hanno bisogno di una guida da seguire, un eroe davanti al quale chinare il capo. Ricordate, Thomas Carlyle, in preda alla frenesia, esclamava al colmo dell'entusiasmo:

Venerare un eroe! Provare ammirazione per chi è superiore a te, esiste forse qualcosa di più nobile nell'animo umano? Ora e per sempre questo sentimento esercita un'influenza vivificante sul nostro animo. La religione si basa su di esso, non soltanto il paganesimo, ma anche le altre religioni, superiori e più pure, – tutte le religioni sono basate su questo. Venerare un eroe, prostrarsi davanti a lui fino ad annullarsi, ammirarlo con senso di sottomissione, provare un tenero sentimento di amore, un amore bruciante, senza confini, per un sembiante umano dall'aspetto divino, – non è forse questo il nucleo del cristianesimo stesso?.. Il più grande di tutti gli eroi è Quello di fronte al Quale le mie labbra tacciono... E che gioia pensare che il secolo più volgare, scettico, falso e improduttivo, che persino questo secolo non sia stato in grado di prendere le distanze da questo sentimento di sacra devozione nei confronti degli eroi, – che è sempre appartenuto all'umanità. (T. Carlyle, *On Heroes... Lecture 1*)²¹

Oh, anche all'ottentotto di massa appartiene un pio desiderio di simil fatta – anche lui aspira a creare un eroe a sua immagine e somiglianza.

Ma i pensieri elevati, le grandi passioni, l'autodisciplina, il sacrificio di sé, che noi conoscevamo negli eroi di un tempo – non fanno per lui. Uno come lui, che ride quando vede una pentola indossata al posto del cappello e piange quando perde un rublo d'argento, – non può certo scegliersi come eroi Brand, Solness o il dottor Stockmann²²! No, Dio stesso ha disposto che come suo idolo, eroe, guida e ideale egli scegliesse il Pastrano color pisello, il detective Nat Pinkerton, – affinché proprio in questo personaggio incarnasse tutte le idee a lui accessibili sulla possibile grandezza dell'animo umano.

Sarebbe strano che andasse diversamente.

Quando l'arte era un'attività collettiva, l'ideale popolare si incarnava in Maometto, Odisseo, Mikula Seljaninovič²³, Robin Hood; poi, quando l'attività artistica è passata nelle mani degli intellettuali espressi dal popolo, – Robinson, Childe Harold, Don Chisciotte, mettiamo anche Guak²⁴ e Rocambole, sono diventati i rappresentanti ideali della società – questi cavalieri, vagabondi, furfanti dall'animo nobile. Ma un detective, un investigatore, il

21 Citazione imprecisa da Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841).

22 Brand, Solness, il dottor Stockmann sono protagonisti di drammi di Henrik Ibsen, rispettivamente *Brand*, *Il costruttore Solness*, *Un nemico del popolo*.

23 Eroe leggendario, protagonista di un ciclo epico del folklore russo.

24 *Guak, ili nepreborimaja vernost'* (*Guak, ovvero la fedeltà incrollabile*) è un racconto di tema cavalleresco, pubblicato a Mosca per la prima volta nel 1789.

Pastrano color pisello abbiamo potuto leggerlo come nostra guida ed eroe solo ora, all'epoca dell'ottentotto di massa, dell'ottentotto universale.

Osservate per bene questo semidio, non disprezzatelo, non vi salti in mente di voltargli le spalle. Milioni di cuori umani ardon d'amore per lui e, al colmo dell'entusiasmo, gli gridano: osanna! È l'eletto e l'unto del popolo, mostrategli rispetto.

Per quanto i libretti in cui viene narrata la sua Odissea siano inconsistenti, sgrammaticati, per quanto non siano neanche letteratura, ma il misero balbettio di un selvaggio ubriaco, – considerateli con attenzione perché questo balbettio è per milioni di persone il nutrimento spirituale più dolce.

Sì, queste storie di indagini, quali che siano, hanno una grande qualità: esistono. E chissà, forse adesso sono l'unica realtà nella vita spirituale dell'umanità. Forse è solo una nostra impressione che esistano i libri di Swinburne, Maeterlinck, Brjusov, Merežkovskij, Hamsun. Forse questi libri sono un fantasma, un miraggio, e basta soffiare su di essi perché spariscano, e invece è indubbia l'esistenza dei fascicoli che narrano le imprese di Pinkerton, essi sono indispensabili, inevitabili per l'umanità contemporanea.

E talvolta cado preda di un sentimento mistico: mi sembra che al mondo non esista nulla al di fuori di Nat Pinkerton, che tutto il mondo sia Nat Pinkerton, frazionato in piccolissime parti, e che voi, io e tutte le persone, e tutte le cose, e tutti gli accadimenti siano una sorta di emanazione di un'unica e onnipotente divinità – il detective Nat Pinkerton.

Sì, tutto è fatto di ombre, sono solo fantasmi, e invece Nat Pinkerton esiste, in quanto esiste. E la sua esistenza è indubbia!

Poco tempo fa mi sono imbattuto in un dato: nella sola città di Pietroburgo, quest'anno, nel solo mese di maggio – secondo cifre assolutamente ufficiali – sono state vendute 622.300 copie di opere di narrativa poliziesca.

E dunque, a Pietroburgo ogni anno si pubblica qualcosa come sette milioni e mezzo di fascioletti simili.

«Una cifra comunque non troppo elevata» ho pensato, e ho cercato un altro dato per potere fare un confronto. Questo dato era riportato nella *Biografia...* di Dostoevskij. Vi si dice che nel 1876 sono uscite duemila copie di *Delitto e castigo*, e che queste misere duemila copie sono state vendute nell'arco di tempo che va dal 1876 al 1880, e comunque non sono andate esaurite.

E questo accadeva all'epoca in cui il grande scrittore era all'apice della sua fama, quando, secondo quel che riferisce il suo biografo, «andava molto fiero del successo delle sue opere»²⁵. Duemila copie in cinque anni, – e il più grande genio della terra va fiero di questa cifra enorme. Duemila libri in cinque anni sono quattrocento libri all'anno. Confrontate queste cifre e capirete perché parlo di diluvio.

25 *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F.M. Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg 1883.

Il libro migliore dello scrittore migliore nel periodo migliore della sua fama è contrassegnato dalla cifra 400, mentre il delirio balbettante di questi ashanti e ottentotti riporta la cifra di sette milioni e mezzo. Vacillano, si aggrappano per tenersi in piedi questi quattrocento, ma i milioni avanzano, a ranghi serrati, e crescono con una progressione spaventosa, e trasformano in fantasma tutto ciò che c'è di grande, affermandosi come l'unico fatto e l'unica realtà nel mondo.

Seguite con molta attenzione Nat Pinkerton!

4

Ricordate, dieci anni fa a Londra, nella remota e silenziosa Baker street, davanti a un camino solitario, si è seduto un eremita triste e sognatore, un poeta, musicista e investigatore, l'affascinante Sherlock Holmes.

Ha lunghe dita d'artista, un temperamento malinconico, e, quando è triste, legge Petrarca²⁶ o suona il violino per ore²⁷. Ha una profonda comprensione della musica e lui stesso talvolta compone. Nel racconto *La lega dei capelli rossi*²⁸ si sta recando al concerto di Pablo de Sarasate e, ricordate, dice:

– Il programma dice che sarà eseguita musica tedesca, la preferisco rispetto all'italiana o alla francese. È più profonda, è quello di cui ho bisogno.

Per tutta la serata se ne sta seduto nella sala da concerto, in preda a un folle entusiasmo, a battere il tempo con le lunghe dita sottili. È molto erudito, ha scritto una dissertazione di chimica e ama esprimersi per aforismi. *Omne ignotum pro magnifico*, – dice, e può citare a memoria le lettere di Flaubert a George Sand. Certo, è un detective, ma potrebbe essere il Demone di Lermontov o Pečorin²⁹, l'indagine non è il suo mestiere, ma – come dice lui stesso – il suo modo di protestare contro la noia dell'esistenza, di sfuggire a una grande malinconia. Dopo aver risolto un caso particolarmente difficile, ricordate, – dice:

– Questa faccenda mi ha salvato dal tedio. Ahimè, sento che la malinconia sta per prendere di nuovo il sopravvento su di me. In generale, tutta la mia vita è uno sforzo continuo per liberarmi dal grigiore dell'esistenza. Queste piccole questioni che risolvo mi alleviano un po' il fardello del quotidiano³⁰.

Ah, amiamo tanto Sherlock Holmes. «A Roma sarebbe stato Bruto, ad Atene Pericle»³¹.

26 *The Boscombe Valley Mystery*, 1891.

27 *The Adventure of the Norwood Builder*, 1903.

28 *The Red-Headed League*, 1891.

29 *Il demone* è un celebre poema del poeta romantico russo Michail Lermontov, mentre Pečorin è il protagonista del suo romanzo *Un eroe del nostro tempo*.

30 *The Red-Headed League*.

31 Verso della poesia di Aleksandr Puškin, *K portretu Čaadaevu* (*Ritratto di Čaadaev*, 1818).

Egli è un idealista e un poeta dell'indagine. Indaga per indagare, e non per ottenere fama, denaro, ricompense. È disinteressato, come qualsiasi eroe. E quando, dopo aver teso all'estremo tutte le sue forze interiori, aver compiuto prodigi di sagacia, aver avuto intuizioni ispirate, attuato penosi salti logici, arriva finalmente a sciogliere i nodi più intricati delle altrui macchinazioni e malefatte, – con quanta bellezza e grandiosità trasmette nelle mani dell'incapace ispettore Lestrade tutti i fili di questi nodi, e lui, triste e solitario, si allontana per far ritorno alla solitudine della sua Baker street.

Disprezza denaro, gloria, onori. Vadano pure all'incapace ispettore di polizia, a Holmes basta la propria grandezza.

Quanto è bello in quegli istanti! L'ispettore di polizia chiede stupito:

– Non vuole che il suo nome sia ricordato nel rapporto che scriverò per i miei superiori?!

– Non ne ho il minimo desiderio. Aver risolto il caso è la mia ricompensa.

Povero ispettore, l'animo poetico è per lui un enigma. Non ha letto *Il costruttore Solness*. Non sa che ogni impresa è una 'cosa in sé'. E potrebbe mai comprendere queste fiere parole rivolte da un poeta a un altro poeta:

Sei un re: vivi da solo. Un libero cammino
percorri, verso dove ti conduce il libero intelletto,
senza chiedere compensi per un nobile cimento.
In te li trovi. Sei tu il tribunale supremo...³²

Ma Sherlock Holmes è permeato di questi precetti. Poiché è poeta fino al midollo. L'arte per l'arte – questa è la sua legge e il suo destino. E se anche talvolta chiede «compensi per un nobile cimento», ci si commuove fino alle lacrime nel leggere quali sono questi compensi. Pensate che siano soldi – oh no! Non dimenticherò mai di quando uno spregevole principe tedesco, che Holmes aveva appena liberato dalle pretese di una sua ex amante, dice al nostro poetico detective:

– Le sono infinitamente obbligato. Mi dica, per favore, come posso ricompensarla. Ecco qui il mio anello.

Il principe si toglie dal dito l'anello con un smeraldo molto grosso, è ovvio, e lo pone sul palmo della mano di Holmes. Ma che cosa fa lui? Ma certamente scuote negativamente il capo e indica con gli occhi il biglietto da visita dell'ex amante del principe:

– Sua altezza – dice – possiede un bene ben più prezioso per me.

– La prego, mi dica qual è.

– Il biglietto da visita.

Il principe lo guarda perplesso.

– Il biglietto di Irene! Ma certo, lo prenda, lo prenda pure!

– La ringrazio. Il mio compito è finito. È un onore inchinarmi a lei.

32 A. Puškin, *Poëtu* (*Al poeta*, 1830).

Holmes si gira bruscamente e, come se non avesse notato la mano tesa del principe, esce dalla stanza.

Ecco quali sono i gesti e le parole di un autentico eroe. Le stesse eterne, eroiche parole, gli stessi gesti, con cui da sempre i grandi di tutti i tempi hanno risposto alla spregevole folla.

Che peccato che non sia Schiller l'autore di Holmes!

Holmes chiede il biglietto da visita di quella donna perché, lo avrete già indovinato, è perduto innamorado di lei.

Non importa che l'abbia deliberatamente danneggiata e l'abbia pedinata per fare la spia su di lei come ha potuto. L'amava anche allora, – e, certamente, non di un amore volgare, rozzo, come amiamo tutti, ma di un amore raffinato, etereo, speciale, come amano poeti e investigatori. Così lo celebra per noi il suo entusiasta menestrello e cronografo – lord Arthur Conan Doyle.

Ma è accaduto qualcosa di inaudito.

Questo personaggio romantico, tenero, cavalleresco all'improvviso ha iniziato a trasformarsi davanti ai nostri occhi, a ricrearsi, a evolvere, prendendo le distanze dal suo ideatore, Conan Doyle, come un neonato si stacca dal cordone ombelicale della madre, e come fanno i miti, le leggende, quando iniziano a vivere di vita propria tra di noi.

Si diffondono per l'intero globo miriadi di libercoli anonimi che narrano le imprese di Sherlock Holmes, il suo volto viene raffigurato sulle scatole di tabacco, sulle réclame del sapone, sulle insegne delle trattorie, su di lui si scrivono drammi teatrali, i bambini si inventano giochi «alla Sherlock Holmes» e i giornali di tutti i paesi rendono il suo nome proverbiale. Sempre di più Sherlock Holmes si allontana dalla sua fonte originaria, e sempre di più ribolle e borbotta intorno a lui la creazione collettiva, generale, di massa, corale, universale.

Di base accade quel che accadeva un tempo, quando veniva creato e viveva di vita pulsante l'epos popolare dei *mužik*.

Anche allora si sceglieva un personaggio a caso o un evento – e intere masse, istintivamente, inavvertitamente, spontaneamente, nel corso di due o tre secoli, se ne appropriavano per riempirlo poi di contenuti originali, adattarlo inconsciamente ai propri gusti e ai propri ideali, tanto da cancellare completamente le sue caratteristiche originarie, levigandolo come fa il mare con i ciottoli, e vai a capire poi che cosa è rimasto del faraone egiziano *Kaichoos* quando il mito tramandato su di lui, migliaia di anni dopo, passando dal Nilo al Dnepr, lo ha trasformato in *Koščej l'Immortale*³³. Vai a capire che cosa è rimasto in Il'ja di Murom del Rostam delle leggende iraniche, e vai a risalire

33 Malvagio del folklore slavo. Kaichoos è il nome con cui Eusebio da Cesarea si riferisce al faraone Raneb. Non è chiaro da dove derivi la teoria riportata da Čukovskij, che potrebbe forse basarsi sull'assonanza tra i nomi Kaichoos e Koščej.

al Krishna indù che la creazione collettiva dei *mužiki* russi ha trasformato in Dobrynja Nikitič³⁴, «con sapienza innata, e non appresa».

Esattamente la stessa cosa dico che è accaduta a Sherlock Holmes. Il lettore di massa, riprendendo questo personaggio dal suo scrittore Conan Doyle, ha iniziato subito a trasformarlo, senza accorgersene, istintivamente, spontaneamente, secondo il proprio gusto, a riempirlo di contenuti spirituali ed etici propri – distruggendo senza volerlo quei tratti che gli risultavano estranei, a lui, lettore di massa, per finire con il trasmettergli, sovrapporre alla sua personalità la propria psicologia, la psicologia delle masse.

E così è accaduto, per la prima volta nella storia secolare della cultura urbana, è apparso il primo eroe epico di questa cultura, il primo eroe urbano con tutti i tratti distintivi e le peculiarità dell'eroe epico.

Ma: nella cultura contadina questa trasformazione di un personaggio scelto casualmente in un eroe epico, o di un eroe epico di un certo paese in quello di un altro – avveniva nel corso di due, tre secoli, mentre all'epoca della cultura urbana, quando i tempi della vita sociale si sono fatti diabolicamente frenetici, è successo in tre, quattro anni. Questa è l'unica differenza.

E tre, quatt'anni dopo che Sherlock Holmes si è staccato dal suo ideatore individuale, casuale, per immergersi nelle profondità del mare umano delle masse, è riemerso in superficie e, reincarnandosi in un personaggio letterario, ci è apparso con le fattezze dell'investigatore newyorkese, il re di tutti i detective – Nat Pinkerton.

Dio mio, quanto è cambiato in questi tre, quattro anni, e quanto è rilevante questo cambiamento! C'è qualcosa al mondo più rilevante di esso oggi?

Ed è bastato che Sherlock Holmes si staccasse dal suo creatore individuale per passare al creatore collettivo, perché perdesse immediatamente tutti quei tratti volutamente poetici e romantici che rendevano tanto complessa e bella la sua personalità.

Certo, quei tratti romantici non erano poi un granché, – certi scampoli raccomandati di ideologia, appartenuti già a Byron e Shelley, e cuciti alla bell'e meglio addosso a Holmes dalla mano di un abile sarto letterario.

E per di più i brandelli di tessuto erano attaccati in modo che le cuciture risultassero ben visibili all'esterno; ciò non di meno, questi brandelli *rivestivano* Sherlock Holmes, e il sarto letterario per qualche motivo aveva reputato necessario cucirglieli addosso.

In questo caso (lo sottolineo), è bastato che Sherlock diventasse l'eroe della creazione collettiva affinché tutti i brandelli eroici, romantici e poetici si strappassero all'istante. Evidentemente non ce n'era più necessità.

Dove sono andate a finire le dita sottili di Sherlock Holmes, e la sua fiera

34 Il'ja di Murom (Muromec) e Dobrynja Nikitič sono celebri *bogatyri*, eroici cavalieri dell'epica popolare slava.

solitudine, e i suoi gesti solenni? Dov'è finito Petrarca? Dove Pablo di Sarasate con la sua musica tedesca «più profonda di quella francese»? Dov'è la dissertazione? E le lettere di Flaubert a George Sand? Dove sono i tristi aforismi? Dove l'impresa fine a sé stessa? E l'umorismo alla Heine, e l'idealismo di Brand?

Tutto questo è scomparso, e al suo posto che cosa troviamo? Un enorme cazzotto.

«Furfante! – grida il grande investigatore e atterra il malfattore con un cazzotto micidiale», questa è l'unica funzione di Nat Pinkerton.

In un fascicolo sulle imprese di Nat Pinkerton, *Il padiglione di sangue*, si legge:

«L'investigatore colpì il malvivente alla testa in modo da fargli perdere i sensi, e qualche secondo dopo quello era già legato».

In un altro, *Il complotto dei negri*, leggiamo:

«Nat Pinkerton assestò un altro terribile fendente dal basso sul braccio del negro, e un istante dopo affondò il coltello nel petto di Sammy fino all'impugnatura. Questi cadde all'indietro lanciando un grido penetrante».

In un altro ancora, *Il ciclista-fantasma*, troviamo:

«In quel momento l'investigatore raggiunse il malvivente e senza fermarsi gli assestò un pugno sul fianco di modo che quello perdettesse per un secondo il controllo sul suo velocipede».

E ancora, nel *Pattinatore misterioso*, leggiamo:

«L'investigatore gli fu addosso in un attimo, gli strappò il revolver e gli assestò una gragnola di colpi in testa, tanto forti da assordare il furfante, poi gli mise subito le manette».

Ho letto 53 fascicoli di avventure di Nat Pinkerton – e mi sono convinto che l'unica cosa in cui si manifesta il genio di Pinkerton è proprio il modo in cui distribuisce a destra e a manca ceffoni, sberle, sganascioni e terribili, assordanti cazzotti.

Ricordate, Vasilij Buslaevič possedeva lo stesso talento:

Se prendeva qualcuno per il braccio,
dalla spalla glielo staccava...
ne afferrava uno per la schiena,
quello urla, strepita, striscia carponi³⁵, –

ma questa non era certo l'unica virtù di Vasilij Buslaevič. Lui «imparò a leggere» e «a cantare imparò», in questo caso, nulla di tutto questo – un unico cazzotto personificato, sempre pronto a spaccare la faccia alla gente. Svjatorgor, Vol'ga Svjatoslavovič, Alëša Popovič, eroi dell'epos contadino, hanno personalità complesse, ricche di sfaccettature. Ognuno di loro ha una propria melodia interiore, un aroma interiore, – e per me rimarrà per sempre un

35 Vasilij Buslaev (o Buslaevič) è il forzuto eroe epico, protagonista di numerose *byliny* tramandate nell'area di Novgorod. Questi versi sono tratti da una di esse.

grandissimo enigma da dove derivi questa capacità di penetrare nell'essenza spirituale dell'uomo, manifestata nei suoi canti dal nostro contadino zotico e setoloso.

Ma per l'epos urbano l'anima di Pinkerton è risultata di troppo. Pinkerton ha un cazzotto al posto dell'anima, un cazzotto al posto della testa, un cazzotto al posto del cuore, e non gli viene richiesto altro che metterlo in azione.

Un cazzotto in tutte le fogge e in tutte le salse: Pinkerton spara, trafigge, accoltella, trincia le gente, come se fossero oggetti, senza pietà – e se si contano tutti gli esseri umani che fa fuori in soli dieci fascicoli delle sue 'avventure', ne viene fuori la popolazione di una buona cittadina di provincia. Sono sicuro che a New York esista un cimitero speciale per le vittime di questo Nat Pinkerton e che lunghi cortei funebri si succedano giorno e notte ininterrottamente verso questo luogo. Nelle storie su Pinkerton si legge di continuo:

«In quel momento si aprì una porta e nella stanza irruppe Nat Pinkerton... Si scatenò una rissa che terminò solo quando tutti i cinesi furono messi fuori gioco. Dieci di loro rimasero uccisi, fra questi anche Lun-Tsa-Hung, gli altri furono arrestati» (*Il talismano di sangue*).

Oppure:

«Tuonò uno sparo e il delinquente cadde a terra.

Gli altri si misero paura e corsero verso l'uscita. Uno di loro stramazza a terra, colpito a una gamba da una pallottola, un altro inciampò su di lui e cadde a sua volta... Uno dei malviventi era già crepato: una pallottola gli aveva trafitto la testa. L'atamano giaceva a terra svenuto in una pozza di sangue, a un altro ancora una pallottola aveva trapassato una gamba» e così via (*Diavoli gialli*).

Ma non è poi così terribile: tutti gli eroi sono tali proprio perché fanno scorrere il sangue umano a fiumi. Però è importante l'idea che legittima questo spargimento di sangue, è importante la causa che serve l'eroe. In nome di che cosa Pinkerton uccide svariate persone al giorno? Quale fine superiore giustifica ai suoi occhi la sua disumana sete di sangue?

Questo fine è quasi esclusivamente e unicamente la vendetta, il dente per dente, la rivalsa, il desiderio di farla pagare. Non conosce altri fini. «Un castigo adeguato», «la meritata punizione», sono parole che risuonano sempre sulla sua bocca. E tutti quelli che lo circondano – le persone più degne – non fanno altro che gridare vendetta.

Un vagabondo va da Pinkerton e dice:

– Sono stato testimone di un delitto e voglio che il colpevole abbia la punizione che merita.

– Un desiderio lodevole! – risponde Pinkerton (*Il padiglione di sangue*).

Un funzionario statale chiama Pinkerton e gli dice:

– Sono sicuro che grazie a lei i colpevoli riceveranno la giusta punizione (*I ladri di dinamite*).

Nel mondo di Pinkerton la vendetta esercita un incredibile fascino. Quando a una donna viene uccisa la figlia e Pinkerton glielo comunica, lei – letteralmente! – «prese subito a scongiurarlo di trovare e punire l'assassino a qualunque costo».

Per tranquillizzarla, Pinkerton le dice:

– Consegnerò l'omicida nelle mani della giustizia.

La sventurata madre così ha bell'e dimenticato il suo terribile dolore, la vendetta è per lei il miglior balsamo curativo (*Il cinematografo nel ruolo di smascheratore*).

In un altro racconto dal titolo *Il sonnambulo* la cosa è ancora più interessante. Una povera vecchia rispettabile ha appena perduto il figlio. È precipitato dal quarto piano e ora giace tutto insanguinato nella bara. Pinkerton si avvicina alla madre inconsolabile e la consola all'istante pronunciando la formula magica:

– Mrs. MacKenzie, la prego di calmarsi: le giuro che troverò il farabutto che ha compiuto questo vile misfatto.

La vecchia immediatamente si dimentica della morte del figlio e si tranquillizza:

– Probabilmente lei stessa desidera – continua a consolarla l'investigatore – che l'assassino del suo primo figlio riceva il castigo che merita?

Ma certo che lo desidera. Come potrebbe non desiderarlo!

– Ho completa fiducia in lei, Mr. Pinkerton! – dice lei. – Ha ragione lei. Questo vile farabutto e assassino non deve sfuggire al castigo, deve morire sulla sedia elettrica.

Questa soluzione finisce per tranquillizzarla del tutto.

E quando l'anonimo autore delle *Avventure dell'investigatore Nat Pinkerton* vuole procurarvi una gioia infinita, cari lettori, e donarvi un godimento autentico, nelle ultime righe del suo racconto vi comunica senza fallo che «la maggior parte dei delinquenti è stata condannata a molti anni di prigione, mentre a due di loro è stata comminata la pena capitale».

Gioite, rallegratevi e lodate la grandezza di Pinkerton! In ogni fascicolo vi dà una bella consolazione.

Nella puntata *Gli scassinatori della chiesa* il lettore di massa apprende con giubilo:

«Wieland e Beggerson furono condannati a morte e giustiziati, mentre l'ebreo John Levy venne spedito in prigione per parecchi anni. Nick Forsen morì sulla sedia elettrica».

La felicità del lettore è ancora più grande quando nel fascicolo *Il complotto dei negri* legge:

«Il tribunale... condannò Tom Sawyer alla pena capitale; tutti gli altri negri furono spediti in prigione per molti anni...»

O quando, nell'episodio *Lo scassinatore della fumeria cinese*, arriva a leggere il passo seguente:

«I furfanti catturati ricevettero il meritato castigo: lo scassinatore della fumeria Hung-Ing-Sang, il proprietario della bettola Chung-Ling-Hi e il cinese che attirava le vittime furono condannati a morte e finirono i loro giorni sulla sedia elettrica. Gli altri furono mandati ai lavori forzati per lunghi anni, la maggior parte di loro non arrivò a terminare la pena».

Non esiste puntata che non ci faccia dono di questo balsamo tranquillante. E se casualmente viene fuori che invece di essere condannato a morte il delinquente viene mandato semplicemente in prigione o ai lavori forzati, si ritiene necessario consolarci o in qualche modo scusarsi con noi: la condanna ai lavori forzati dura lunghi anni e il delinquente non riesce comunque a portarla a termine perché muore prima. Altrimenti si proverebbe imbarazzo per Nat Pinkerton.

E, invece, vedete che meraviglia:

«Joseph Garron e Bill Everett furono entrambi giustiziati sulla sedia elettrica, mentre Fred Gargam fu condannato a quindici anni di reclusione. Non arrivò a scontare la sua pena e dopo sei mesi morì in prigione di tisi» (*Il covo dei malviventi sotto le nuvole*).

Evviva! È morto di tisi in prigione! Il malvivente è morto di tisi in prigione! Lodate, lodate Pinkerton, intonategli un salmo a gola spiegata. Nat Pinkerton si è votato completamente a questo grande compito, affinché il maggior numero possibile di delinquenti muoia di tisi in carcere, e non sarebbe un eroe, non sarebbe un titano, se permettesse anche a un solo delinquente di sfuggire a questo destino. *Tutti* i delinquenti devono morire di tisi, – non a caso sono delinquenti. Ed evidentemente le masse dei lettori di Pinkerton hanno estremo bisogno che i delinquenti siano condannati senza fallo alla sedia elettrica, che vengano mandati in prigione per venti, trent'anni, visto che ogni fascicolo si conclude immancabilmente, costi quel che costi, con la tranquillizzante notizia che è andata proprio così. Evidentemente è l'estetica che lo richiede. Nessun delinquente pentito, nessun delinquente perdonato da Pinkerton, nessuno che venga rimesso in libertà, sono sterminati tutti dal primo all'ultimo, ma prima, con gioia maligna, dopo aver acciuffato il delinquente e averlo legato con una fune, lui se ne fa beffe, lo canzona:

– Giuro che finirai sulla sedia elettrica.

E non commette errori Pinkerton. L'estetica del lettore di massa richiede che ci sia la sicurezza totale, fin dall'inizio della narrazione, che il delinquente muoia di tisi o sia condannato alla pena capitale, che la sanguinosa vendetta si compia a ogni costo – altrimenti a che cosa gli servirebbe Pinkerton?

E per allietare vieppiù queste masse di lettori, viene loro comunicato che «Nat Pinkerton, il quale ha mostrato tutta la grandezza del suo enorme talento, ha ricevuto una ricompensa straordinaria per i suoi servigi dalla compagnia assicurativa 'Union'» (*I piromani di Paterson*).

E ancora:

«Quando Nat Pinkerton ebbe restituito al proprietario delle piantagioni i portafogli del figlio morto, il vecchio, con le lacrime agli occhi, gli dimostrò la sua gratitudine, dando all'investigatore una grossa somma a compenso dei suoi servigi» (*Il complotto dei negri*).

E gode, ed è felice il lettore di massa. Tutto in questi fascicoli è bello e meraviglioso: i delinquenti vengono sterminati sulle sedie elettriche, gli eroi ideali ricevono in dono portafogli; vige la legge della vendetta di sangue, come in Patagonia, è geniale è colui che ha il cazzotto più possente.

Evviva Nat Pinkerton, signore, ideale ed eroe delle masse!

5

Ecco in quale forma è emerso Sherlock Holmes dopo essere sprofondato, tre, quattro anni fa, nel gorgo del mare ottentotto.

E scrutandolo in viso, e osservando quali terribili cambiamenti vi sono avvenuti, e sapendo che *questo cambiamento non è casuale, ma necessario, inevitabile, poiché impresso da milioni di persone che vi hanno incarnato la propria anima*, vedo che è tutto finito e non ci sono più speranze.

Poiché quel che l'ottentotto di massa ha fatto con Sherlock Holmes, lo fa anche con tutti i fenomeni e le idee che incontra sul proprio cammino. L'evoluzione di Sherlock Holmes è solo un minuscolo esempio dell'influenza che esercita su tutto ciò che lo circonda. Ha requisito il violino a Sherlock, gli ha strappato di dosso gli ultimi brandelli del mantello di Childe Harold, lo ha privato di tutti i sentimenti e i pensieri umani, gli ha messo in mano un revolver e gli ha detto:

– Vai e spara all'infinito, e, ciò che è più importante, spargi molto sangue. Tutti quelli contro i quali non farai fuoco, falli condannare a morte. È la cosa che preferisco. Per il tuo eroismo riceverai del denaro. E non ti serve a nulla la tua Baker Street, apri piuttosto un'agenzia investigativa³⁶. Gli eroi devono averne una. E poi, mio dio, mio idolo, mio ideale – appuntati sotto il gilet un distintivo d'argento da poliziotto³⁷. È così bello che gli eroi universali portino sotto il gilet dei distintivi da poliziotto.

E davvero potete pensare che in questi tre, quattro anni si sia limitato a trasformare soltanto Sherlock Holmes? Io – ripeto – non riesco a trovare un solo oggetto oggi che sfugga alle sue grinfie. In tutte le sfere della vita, non esiste luogo in cui il borghese Sherlock Holmes non venga trasformato nell'ottentotto Nat Pinkerton, e ora, avendo visto Pinkerton, comprendiamo come un tempo abbiamo fatto male a inveire contro la borghesia, sbaglia-

36 Pinkerton ha un'agenzia investigativa con sede a Broadway [N.d.A.].

37 Nat Pinkerton ha un distintivo da poliziotto. Cfr. *I ladri di dinamite* e *La compagnia dei falsi testimoni* [N.d.A.].

vamo a temerla; davvero, non era poi così male, – e faceva male Herzen a crucciarsi, ritenendo che la borghesia fosse «lo stadio terminale della civiltà occidentale, la sua maturità»³⁸. Oh, se fosse davvero così, se solo Sherlock Holmes fosse lo stadio terminale della letteratura e non si fosse trasformato davanti ai nostri occhi in Pinkerton!

Vedendoci davanti Pinkerton, abbiamo compreso – purtroppo tardi – che la borghesia era ancora un valore positivo, che, paragonata agli ottentotti, essa rappresentava un ideale di bene, bellezza e giustizia, e siamo pronti a invocarla:

– Torna! eri così bella! Hai soffocato Byron, Chatterton, Wilde, Schopenhauer, Nietzsche, Maupassant, hai creato la torre Eiffel, dimentichiamo tutto, ma torna! Accettiamo tutto, ma non Nat Pinkerton! Meglio coprirsi di una lunga peluria e, scodinzolando, fuggire a quattro zampe nelle foreste – ma non Nat Pinkerton. Torna presto, «muso sudicio», torna, «uomo nell'astuccio», Chlestakov, Smerdjakov, Bessemënov, Peredonov³⁹, saremo felici di vedere tutti adesso, la faremo finita con quella brutta abitudine di «gettare fango sulla borghesia», in ogni raccontino, in ogni trafiletto, di «protestare contro il borghesume». Tornate, tornate indietro!

Buona, vecchia borghesia! Quale che fosse – aveva comunque a che fare con la sociologia, mentre Nat Pinkerton è già zoologia, segna la fine della nostra esistenza umana – e come potremmo non avere nostalgia della borghesia!

Buona, vecchia borghesia britannica – che ha creato Darwin, Mill, Spencer, Huxley, Wallace, – amava a tal punto la cultura umana che, creando da sé stessa e per sé stessa Sherlock Holmes, essa ha magnificato in lui, in un investigatore privato, questa cultura: la forza e la potenza della logica, il fascino del pensiero umano, l'inventiva, lo spirito di osservazione, la sagacia.

Certamente, Sherlock Holmes è goffo e ridicolo con tutti i suoi sillogismi, ma la cosa importante è che proprio i sillogismi hanno esaltato in lui la buona, vecchia borghesia britannica.

Ricordate, quasi a ogni pagina si legge: Sherlock se ne sta a lungo seduto nella sua casa di Baker Street a osservare l'antipatico Watson, e di punto in bianco dice:

- Lei ha già iniziato il suo praticantato di medicina.
- Come fa a saperlo? – chiede invariabilmente Watson.
- Lo so, così come so che la sua cameriera è maldestra.
- Tutto quel che sta affermando è vero, ma come fa a saperlo?

38 Cit. da A. Herzen, *Koncy i načala. Pis'mo sed'moe*, in *Id., Sobranie sočinenij v 30 t.*, t. XVI, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1959, p. 183.

39 Personaggi letterari presenti in opere di vari autori russi. «Muso sudicio», cfr. *infra* n. 17: *L'uomo nell'astuccio* è il titolo di un celebre racconto di Anton Čechov; Chlestakov è il protagonista della commedia *Il revisore* di Nikolaj Gogol'; Smerdjakov è un personaggio dei *Fratelli Karamazov*; Bessemënov è il protagonista del dramma di Maksim Gor'kij *I borghesi*; Peredonov è il protagonista del romanzo *Il demone meschino* di Fëdor Sologub.

Holmes allora sorride, si strofina le mani affusolate e nervose e dice:

– È molto semplice! Sul lato interno del suo stivaletto sinistro, proprio nel punto in cui batte la luce, noto sei graffi che corrono quasi in parallelo tra loro. Evidentemente, qualcuno ha grattato via molto frettolosamente del fango rappreso dai bordi del tacco. Da questo si possono trarre due conclusioni: la prima è che lei è uscito con il maltempo, la seconda è che ha in casa un cattivo esemplare di servitù londinese, incapace di lustrare gli stivali. Quanto al suo praticantato, bisognerebbe essere degli idioti totali per non annoverare nella corporazione dei medici un uomo che odora di iodofornio e ha sull'indice della mano destra una macchia scura di lapis, mentre la tasca allentata del suo soprabito mostra chiaramente il luogo in cui lei tiene lo stetoscopio... Inoltre, vedo bene che la finestra della sua camera da letto si trova sulla destra.

– Come fa a saperlo? – chiede di nuovo Watson, il quale esiste soltanto allo scopo di chiedere: come fa a saperlo?

– Amico mio, è molto, molto semplice. In questa stagione lei si raso alla luce naturale del giorno. La guancia sinistra è rasata peggio, e nella zona intorno al mento piuttosto male. È chiaro che la parte sinistra è illuminata peggio della destra.

Certamente, in questi sillogismi tanto cari le premesse zoppicano parecchio, ma in un modo o nell'altro sono sillogismi. Con quanta abilità la buona vecchia borghesia britannica ha espresso qui il suo entusiasmo di fronte all'intelletto umano, alla sua potenza illimitata. Per i suoi lettori Sherlock è grande proprio per questi sillogismi.

Nat Pinkerton, invece, come si è visto, al posto dei sillogismi ha un cazzotto. L'ottentotto ovviamente ha tolto a Sherlock i suoi sillogismi non appena gli è capitato per le grinfie. A dire il vero, nelle *Avventure di Nat Pinkerton* mi sono imbattuto in questo brano. Pinkerton dice a un importante funzionario:

– Appena il furfante lascerà l'imbarcazione, pian pianino ci caleremo in acqua e lo inseguiremo a nuoto per vedere dove nasconde il suo bottino. Spero in questo modo di stanare l'intero covo dei briganti per spedirli tutti sulla sedia elettrica.

Il funzionario è in visibilio.

– Non si può che rimanere stupiti davanti alla sua logica, – dice.

Ma se questo è un pensiero logico, allora che cos'è uno sganascione?

Continuo a voler dimostrare che l'evoluzione che ha avuto davanti ai nostri occhi Sherlock Holmes non è casuale e ha riguardato tutti i nostri valori culturali. L'evoluzione di Sherlock Holmes è un emblema della nostra evoluzione generale. E quando vedo come qualsiasi idea, qualsiasi concezione artistica, morale, filosofica non fa in tempo ad apparire nella nostra società che subito, a velocità folle, si affretta, come un'ossessa, a involgarirsi, imbestiarsi, abbruttirsi ai limiti dell'impossibile, deprezzarsi come una prostituta, quando rifletto sullo strano destino che colpisce negli ultimi tempi qualsiasi

tendenza o orientamento della nostra classe intellettuale, in grado di trasformare – ogni anno, ogni mese, ogni due settimane – qualsiasi libro, rivista, scrittore in qualcosa di balbettante, grossolano, quasi bestiale, comprendo che si tratta dell'azione di quella creazione collettiva, che ha permesso all'ottentotto di massa di trasformare il borghese Sherlock Holmes nel Teppista Nat Pinkerton. No, non si tratta di una tendenza reazionaria. La reazione ha soltanto rafforzato questo orientamento, gli ha messo le ali, ha aperto tutte le chiuse, ed esso così com'era prima, sarà anche dopo. E penso che, se Cristo scendesse di nuovo sulla terra, allora vedreste come i nostri giornali ridurrebbero in due, tre giorni il sermone della montagna. In due, tre giorni! Sono serviti diciannove secoli all'umanità per involgarire il Vangelo, ma ora è possibile farlo in due, tre giorni. «I ritmi della vita sociale si sono accelerati» incredibilmente, e, forse, fra quattro anni, quando il cielo sulle nostre teste sarà oscurato dagli aerostati, tutti noi ci saremo dati con successo al cannibalismo e, se non noi, i nostri figli porteranno anelli metallici al naso.

E tutta la classe intellettuale russa, dal primo all'ultimo esponente, anch'essa è stata divorata dalle masse degli ottentotti, compatte, e, come prima, possiamo scrivere articoli, dipingere quadri, essere Šaljapin, Andreev, Serov⁴⁰, – ma ad ascoltarci, guardarci, giudicarci e valutarci saranno gli ottentotti.

Ma come ha fatto ad affermarsi questo cannibalismo? Poiché non mi pare che ci siano stati scontri tra la classe intellettuale e gli ottentotti, non ricordo neanche una piccola schermaglia tra di loro. Certamente no! Gli ottentotti, in quanto tribù più forte, hanno assoggettato la nostra classe intellettuale senza versare una goccia di sangue: l'hanno assimilata, si sono fusi completamente con essa, l'hanno asservita se non alla propria cultura, almeno alla propria aritmetica.

– Ah! Sei decadente! – dicevano. – Bello. Anche noi lo saremo. Ed ecco che Bal'mont è stato affiancato da migliaia di ottentotti: Bisk, Diks, Georgij Čulkov, Grigorij Novickij e compagnia bella⁴¹ – ti guardi intorno, e il decadentismo è già sul giornale da osteria, sulla staccionata intorno al mercato, ne tesse le lodi Šebuev, se ne inebria Pil'skij, – ed è così che non c'è più decadentismo, lo hanno divorato tutto intero.

– Ah! Ma voi qui siete nietzschiani! – dice quindi l'ottentotto. – Anch'io, anch'io, anch'io sarò nietzschiano! – E così compra un fonografo e lo accende:

Voglio essere sfrontato, voglio essere audace.

Poi va e violenta una liceale. E a ogni passo, in ogni corsivo di giornale, a ogni bicchierino di vodka, grugnisce e dice:

40 Rispettivamente un celebre basso, uno scrittore e un pittore.

41 Konstantin Bal'mont è uno dei maggiori esponenti del decadentismo russo, gli altri sono autori minori di questo periodo.

– Così parlò Zarathustra!

Osservi e vedi che in due, tre anni è tutto finito! Anche Zarathustra è diventato Pinkerton.

– Ah! Ma voi qui combattete la borghesia? Combattetela pure, la combatterò anch'io, – dice l'ottentotto. Va e scrive *Sanin*⁴², o prende l'aspetto di Anatolij Kamenskij⁴³ e, riuscendo a stento a nascondere l'anello al naso, scrive un paio di aneddoti a detrimento della borghesia e si mette a urlare, sgolandosi:

– Abbasso, abbasso la borghesia! Vi racconterò di come la gente se ne andava in giro per gli appartamenti altrui. È perché detestavano la borghesia. Vi racconterò di una donna che accoglieva gli ospiti nuda, – per gettare fango sulla borghesia. Vi racconterò di una graziosa dama che si è offerta come premio di una partita a carte, per gettare fango sulla borghesia. Vi racconterò di un ufficiale che, lungo il tragitto da Pietroburgo a Saratov, ha violentato quattro donne, lo ha fatto per gettare fango sulla borghesia, e così via, e così via, e così via...

– Ah! Qui voi invocate Dioniso e magnificate l'elemento naturale; posso farlo anch'io, – ha detto l'ottentotto, e subito si è trasformato in Dmitrij Cen-zor, Aleksandr Roslavlev, Jakov Godin⁴⁴, – e non so più chi, ed ecco fiorire su ogni staccionata:

Risorgi, bestia, e, amando il sole,
respingi tutto quel che sembrava divino.

Oppure:

Amate di un amore puro e sacro, come fanno le bestie.

Oppure:

Cosa c'è di più luminoso, di più bello
della gioia bestiale di due giovani cuori.

E così via, e così via, e così via. Guardi e vedi che in due, tre anni è tutto finito. Dioniso si è trasformato in Pinkerton.

– Ah! Voi qui lottate per la libertà. Anch'io posso conquistarla, – dice l'ottentotto e subito pubblica il giornale «Ponedel'nik». – Ah! Voi amate molto gli scrittori, anch'io li amerò, – dice l'ottentotto e stampa *Il calendario dello scrittore*. E così via, e così via, – in questo modo, con gentilezza, senza

42 Vd. *infra* n. 7.

43 1876-1941. Intellettuale del tempo, noto per le sue posizioni critiche nei confronti della morale borghese e sostenitore delle teorie freudiane, con un particolare interesse per la tematica erotica.

44 Poeti e scrittori del periodo.

contrariare nessuno, adattandosi e imitando, l'ottentotto si è fatto strada nel profondo della nostra classe intellettuale, ha messo le mani su tutte le sue cose, – e d'un tratto, un bel giorno, è venuto fuori che gli intellettuali non esistono più, si sono dissolti, sono annegati nell'ottentotto, come una manciata di sale si dissolve, scomparendo nell'oceano, e si scoprirà che nel luogo dove da cento anni siamo abituati a vedere gli intellettuali, troneggia già da tempo un cacciatore di teste coperto di tatuaggi, e noi non lo avevamo notato, proprio per mancanza di abitudine, e continuiamo a dire come prima: «la nostra classe intellettuale», «la nostra società colta», «l'orientamento della nostra vita sociale».

E molti pensano che la classe intellettuale sia soltanto in sofferenza, che sia cambiata solo sotto alcuni aspetti, mentre essa si trova già da tempo al camposanto, sotto tre spanne di terra.

E come eredità ha lasciato uno strano giovanotto con un piccolo anellino al naso.

6

La classe intellettuale è morta.

Non è una figura retorica, non è una frase fatta, – per me questa è una verità indubbia, e cercherò di dimostrarla citando dati obiettivi.

Gli intellettuali ci sono ancora, ma la 'classe intellettuale', come particolare categoria sociale, non esiste più. È venuto a mancare il tratto fondamentale, principale di questo gruppo sociale, quello che propriamente definiva la classe intellettuale, e senza il quale tutti gli altri suoi tratti sono inconsistenti ed effimeri.

Questo tratto è il *monoteismo*.

Non si direbbe che sia così essenziale. Quante sono le divinità che ha venerato la classe intellettuale! C'è stato il nichilista, il vagabondo Makar Čudra⁴⁵, il superuomo, il proletario, «Fed'ka il generoso», ovvero il popolo, ma – osservate! – tutti questi sono stati venerati uno dopo l'altro, mai due, tre alla volta. Dopo aver preso congedo per sempre da qualcuno di loro, la classe intellettuale si dedicava con passione a un altro.

Gli intellettuali russi sono sempre stati monogami, – e qui sta il punto.

In ogni dato momento essa ha messo sul piedistallo un solo dio, e, cosa ancora più rimarchevole, non si limitava semplicemente a servirlo, ma immancabilmente, sempre e ovunque, gli offriva sé stessa in sacrificio.

Cioè, non è che proprio si offrisse in sacrificio, – per lo più pubblicava

45 Makar Čudra è l'eroe eponimo del primo racconto scritto da Maksim Gor'kij nel 1892. L'autore vi descriveva con vivezza di colori e immagini il mondo dei *bosjaki*, i vagabondi russi, nelle cui vicende si rifletteva la sua personale esperienza di vita in gioventù.

riviste, se ne andava in giro in carrozza per il Nevskij, – ma la sua idea era quella di doversi sacrificare ora a un dio, ora a un altro, che la sua fine fosse imminente, e mancava poco per essere condannata al rogo. Su quale rogo, poco importava, ma bastava che ci fosse il rogo.

Senza l'idea di questo rogo non riusciva a vivere neanche un giorno.

Era come una setta di strani fanatici. Negli anni Quaranta c'era una setta, negli anni Sessanta un'altra, negli anni Settanta una terza, negli anni Novanta una quarta. Migliaia di giovani di entrambi i sessi, gente canuta, ingobbita, dalla fronte ampia viene contagiata da un'idea (immancabilmente soltanto da una!), e tutte le altre idee rimangono per loro completamente estranee, e per questa e solo per questa sono pronti ad attraversare mari e fiumi, a porsi sul capo una corona di spine, ora in nome del populismo, ora in nome del marxismo, o del nichilismo, e in quel momento non vogliono sentir parlare d'altro, non guardano nient'altro, e tutti a una sola voce pregano, leggendo da un unico breviario a uso della setta.

Ne hanno scritto migliaia di volte, e sempre negli ultimi tempi con un sorriso sprezzante. Saranno tre anni da quando Merežkovskij affermava indignato: «I più radicali dei nostri radicali sono intolleranti come scismatici, rigidi osservanti della regola, si tengono d'occhio a vicenda affinché nessuno interrompa il digiuno, non si contaminino di lordura mondana. E a qualunque confessione appartengano, che siano non pretisti-realisti, o pretisti idealisti, *fedoseevcy*-marxisti, molocani-populisti, qualunque sia la loro dottrina, ognuno si nutre dalla sua ciotola, beve dal bicchierino della propria 'lampada a olio', senza mescolarsi agli eretici» (*Il veniente Cham*)⁴⁶.

E si va anche oltre – ognuno dice: «non osare bruciare su altri roghi che non siano il mio».

Ma non serve prendersela per questo integralismo da esaltati: la classe intellettuale ne ha fatto la propria ragion d'essere. Esistono gruppi sociali così deboli che il fanatismo, l'intolleranza da settari sono le uniche condizioni che ne consentono l'esistenza. Il loro istinto di autoconservazione li porta a coltivare questo fanatismo.

Gli intellettuali hanno dovuto, per un senso di autoconservazione, sviluppare questo atteggiamento da fanatici, da settari, e, se non fosse per questo fanatismo, in Russia non rimarrebbe neanche un intellettuale. Lo ripeto e insisto: questo fanatismo non è un tratto casuale, che può esserci o non esserci, – no, è l'essenza stessa della classe intellettuale, la sua caratteristica principale, senza la quale è impensabile e impossibile parlare di intellettuali.

Ed ecco che – circostanza estremamente indicativa! – due, tre anni fa, quando l'ottentotto ha fatto il suo ingresso nella cerchia degli intellettuali, il fanatismo ha cominciato a cedere il passo, lo spirito settario è come se avesse

46 Cfr. *infra* n. 16.

allentato le redini tese, le sette di intellettuali scismatici hanno smesso di guardarsi in cagnesco fra di loro, e tutte queste ragazzine e ragazzini di 17, 18 anni, i vecchi ingobbiti dalle fronti ampie all'improvviso hanno sentito per la prima volta che la vita spirituale non implica forse di doversi immolare necessariamente su un rogo, che invece di un'unica Idea che divora ogni cosa ci sono molte altre idee, altrettanto buone e valide, che non bisogna servire ciecamente, ma al contrario sono queste idee che devono mettersi al nostro servizio! Il monoteismo intransigente è tramontato, e gli intellettuali russi si sono convertiti a un dolce politeismo.

Abbiamo iniziato ad accettare di buon grado, in maniera da far paura, tutte le sette e tutte le dottrine.

Ricordate: era un atteggiamento comune.

La rivista è stata sostituita dall'almanacco – e con quanto fervore l'almanacco affermava: pongo Andrej Belyj accanto a Semën Juškevič, Valerij Brjušov accanto a Serafimovič, Kuprin con Aleksandr Benua⁴⁷. Sono tollerante, non sono settario, non ho un atteggiamento fanatico.

E questo, lo ricordate, è piaciuto a tutti: sì, sì, è bello che stiano vicini, bello che non ci sia più fanatismo.

E la rivista impegnata che prima aveva un atteggiamento fanatico ha iniziato a conformarsi all'almanacco, ed è diventata essa stessa almanacco, dissimulandolo solo un po': sulle pagine di «Russkaja Mysl'» Gorodeckij ha iniziato a danzare insieme a Krašennikov, e la signora Ščepkina-Kupernik ha preso posto accanto a Remizov; lo stesso accadeva su «Sovremennyj Mir», e, se non fossero intervenute alcune cause esterne, su «Obrazovanie» avremmo ammirato uno spettacolo unico, impossibile da vedere in precedenza: Zinajda Gippius e Ekaterina Kuskova, Merežkovskij e Prokopovič che siedono allo stesso tavolo e mangiano e bevono da un'unica scodella. All'improvviso tutte le riviste hanno preso a urlare, quasi strozzandosi: no, no, siamo tolleranti, non siamo settari, non abbiamo una goccia di fanatismo!

E ricordate quanti circoli, società, leghe sono apparsi allora all'improvviso, dove le porte erano spalancate per tutti: venite tutti, fate quel che vi pare, noi siamo tolleranti, non siamo settari, in noi non alberga una sola goccia di fanatismo!

E osservate la critica contemporanea: quale abbondanza di individui che non vogliono dimostrare nulla si è manifestata all'improvviso, gente che non porta avanti uno straccio di idea, scappano dalle tendenze come dal fuoco, ed effettivamente criticano i libri. Quando mai in Russia i critici hanno scritto critiche? Adesso il critico Ajčhenval'd scrive la sua raccolta di saggi *Silhouette* e, dopo aver scritto la 'siluetta' di Uspenskij, si cimenta con quella del favolista Krylov, e terminata la 'siluetta' del favolista Krylov, scrive quella di

47 Intellettuali di orientamento artistico molto diverso.

Knut Hamsun, e non c'è alcun accenno di rogo. Adesso il critico Innokentij Annenskij scrive *Il libro dei riflessi*, e provate a trovare anche solo un pizzico di fanatismo sincero in questo autore che, dopo aver magnificamente esaminato «la questione dell'umorismo di Gogol», si mette ad analizzare altrettanto magnificamente la poesia lirica di Bal'mont. C'è una molteplicità di tematiche tutte molto valide, ma non c'è quell'unica tematica, settaria – non importa quale – che da sola riusciva a infondere la vita nei nostri intellettuali. Il critico Gornfel'd nella prefazione alla sua raccolta di articoli scrive che importanti per lui non sono le conclusioni ma solo le argomentazioni, cioè la dinamica del pensiero, e non la meta verso la quale lo conduce questo pensiero, la meta che ha conferito movimento al pensiero. «Non ho alcuno scopo, semplicemente metto in moto il cervello, e voi osservate se lo muovo bene», – eccolo il motto della critica contemporanea. Ma quali fanatici! Che Dio ci protegga, non abbiamo un briciolo di settarismo!

In filosofia è apparso all'improvviso Ivanov-Razumnik⁴⁸ e ha cominciato a proclamare in tutti i modi possibili: «non ci sono scopi nella vita, l'obiettivo è vivere nel presente, non fate congetture sul futuro, vivete alla giornata!». E d'un tratto ci si è ricordati di Lev Šestov⁴⁹, e quanto a proposito è capitato adesso il pensiero adogmatico, la sua apoteosi della precarietà, il suo *amor fati* nietzschiano. Vivete come capita, amate il vostro destino e dimenticate i roghi, siete belli anche senza roghi – è questo il significato sociale nascosto di tutti questi bellissimi libri, e il pubblicista Leonid Galič non è altro che il loro interprete pratico quando scrive sul giornale «Reč»:

Diffidate di chiunque non riesca a trovare posto per sé e fugge da qualsiasi circostanza, da qualsiasi posizione di principio, alla ricerca di un senso della vita sempre nuovo. Questo senso è per lui inafferrabile... Un lavoratore con una vera attitudine non può immalinconirsi e agitarsi inutilmente. Ha poco da perdersi in fantasticherie: non deve rincorrere un senso, perché questo senso lo trova in sé stesso, nella pienezza del proprio lavoro e dei propri sforzi.

Dimenticatevi, dimenticatevi i roghi, siete belli anche senza, – è questo quello che si sente dire a ogni parola. Grazie al cielo, non siamo settari, non abbiamo il minimo fanatismo.

Ed è andata avanti così per lungo tempo. Tutti si sono messi d'accordo con tutti, si sono rappacificati, nessuno discute più con nessuno di niente, le polemiche sono finite, i bolscevichi hanno amato Brjusov, Blok ha plaudito alle raccolte di «Znanija», «Niva» ha pubblicato Rukavišnikov, Rozanov, dopo

48 Critico e storico russo, fondatore e teorico di un movimento filosofico-letterario, chiamato 'scitismo' (1878-1946).

49 Filosofo russo e sovietico di origini ebraiche, esponente di una corrente filosofica di orientamento esistenzialista (1866-1938).

aver collaborato con il giornale conservatore «Novoe vremja», ha iniziato a essere pubblicato dalle riviste radicali⁵⁰ – e se ancora è rimasto da qualche parte un fanatico, viene guardato con commiserazione, con cenni di condiscendenza del capo.

Prova a dimostrare adesso un'idea complessa che non si sa bene dove conduca, neanche ti ascoltano: tutti hanno in testa, e nell'animo, soltanto l'almanacco⁵¹. No, no, non siamo affatto settari! È apparsa una moltitudine di gente *semplicemente* dotata di talento – un fenomeno molto insolito per la classe intellettuale russa: Osip Dymov, Boris Zajcev, Kračkovskij, – e molti di loro sono così poco fanatici, da rivolgere tutto il proprio talento – o la propria mancanza di talento – verso lo stile, lo stilismo, la stilizzazione: Kuzmin, Remizov, Pëtr Potëmkin, Auslender; gli intellettuali finora non avevano conosciuto la stilizzazione fine a sé stessa – era d'ostacolo il fanatismo, era d'ostacolo l'idea'.

Ed è sorto un nuovo genere letterario – la parodia; e d'improvviso, come dal nulla, è apparsa una massa di gente allegra, buontemponi, motteggiatori, qualcuno anche dotato di talento: O.L. D'or; Arkadij Averčenko e il re di tutti i parodisti, Izmajlov, – e attraverso la loro stessa esistenza hanno dichiarato: noi non vogliamo immolarci su nessun rogo, e non vi chiediamo di farlo, ci basta canzonare qualcuno: Sologub, Andreev, Blok, scrivere una parodia di Vjačeslav Ivanov, – da noi non si può pretendere altro, e non pretendiamo altro nemmeno da voi. E la cosa essenziale è che è davvero tutto quel che si può pretendere da noi: il fascino del settarismo intellettuale d'un tempo è infatti definitivamente tramontato. In cima alla nostra epoca, come un motto, come un'insegna, si è appalesata la vignetta uscita sulla rivista di Šebuev, «Vesna», che raffigura una donna nuda e sotto riporta la scritta:

In politica – fuori dai partiti.
In letteratura – fuori dai circoli.
In arte – fuori dalle tendenze.

Adesso tutti i filosofi, i poeti, i pubblicisti cantano trionfanti, facendo eco a Šebuev, questo grande interprete dell'epoca:

Il nostro principio, il nostro principio:
cip-cip-cip, cip, cip, cip!

50 L'autore mette a confronto intellettuali, testate giornalistiche e riviste di posizioni politiche opposte.

51 Poco tempo dopo che questo articolo è stato scritto e letto da me pubblicamente, su varie riviste russe sono apparsi altri articoli dedicati allo stesso argomento. Tra questi, menzionerò: *Sumjatica (Subbuglio)* del sig. Pešechonov, in «Russkoe bogatstvo», 1908, kn. X, e *Napravlenstvo (Direzionismo)* di I. Bikerman, in «Bodroe Slovo», 2 (1908), – si veda anche la raccolta *Vechi (Pietre miliari)*, apparsa successivamente [N.d.A.].

E non si può incolpare nessuno. Non si può andare da una persona e dirle: sii fanatico, per favore. E quando qualche vecchio, stimato pubblicitista stigmatizza l'epoca attuale e ci disapprova tutti perché non siamo settari, so che cosa rispondergli. «Dia un'occhiata alla cronaca dei suicidi sul giornale di oggi, – vorrei rispondergli, – quanti tra di noi non-fanatici si tolgono la vita ogni giorno. O non ha compreso quanto le idee di Šebuev siano profondamente permeate di tragicità, perché non tutti riescono a vivere senza settarismo, perché l'almanacco in testa e nell'anima è la nostra maledizione, il nostro tormento, e nient'affatto una nostra colpa, per la quale dovremmo essere giudicati e messi in punizione in un angolo come bambini».

Non serve ammonire, semmai commiserare. Conosco molti tra le nostre file che sarebbero felici di starsene in seno alla classe intellettuale, per i quali le idee di Šebuev rappresentano la morte. E magari non vi si rivolgono perché la classe intellettuale è ormai un corpo morto, abbandonato dallo spirito.

Si pubblicano libri, si tengono conferenze, appaiono schiere di nuovi scrittori, – ma la classe intellettuale non esiste più e non esisterà neanche in futuro. Perché manca l'Idea. C'è una miriade di idee, ma non l'idea unica. C'è una moltitudine di letterati, ma non c'è la letteratura. La classe intellettuale, lo ripeto, poteva esistere solo quando era una setta, una casta, una tribù di persone devote a un'unica divinità, condannate a essere sacrificate su un'unica pira.

È bastato che questa divinità scomparisse, che finisse il settarismo, affinché la classe intellettuale, come qualsiasi setta analoga, morisse.

Noi ora siamo l'ultimo rantolo premortale di questa grande estinta, gloriosa, santa, meravigliosa. Abbiamo avuto tanti antenati – Radiščev, Čadaev, Herzen, Michajlovskij, ma non avremo discendenza. Non per molto, ma noi siamo ancora classe intellettuale, ci sono rimasti gli istinti di prima, anche se ormai non ci servono a nulla, ma in quelli che verranno dopo di noi questi istinti si atrofizzeranno. Avviene così anche nelle anatre e nelle galline, continuano a svolazzare talvolta, anche se le ali non servono loro più e in breve tempo si atrofizzano. Quelli che verranno dopo di noi non capiranno neanche chi fossero questi bizzarri gruppi sociali, populistici, nichilisti, aristocratici penitenti, marxisti, come già oggi non lo capisce nessun americano colto, nessun inglese. Gli americani non hanno avuto un gruppo sociale come la classe degli intellettuali, votata a un unico dio, pronta al sacrificio di sé, ipnotizzata da un'unica idea, a loro non serve, e dunque non hanno un organo per comprenderla. Accadrà lo stesso a quelli che verranno dopo di noi.

Sì, abbiamo molti scrittori di talento, ma non abbiamo più una letteratura. Andreev, per esempio, dove ci conduce, che cosa ci 'insegna'? La vita è una prigioniera, dice nella sua ultima opera, – e felice è colui che finisce per amare questa prigioniera. Io, – dice, – non la amo, voi fate come vi pare. Sologub dice: sono innamorato della morte, e voi amatela o non amatela, che cosa mi importa. Kuprin dice: ecco che cosa è successo, e poi è successo

anche questo, succedono diverse cose. E tutto questo può essere bellissimo, ma non è più la classe intellettuale. Non si insegna più nulla, non si predica più nulla, non c'è più un'unica Idea, un'unica Tematica – sono scrittori casualmente bravi che scrivono a caso su argomenti casuali. Andreev è il primo degli scrittori del periodo post-intellettuale. Il fatto che sia divenuto così straordinariamente popolare, nonostante non abbia mai fatto appelli, non conduca da nessuna parte e non insegni niente, è un cattivo segnale per la nostra classe intellettuale.

E a me non serve affatto ricevere gli insegnamenti di Andreev, ma il nostro lettore russo ha avuto bisogno per la prima volta di uno scrittore che non insegnasse nulla, e questo non sarebbe avvenuto se la nostra classe intellettuale fosse viva.

Ma nessuno intuisce che è morta. Invocano la defunta come se fosse viva e chiedono di continuo:

– A chi bisogna credere? Come orientarsi in questo gorgo di contraddizioni? Che cosa dicono Bal'mont, Blok, Ivanov? E che cosa vogliono tutti? Verso quale punto, quale meta, conducono tutti?

Chiedono e non vedono che non c'è nessuno a cui chiedere.

E questo istinto intellettuale era così forte nella società russa – l'istinto a cercare e trovare nella letteratura immancabilmente dei moniti, degli insegnamenti e addirittura degli ordini, che all'inizio l'Idea si è insinuata *persino nella pornografia*. È una caratteristica, questa, della società russa! La pornografia russa non è semplice pornografia, come quella francese o tedesca, ma è una pornografia basata su un'idea. Arcybašev non si limita a descrivere i movimenti del corpo di Sanin, ma invita tutti a compiere le stesse contorsioni.

– La gente *deve* godersi l'amore senza paura, senza divieti, – dice, – e questa parola *deve* è un lascito dei vecchi costumi intellettuali. Kamenskij, come si è visto, non è semplicemente licenzioso, ma lo è alla maniera intellettuale: con la sua lascivia vuole obiettare qualcosa, contrastare qualcosa, opporsi. La sua lascivia è tendenziosa. Anche quando gozzoviglia, un intellettuale non può fare a meno di essere tendenzioso.

Ma, lo ripeto, questo è quanto rimane dei vecchi istinti, e si sta dissolvendo davanti ai nostri occhi. Già da tempo ci si dedica ai piaceri sessuali senza bisogno di tendenziosità. Già da tempo tutti portano incise sulla fronte, con orgoglio, le fatali parole che il geniale Šebuev ha stampato nella sua rivista:

In politica – fuori dai partiti.

In letteratura – fuori dai circoli.

In arte – fuori dalle tendenze.

Oh, magari tornasse la buona, vecchia borghesia che così a cuor leggero abbiamo scacciato un tempo!

Ma davvero non c'è più speranza e la nostra classe intellettuale, che si è separata dal popolo, è stata inghiottita dal Pinkerton urbano per sempre e irrevocabilmente?

Nella città non c'è mica solo Pinkerton, la classe intellettuale infatti può farsi portatrice dell'ideologia proletaria, e qualcosa nella nostra cultura può essere purificato da questa ideologia, rinfrescato, illuminato, come dal sole, e anche solo per un po' nobilitare in questo modo la nostra esistenza contemporanea.

Ma è solo una speranza, e che Herzen ci venga pure a dire che «il mondo proletario attraverserà per intero la fase borghese»⁵², e Berdjaev, Filosofov, Merežkovskij affermino pure che «l'idea del proletariato è la borghesia», che i proletari hanno «una metafisica borghese di moderato buon senso e una religione borghese di moderata sazietà», che «le forze nuovamente liberate possono, magari, scendere a compromesso con il benessere economico borghese», io non credo a queste parole, spero e dico: aspettiamo.

Ma siamo ancora in attesa, e ancora non abbiamo visto neanche un briciolo, un granello di questa magnifica ideologia, che tutti lodano o deprecano, ma che non è da nessuna parte e nessuno ha ancora mai visto. Aspetteremo ancora un anno o due, e se infine la nostra cultura ottentotta, pinkertoniana, non verrà investita da un getto improvviso di pensieri e sentimenti nuovi, inauditi, rinvigorenti, se non accadrà un miracolo e non saremo di nuovo sfiorati, come da un soffio leggero, dalla grazia che ci ha abbandonato, non dovremmo allora giungere alla conclusione più terribile e domandarci ad alta voce gli uni con gli altri:

– Non è che, con la giubba blu e la bandiera rossa, a essere venuto da noi è sempre lo stesso Pinkerton?

Postfazione

Ho letto questo mio articolo in diverse città in occasione di alcune conferenze pubbliche, e ovunque, mentre lo leggevo, mi sentivo come Gwynplaine⁵³.

Non che singhiozzassi sul mio articolo, certo, o che io l'abbia scritto con il sangue, ma è comunque una delle cose più tristi che mi sia capitato di scrivere. Tuttavia, quando lo leggevo pubblicamente, la platea starnazzava:

- Bravo Čukovskij!
- Magnifico!
- Ben detto!

52 A. Herzen, *Koncy i načala*, op. cit., p. 141.

53 Il protagonista del romanzo di Victor Hugo *L'uomo che ride*.

Questi apprezzamenti ottentotti mi rendevano ancora più triste... Quando viaggio su un treno e ascolto le 'conversazioni' dei passeggeri, o leggo qualche giornale brillante, o finisco casualmente in un teatro, senza alcuna animosità, ma, al contrario, rassegnato in un certo senso, – provando solo una tristezza infinita, – mi dico: «sì, sì, sono tutti ottentotti!» – E in questo mio articolo non volevo certo smascherarli, ma semmai mostrarli sommessa-mente e dire a bassa voce:

– Ecco giunto il 'loro' regno, infine, si salvi chi può e chi vuole!

Ma d'un tratto hanno preso a starnazzare e, riscuotendomi, ho visto che mi ascoltano anche 'loro'.

Il 'cinematografo' e 'Pinkerton' – li ho presi a esempio solo in quanto sintomi, la testimonianza che si è affermato il regno degli ottentotti.

Al posto del cinematografo, avrei potuto prendere a esempio il teatro contemporaneo, o i 'combattimenti' farseschi, o la cronaca giudiziaria, o 'una rubrica degli eventi di cronaca', – e tutto questo avrebbe parlato della stessa cosa.

Certamente, il cinematografo non è la radice del male, e non lo è Pinkerton; questi sono come la febbre alta o il vomito: sintomi di una malattia, ma non la malattia stessa. E se io comunque «li attacco con violenza» come se avessero la colpa di tutto, è perché per me essi sono simboli di tutto questo enorme e complesso fenomeno.

E soltanto per semplicità ho rappresentato il cinematografo e tutta la letteratura su cui esso si costruisce, come qualcosa di distinto, apparso all'improvviso, senza una storia alle spalle. Ovviamente, gli spettacoli buffoneschi, i melodrammi, gli idilli del cinematografo hanno una storia che risale all'antichità. Ma io ho scartato tutti questi tratti *storici*, per mettere in evidenza in essi solo quanto vi è di *nuovo*, di mai esistito prima, mi sono occupato solo di queste *novità*, come era pienamente nel mio diritto, poiché mi interessavano solo i tratti introdotti dalla nuova classe sociale, e non quelli ricevuti in eredità da questa classe. E il 'cinematografo'⁵⁴ mi è odioso solo in quanto incarna questi nuovi tratti.

Ma il 'cinematografo' in sé, con tutte le sue stratificazioni storiche, io lo amo, come tutti noi, così come i racconti di Pinkerton, nei quali, se si considerano da un punto di vista storico, hanno trovato riflesso i personaggi di Edgar Allan Poe, Rocambole, Monsieur Lecoq, e tutte le classi sociali che hanno portato in auge questi personaggi.

Nella realtà non esistono ideologie chimicamente pure, e compito del pubblicista è determinare in ogni dato tempo quali tratti sono fondamentali in una ideologia, e quali importati dall'esterno...

E qui vorrei terminare, ma di recente mi è capitato di leggere un articolo molto bizzarro di Vasilij Rozanov, *Ciò che pensa Čukovskij della vita e della letteratura russa*, in cui questo straordinario scrittore mi obietta:

54 Dico ovunque 'cinematografo' al posto di 'letteratura cinematografica' [N.d.A.].

– Come si può giudicare una persona dal modo in cui si diverte!

E dimostra che non avevo alcun diritto di giudicare, attraverso il ‘cinematografo’, coloro che lo hanno inventato, in quanto il ‘cinematografo’ è un divertimento, un gioco, e bisogna giudicare le persone sulla base delle cose concrete che fanno, del loro lavoro, e non dei loro passatempi.

Tutto ciò mi sembra una sciocchezza. È forse un caso che proprio i greci abbiano inventato i giochi olimpici, gli inglesi il football, mentre noi russi la *lapta*⁵⁵? Dietro tutto questo vi è senz’altro una ‘legge’. E sono dell’opinione che nel gioco le persone, le classi e le nazioni si manifestino in maniera più evidente che nelle ‘cose concrete’. Molte ‘cose concrete’ si fanno per forza, senza volerlo, secondo uno schema comune, contro la propria volontà, mentre il gioco concede uno spazio molto ampio per manifestare i propri tratti interiori. Altrimenti a che scopo si studierebbero i rituali, i giochi e i canti popolari, se le persone non possono essere giudicate dal modo in cui si divertono? Spero che Rozanov, se ci rifletterà, smetterà di essere d’accordo con sé stesso.

Mi è anche capitato di leggere che non dovrei chiamare la gente con l’epiteto di ottentotti. Ma è da Herzen che ho preso in prestito questo appellativo. Se a qualcuno non piace, lo sostituisca con la parola ‘pinguini’, tratta dal doloroso libro di Anatole France *L’isola dei pinguini*, in cui si parla delle stesse cose di cui parlo io.

1908-1910

Traduzione di ANDREA LENA

55 Antico sport russo a squadre, risalente almeno al XIV secolo, simile al baseball americano.

Poesia

Федор Сологуб

В узкой зале кинематографа

В узкой зале кинематографа,
Длинной, словно шея у жирафа,
Несуразный злит собравшихся антракт.
В третьем месте шум, и стук, и ропот,
В втором – смешно на этот топот,
В первом чинно ждут, когда начнется акт.

14 апреля 1915

Fëdor Sologub

Sala angusta del cinematogràfo

Sala angusta del cinematogràfo,
lunga quanto il collo d'una giraffa:
il goffo intervallo manda in bestia i convenuti.
In terza fila tonfi, grida, chiasso,
in seconda ridono del fracasso,
in prima attendon la ripresa stando muti.

14 aprile 1915

Traduzione di ALESSANDRO FARSETTI

Валерий Брюсов

Балаганы

Балаганы, балаганы
На вечерней площади.
Свет горит, бьют барабаны,
Дверь открыта, – проходи.

Панорамы, граммофоны,
Новый синематограф,
Будды зуб и дрозд ученый,
Дева с рогом и удав.

За зеленой занавеской
Отделение для мужчин.
Много шума, много блеска,
Смотрят бюсты из витрин.

Зазвонили к перемене.
Красный занавес раскрыт.
Черный фрак на синей сцене
Мило публику смешит.

«Раритеты раритетов
Показать я вам готов:
Две находки – из предметов
Отдаленнейших веков.

Это – с петлею веревка
(Может каждый в руки взять).
Ей умели очень ловко
Жизнь, чью надо, убавлять.

Это – царская корона
(Крест – один, алмазов – сто).
Ей могли во время бою
Делать Некиим – ничто.

Все газетные заметки
Прославляют наш музей,
Верьте слову: ныне редки
Амулеты прежних дней».

Valerij Brjusov

Baracconi

Baracconi, baracconi
sulla piazza della sera.
Luci, fuochi, percussioni,
qui è la porta, prego, entra.

Donna-corno, poi un serpente,
pure il nuovo cinemà,
parla il merlo, Buddha e il dente,
giradischi, panorami.

Un privé per i signori
dietro il verde della tenda.
Che rumori, che splendori,
busti osservano, in vetrina.

Suona ora l'intervallo.
Il sipario s'apre, rosso.
Un frac, dentro il blu del palco,
intrattiene i convenuti.

«Solo cose straordinarie
Sono io pronto a mostrarvi:
rarietà due, tra le varie,
dei centenni più remoti.

Questo è il cappio d'una corda
(sì, si può prendere in mano).
Delle vite si ricorda
quelle che, abilmente, ha tolto.

Questa, invece, è una corona
(cento gemme più una croce)
che ha reso una persona
da nessuno a un qualche Tale.

Già su tutti i quotidiani
fan le lodi del museo,
ecco i rari talismani
degli antichi tempi andati».

Всяк, кто смотрит, рот разинул,
Все теснятся, стар и мал...
Зазвонили. Вечер минул.
Красный занавес упал.

Тихо молкнут барабаны,
Гаснут лампы впереди.
Спят спокойно балаганы
На базарной площади.

7 января 1907

E la folla è strabiliata,
tutto si fa vecchio, angusto...
Suona. Fine di serata.
Rosso cala giù il sipario.

Taccion già le percussioni,
e si spengono le luci.
Dormon quieti i baracconi
sulla piazza del bazar.

7 gennaio 1907

Traduzione di MARTINA MORABITO

Валерий Брюсов

**Самоубийца.
Картина для синематографа**

Томный, стройный, строгий, грустный,
Кто ты: горец иль стрелок?
Мост согнулся неискusstный
Через вспененный поток.

Что таким пристрастьем тянет
Твой, к воде склоненный, взор?
Схватит, свяжет и обманет
Волн излучистый узор.

Ты простер, уйти не смея,
Руки к пенистой судьбе.
Но из пены Лорелея
Подымает взор к тебе.

Тихо смотрит, тихо плачет,
Клонит голову в венке,
И стыдливо горе прячет
В буйно вспененной реке.

Что ты шепчешь? Кто услышит?
«Жизнь грустна. Грустнее смерть».
На мосту пустом колышет
Ветер сломанную жердь.

16 ноября 1907

Valerij Brjusov

**Il suicida.
Quadro per cinematografo**

Triste e austero, e languido, e snello,
stai sui monti? La mira è buona?
Questo ponte si piega, malfermo,
su uno svelto torrente che schiuma.

Che cos'è che con tale passione
giù nell'acqua attira il tuo sguardo?
Il disegno irradiato dall'onda
già ti afferra, ti lega, ti inganna.

Hai disteso – ancora non osi –
la tua mano al destino schiumoso.
Ma alza gli occhi, da dentro la schiuma
Lorelei, e mira nei tuoi.

Quieta guarda, e quieta singhiozza
e inclina la testa, e il diadema,
con pudore nasconde il suo lutto,
dentro il fiume spumoso, veloce.

Cosa mormori? Che stai ascoltando?
«Triste è vivere. Peggio è la morte».
Sopra il ponte ondeggia nel vuoto,
dentro il vento, la pertica rotta.

16 novembre 1907

Traduzione di MARTINA MORABITO

Валерий Брюсов

Синема моего окна

Мир шумящий, как далек он,
Как мне чужд он! но сама
Жизнь проводит мимо окон,
Словно фильмы синема.

Проплывут, звеня, трамваи,
Прошумит, пыля, авто;
Люди, люди, словно стаи
Птиц, где каждая – никто!

Франт манерный за поддевкой,
То картуз, то котелок,
И пред девичьей головкой
Стал замедленный полнок.

Плечи, шляпки, взгляды, груди,
За стеклом немая речь...
Птичья стая, – люди, люди! –
Как мне сердце уберечь?

Я укрываюсь в одиночество,
Я ухожу в пределы книг,
Чтоб безысходные пророчества
Затмили проходящий миг.

Но – горе! – шумы современности
Врываются в святую тьму!
И нет тюрьмы – моей надменности,
Нет кельи – моему уму!

Сегодня, визитер непрошенный,
Ломает запертую дверь...
Ах, убежать на дуг некошенный
Дремать в норе, как дремлет зверь!

Напрасно! жизнь влачит последовательно,
Как змей, извилистые кольца,
И смотрят на меня выведывательно
Виденья дня, как богомольцы.

Valerij Brjusov

Cinemà della mia finestra

Mi è lontano, estraneo, il tumulto
della terra! la vita, però,
passa e passa qui, alla finestra,
film che scorre in un cinemà.

Navigando tintinnano i tram,
nella polvere rombano auto,
e poi gente, e gente: uno stormo
dove il singolo non è nessuno!

In soprabito un bellimbusto,
un berretto qui, lì una bombetta,
e di fronte a un dolce visino
una schiera marciante si attarda.

Sguardi, spalle, e petti, e cappelli,
dietro il vetro un muto discorso...
uno stormo infinito – la gente! –
come posso proteggermi il cuore?

Mi riparo nell'isolamento,
me ne vado in lidi libreschi,
perché eclissino i foschi presagi
ogni istante che passa, e scompare.

Ma – sventura! – il rumore dell'oggi
già irrompe nel sacro mio buio!
non c'è carcere per la mia boria,
non c'è cella che serri il mio ingegno!

Oggi un ospite inaspettato
ha distrutto la porta serrata...
ah, fuggire nell'erba più alta
e dormirvi, come fa la belva!

Ma non serve! La vita, serpente,
si trascina in anelli sinuosi,
e mi scrutano, in pellegrinaggio,
le visioni del giorno che scorre.

1914

Traduzione di MARTINA MORABITO

Александр Блок

День проходил, как всегда...

День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом.
Все говорили кругом
О болезнях, врачах и лекарствах.
О службе рассказывал друг,
Другой – о Христе,
О газете – четвертый.
Два стихотворца (поклонники Пушкина)
Книжки прислали
С множеством рифм и размеров.
Курсистка прислала
Рукопись с тучей эпи'графов
(Из Надсона и символистов).
После – под звон телефона -
Посыльный конверт подавал,
Надушенный чужими духами.
Розы поставьте на стол –
Написано было в записке,
И приходилось их ставить на стол...
После – собрат по перу,
До глаз в бороде утонувший,
О причитаньях у южных хорватов
Рассказывал долго.
Критик, грома футуризм,
Символизмом шпынял,
Заклучив реализмом.
В кинематографе вечером
Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого званья,
Ее до себя возвышая...
Все было в отменном порядке.

Он с вечера крепко уснул
И проснулся в другой стране.
Ни холод утра,
Ни слово друга,
Ни дамские розы,
Ни манифест футуриста,

Aleksandr Blok

La giornata è trascorsa, come sempre

La giornata è trascorsa, come sempre,
 nella più quieta follia.
 Intorno a me tutti a parlare
 di malattie, medici e medicine.
 Un amico mi diceva del suo impiego,
 un altro parlava di Cristo,
 del giornale, invece, un quarto.
 Due verseggiatori (ammiratori di Puškin)
 hanno inviato i loro libri
 zeppi di rime e di metri.
 Una studentessa ha inviato
 un manoscritto infarcito di epigrafi
 (di Nadson e dei simbolisti).
 Poi, mentre squillava il telefono,
 il fattorino mi ha dato una busta
 profumata di una fragranza ignota.
 Metta le rose sul tavolo,
 era scritto sul biglietto,
 e toccò metterle sul tavolo...
 Poi, un collega scrittore,
 affogato nella barba fino agli occhi
 lungamente ha discettato
 dei pianti funebri dei croati del sud.
 Un critico, stroncando il futurismo
 li ha punzecchiati col simbolismo,
 e ha concluso col realismo.
 Nel cinematografo, di sera,
 un gran barone si baciava sotto la palma
 con una signora di basso rango,
 innalzandola a sé...
 Tutto era in un eccellente ordine.

Ha dormito di sasso dalla sera
 e si è risvegliato in un altro paese.
 Né il freddo del mattino,
 né la parola dell'amico,
 né le rose di una signora,
 né il manifesto del futurista

Ни стихи пушкиньянца,
Ни лай собачий,
Ни грохот тележный –
Ничто, ничто
В мир возвратить не могло...

И что поделаешь, право,
Если отменный порядок
Милого дольного мира
В сны иногда погрузит,
И в снах этих многое снится...
И не всегда в них такой,
Как в мире, отменный порядок...

Нет, очнешься порой,
Взволнован, встревожен
Воспоминанием смутным,
Предчувствием тайным...
Буйно забьются в мозгу
Слишком светлые мысли...
И, укрощая их буйство,
Словно пугаясь чего-то, – не лучше ль,
Думаешь ты, чтоб и новый
День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом?

24 мая 1914

né i versi alla maniera di Puškin,
né il verso del cane,
né il fragore del carro:
niente, niente
poteva riportarlo al mondo...

E che fare, davvero,
se l'ordine eccellente
del caro mondo terreno
talvolta ci immerge nel sonno:
e nel sonno se ne sognano di cose...
E non sempre in essi c'è un ordine
eccellente come quello del mondo...

No, a volte ti risvegli
agitato, turbato
da un confuso ricordo,
da un segreto presagio...
Violenti si ficcano in testa
dei pensieri troppo chiari...
E, domato il loro tumulto,
come temendo qualcosa, non è forse meglio –
pensi tu – che di nuovo oggi
la giornata trascorra, come sempre,
nella più quieta follia?

24 maggio 1914

Traduzione di ALESSANDRO FARSETTI

Георгий Иванов

Кинематограф

Воображению достойное жилище,
Живей Террайля, пламенной Дюма!
О, сколько в нем разнообразной пищи
Для сердца нежного, для трезвого ума.

Разбойники невинность угнетают.
День загорается. Нисходит тьма.
На воздух ослепительно взлетают
Шестиэтажные огромные дома.

Седой залив отребья скал полощет.
Мир с дирижабля – пестрая канва.
Автомобили. Полисмэны. Тещи.
Роскошны тропики, Гренландия мертва...

Да, здесь, на светлом трепетном экране,
Где жизни блеск подобен острию,
Двадцатый век, твой детский лепет ранний
Я с гордостью и дрожью узнаю.

Мир изумительный все чувства мне прельщает,
По полотну несущийся пестро,
И слабость собственная сердца не смущает:
Я здесь не гость. Я свой. Я уличный Пьеро.

1912?

Georgij Ivanov

Cinematografo

Un degno albergo per l'immaginazione,
più vivo di Terrail, più ardente di Dumas!
Oh, di cibo ce n'è un'esagerazione
per un cuore languido, per una mente lucida.

I furfanti annientano la verginità.
Si accende il giorno. Calano le tenebre.
Saltano in aria con un botto accecante
casamenti giganteschi a sei piani.

Il golfo canuto risciacqua resti di scogli.
Il mondo dal dirigibile è una trama variegata.
Automobili. Poliziotti. Suocere.
Che chic i tropici! La Groenlandia è un mortorio...

Sì: qua, sullo schermo luminoso e trepidante,
dove lo scintillio della vita sembra una lama,
secolo ventesimo, orgoglioso e tremante
riconoscerò la tua precoce lallazione!

Lusinga tutti i miei sensi il mondo stupendo
che sul telo scorre veloce e variopinto,
e la debolezza del cuore non mi turba:
qui sono a casa mia. Un Pierrot di strada.

1912?

Traduzione di ALESSANDRO FARSETTI

Георгий Чулков

Живая фотография

Красный паяц намалеван на витро кинематографа;
Лысый старик, с мудрыми глазами и с тонкой улыбкой, играет вальс
на фортепиано;
Двигаются и дрожат жизни на полотне, плененные механикой;
Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся машине?
Кто эти актрисы, с расстегнутыми лифами, захваченные (будто бы нечаянно)
фотографическим аппаратом?
Быть может, вас уже нет на свете?
Не раздавил ли вас бесстыдно громыхающий трамвай?
Не погибаете ли вы в больнице, отравленные ртутью?
Где вы? Где ваши губы, утомленные поцелуями?
Зачем вы продолжаете махать вашими руками на полотне?
Вон дерутся на рапирах два тореадора из-за прекрасной испанки.
О, как вы смешны, черномазые соотечественники Сервантеса!
Но посмотрите на зрителей: они очарованы представленьем:
Мальчик из лавки стоит, засунув палец в рот;
Толстая барыня задыхается в своем корсете;
Томная проститутка влажными глазами следит за зрелищем;
А тореадоры, пламенея от страсти, скрещивают шпаги.
И женский голос в публике произносит внятно:
«Мужчины всегда дерутся».

<1908>

Georgij Čulkov

Una fotografia viva

Un rosso pagliaccio è imbrattato sui *vitraux* del cinematografo;
un vecchietto calvo, con occhi da savio e un sorriso sottile, suona un valzer
al piano;

si muovono e fremono le vite sul telo, ostaggi della meccanica;
chi sono questi cari attori, che con tale abnegazione si sono consegnati alla
macchina?

Chi sono queste attrici col bustino sbottonato, catturate (quasi per caso)
dall'apparecchio fotografico?

Forse voi non siete più al mondo?

Non vi ha messo sotto un tram che rintrona senza vergogna?

Non siete in ospedale a morire, avvelenati col mercurio?

Dove siete? Dove sono le vostre labbra estenuate dai baci?

A che pro continuate a sbracciarvi sul telo?

Ecco che danno di spada due toreri per l'amore di una bellissima spagnola.

Oh, come siete ridicoli, compatrioti di Cervantes dalla pelle nera!

Ma guardate gli spettatori: sono ammaliati dalla rappresentazione:

il giovane garzone se ne sta in piedi col dito infilato in bocca;

una pingue signora soffoca per via del corsetto;

una languida prostituta segue lo spettacolo con gli occhi umidi;

e i toreri, focoli di passione, incrociano le armi.

E una voce femminile dal pubblico proferisce distintamente:

«I maschi stanno sempre ad azzuffarsi».

<1908>

Traduzione di ALESSANDRO FARSETTI

Sceneggiature

Il giorno del giudizio¹

Film fono-cinematografici

(progetto e breve testo)

1

Alle porte

- *Barin! Barin! Barin!* Insomma, svegliatevi!
- Che hai, Matvej...
- Alzatevi in fretta, c'è una catastrofe!
- Ma quale catastrofe! Cosa mi svegli, sul far del giorno.
- È che si avvicina il giudizio universale.
- Ma cosa vai dicendo! Non ti è passata la sbornia, dormendo.
- È la pura verità, *barin*. Ormai l'angelo ha suonato la tromba e i morti stanno uscendo dai sepolcri.
- Lasciami in pace! Voglio dormire. Sai che mi sono coricato tardi. Vieni tra mezz'ora a dirmi di cosa si tratta.

2

Per la strada

(È pieno di gente. Scompiglio.)

- Oh, signore! Che succederà, ora...
- Mi gira la testa, non capisco nulla.

1 La traduzione è stata condotta da V. Brjusov, *Den' Strašnogo suda*, in *Id.*, "Učitel'", "Dekadenty" i drugie p'esy, Moskva, Meždunarodnyj centr fantastiki, 2019, pp. 190-198. L'originale è conservato nell'archivio RGB, f. 386, k. 30, ed. chr. 24. La sceneggiatura, rimasta incompiuta, viene fatta risalire da Ioanna Brjusova, moglie dello scrittore, al 1916-1917. Per rendere più scorrevole la lettura in italiano si è deciso di non riportare le varianti, presenti nell'edizione citata.

– Amici! Andiamo in chiesa. Andiamocene nella cattedrale.
(*La voce di una signora*) – Ma cosa spingi! Che confusione. Dove sono le guardie?
(*La voce del suo cavaliere*) – Che porcheria totale.

3

Quelli che rientrano dal club

Il primo – Eh, sentite un po', che è successo? Perché c'è così tanta gente? C'è di nuovo l'eclissi?

Un passante – No, signore, non è un'eclissi, ma la fine del mondo: insomma, è il giudizio universale.

Il secondo – Pierre, non vedi che è ubriaco?

Il passante – Io, caro il mio signore, sono sobrio, mentre è vergognoso che voi siate ubriachi [in un giorno simile]. E siete pure persone istruite!

Il primo – Su, caro mio, non montarti la testa. Andiamo, Paul. E non c'è neppure una carrozza!

1

*La piazza della capitale è invasa dalla folla. Un fragore di voci.
Urla improvvise. Piangono. Pregano. Da qualche parte declamano qualcosa di simile a un discorso, a un sermone.
Sono le cinque del mattino.*

Un signore con la bombetta (*insinuandosi tra la folla*) – Che è successo?

Un caffettano – Ma caschi dalle nuvole?

La bombetta – Se non vi va di rispondere, non rispondete. Non mi sono rivolto a voi.

Una donna – È la fine del mondo, *batjuška*, la fine del mondo!

La bombetta (*senza capire*) – Un qualche meeting? (*Sforzandosi di parlare in modo più semplice*) Qui si ascoltano discorsi?

Un commesso (*con noncuranza*) – Ma se ve l'hanno spiegato, signore: è il giudizio universale, è stato annunciato. Quindi non agitatevi.

La bombetta – Eh, ma dai... Chi l'ha annunciato, di grazia? Il governo? Il consiglio cittadino?

Il caffettano – Testa di legno! È come parlare al muro! Mi fai solo arrabbiare, dio mi perdoni!

La bombetta (*facendosi da parte*) – Sono usciti tutti di senno, a quanto pare. (*E scorrendo di lontano un mercante barbuto*) Sentite, potete spiegarmi che succede?

Il barbuto – Svegliati! Andrà avanti tutto il giorno, sicuramente. Si sta compiendo un grande mistero. Il signore si appresta a giudicare i vivi e i morti. Fatti il segno della croce, mascalzone!

La bombetta – Senza dubbio sono tutti impazziti. (*Se ne va*).

2

*Sul terrazzino d'ingresso della canonica di legno. Nel cortile un gallo strilla.
Sul portone c'è relativamente poca gente.*

Il sacrestano – E il *batjuška*?

La cuoca – Allora, padre Vasilij ha detto a tutti che non ci sarà il servizio? Magari ora non ci sarà nemmeno più la domenica!

La folla (*rombando*) – Come, non ci sarà! Portatelo qui! Portate qui il pope!

Il sacrestano (*alla cuoca*) – Vai tu a dirglielo...

La cuoca – A cosa serve! È stato comunicato a tutti, il mattutino non ci sarà. Non andrò più nemmeno a svegliarlo. Il padre per poco non mi ha tirato dietro una scarpa. (*Vuole chiudere la porta*).

Il sacrestano – Ma come osa, se i parrochiani glielo chiedono! Noi...

La cuoca – Non scocciarmi, grassone.

Il sacrestano (*offeso*) – Sono un aiutante dello *starosta*, cara mia, non lo sai?

La folla (*rumoreggia*) – Tira fuori il pope dal letto!

Il seminarista (*semivestito [..]*) – Il padre mi ha ordinato di dirvi che non ha ricevuto disposizioni dal decano per celebrare oggi la liturgia, e senza disposizioni non può farlo.

3

Una camera da letto riccamente arredata.

Il lacchè – *Barin! Barin!* Svegliatevi!

Il *barin* – Cretino! Vai al diavolo. Non ti ho ordinato di svegliarmi.

Il lacchè – Alzatevi, *barin*, è per una cosa importante.

Il *barin* – Al diavolo! Lo sai tu stesso che mi sono appena coricato.

Il lacchè – È la fine del mondo, *barin*. Il giudizio universale, pare.

Il *barin* – Che sciocchezza!

Il lacchè – Ve lo giuro. Il primo angelo ha già suonato la tromba.

Il *barin* – Svegliami quando suonerà la settima (*si rimette a dormire*).

4

A un incrocio

Un signore con i capelli arruffati – No, scusate! È stato detto: «Dal tempio uscirono i sette angeli che avevano i sette flagelli, vestiti di lino puro, splendente, e cinti al petto con fasce d'oro»². Ma dove sono, me lo volete dire? È stato visto un angelo solo, ma è apparso in cielo, non è uscito dal tempio, e la cintura non gli cingeva il petto, era più in basso! Di conseguenza non si tratta del giudizio universale.

Un signore con la barba grigia – Ma non si può intenderlo alla lettera! Anche il cielo è un tempio, noi vediamo un angelo, gli altri ancora non si vedono ma si manifesteranno! Non a tutti è dato vedere, e l'apostolo poteva sapere più di quello che noi sappiamo! Non ci sono forse segni a sufficienza?

Il capelluto – È un guaio che ci sia chi crede ai falsi segni!

Barbetta grigia – Come se non avessimo visto l'Anticristo! Come se i nostri maestri non ce l'avessero indicato! C'è stata la carestia, una moria generale, la guerra, l'adorazione della bestia! Infine è caduta la grande Babilonia! Ora il cielo si è spalancato, un angelo è apparso chiaramente e ha suonato la tromba! E voi tutti non ci volete credere, pretendete di ficcare le vostre dita nelle piaghe, come Tommaso! Guai a voi, miscredenti!

Il capelluto – Siete voi a essere stato incantato dai falsi segni dell'Anticristo!

Barbetta grigia – Li avete visti anche voi e non ci avete creduto!

Il capelluto – Cosa abbiamo visto? Uno spettro e un inganno?

Barbetta grigia – Un angelo, che il diavolo vi porti, avete visto un angelo!

Il capelluto – E perché la cintura non lo cinge sul petto, ma più in basso?

5

In una banca

Il primo – Apri la cassa, non vedi che ci sono le chiavi appese?

Il secondo – Scemo! A che ti servono ora i soldi? Vuoi forse corrompere Dio?

Il primo – Eh, amico, i soldi fanno sempre comodo.

Il terzo – Già. Che vuoi che sia, un erroruccio, magari.

Il secondo – E se non fosse solo un errore? Vogliamo prenderci sulle spalle un peccato del genere in un'ora simile?

Il primo – Ah, di peccati ne abbiamo già a sufficienza! Trattenerci ora non ci aiuterà: ci toccherà comunque ribollire nel catrame! E se tutto andrà a buon fine, avremo le tasche piene! Forza, fratelli!

2 Libro dell'Apocalisse, 15, 6 [N.d.T.].

Il terzo – Giusto! Se moriremo, moriremo, ma se viviamo, almeno avremo i soldi. Non ci si presenterà un'altra occasione simile.

Il secondo – Un'altra occasione! Ma capite, teste d'asino, che è la fine del mondo!?! La fine di tutto! Non ci saranno più né cielo né terra!

Il terzo – Staremo a vedere se sarà davvero così. Nel frattempo, spacca lo sportello.

Il primo – Fermo, non sei capace, lascia fare a me...

Il secondo – Ce la faccio da solo. Non insistere, cosa ti agiti a fare!

Il primo – Si vede che vuoi metterci le mani per primo.

Il secondo – Ti sei dimenticato, che io per correttezza... in parti uguali... a metà, cioè.

Il terzo – Come a metà? Non siamo forse in tre?

Il primo – Dopotutto non abbiamo bisogno di te.

Il terzo – Scherzi, amico, pensi che io mi faccia derubare? Dividiamo onestamente, in tre parti. Altrimenti prendo il telefono e...

Il secondo – Va bene, va bene, siamo d'accordo, non insistere. Eh, il lucchetto è complicato.

Il primo – Sì, più in fretta, maledetti! Sembra che stia arrivando qualcuno...

Il terzo (*sospirando*). Più in fretta!

6

In un salotto

La figlia – Che accadrà, ora! In fin dei conti io l'avevo chiesto, di fissare il matrimonio per la settimana scorsa! L'hanno tirata avanti fino all'ultimo giorno! Ora mi tocca rimanere vergine.

La madre – Disgraziata! A cosa sta pensando! Prega dio, sciagurata! (*Metendosi in ginocchio*). Perdona, dio, i nostri peccati, per la tua bontà...

La figlia (*guardandosi intorno*) – Fate presto a parlare! Avete vissuto per venticinque anni con mio padre, avete dato alla luce cinque figli. E io gli uomini non li ho nemmeno assaggiati.

La madre (*geme*) – Madre di dio! Cosa sta dicendo! Non considerarla una peccatrice: le si è offuscata la mente.

La figlia – Sì, e dicono che abbiate avuto tanti amanti: il defunto Sel'dereev, poi Pëtr Nikolaič, e pure Serëžkin, e di recente quello studente che se l'intendeva con Tanečka...

La madre (*alzandosi*) – Tu ridi! Di me, tua madre!

La figlia – Perché non ridere, se è arrivato l'ultimo giorno? Dopotutto voi avete provato tutti i piaceri. E io non ho nemmeno sperimentato come un

uomo tolga la verginità! A che scopo mi avete risparmiata? Da tempo sarei potuta andare con Kostja, e ancor prima con Fomočka: era così forte, robusto. Io lo volevo, e voi mi avete fatto la guardia.

La madre (*con le lacrime in gola*) – Io ti... ti... per queste parole...

La figlia – Che ho detto? Io parlo e basta, mentre voi andate sotto gli occhi di tutti al chiosco con lo studente, e pure in négligé: a che serve spogliarsi? Non vi ho forse visti? Di proposito, e senza aver bevuto!

La madre – Mascalzona! Sgualdrina! Che schifose stupidaggini!

La cameriera (*entrando di corsa*) – Signora, signorina! Dicono che ora verrà il secondo angelo a suonare la tromba!

La madre – Dove? Ah, dammi alla svelta il cappello, o almeno la cuffia (*si agita*).

La figlia – Vengo con voi, mamma, vengo con voi! Dov'è il mio scialle azzurro?

7

In disparte

Il filosofo – È del tutto spiegabile dal punto di vista trascendentale. Un mutamento già noto nella forma della visione, [...], e nulla più. In relazione allo spazio e al tempo non abbiamo nulla che sia statico in maniera extra-soggettiva: lo spazio e il tempo sono immanenti all'animo che comprende...

Il medico (*ruvidamente*) – Che sciocchezze state dicendo! L'avete visto voi stesso: il cielo, e in cielo ciò che viene chiamato 'angelo'. Non può mica essere stata un'allucinazione collettiva!

Il filosofo – È un'allucinazione, una miscela di realtà trascendente.

L'ingegnere – Che il diavolo mi porti, ma come ha potuto lui, nel suo libro, aver scritto dell'apocalisse? Giovanni sapeva tutto, per questo l'ha scritto prima che accadesse? Che roba! Ci tocca credere ai miracoli! Alle storie delle vecchie! In dio!

Il filosofo – Per niente. Ora vi spiego. Conoscete gli ultimi, nuovissimi lavori dei pensatori tedeschi sulla natura del tempo e la sua relatività? No? Allora adesso ve li illustro. In tutto ci prenderà solo una quarantina di minuti, e voi capirete che, sebbene abbiate visto voi stessi l'angelo e il cielo aperto, non c'è alcun bisogno di credere in dio.

8

Lo studio di un pittore

Il pittore (*con disperazione, gettando la matita*) – Niente! Non mi riesce! Non riesco a rendere la luce che emanava l'angelo! Ha una natura tutta sua. È come se la luce producesse la materia, e questo crea i più particolari effetti di chiaroscuro. (*Al poeta*) E tu?

Un poeta – Niente! Il poema non mi viene! Alla fine mi è riuscito solo verso.

Il pittore – Perché? Ma se andava tutto bene.

Il poeta – Macché, non è che una posa. Ora ho scritto:

Nello spazio azzurro respirava l'oro! [...]

Vedi le [...] due 'z' di azzurro, e le 'l', è semplicemente un chi...asmo: due 'z' nel mezzo, le 'l' ai lati, all'inizio e alla fine del verso!

Il pittore – Ricorda *Oro in azzurro* di Andrej Belyj.

Il poeta (*in tono offeso*) – Eh no, scusa! Cosa c'è di simile? Le stesse parole, e basta! Ma la sostanza è completamente diversa, completamente! Ecco, secondo me, nel tuo bozzetto si vede subito la creazione degli angeli di Belo-Andženi [sic]!

Il pittore – Ma questo è ciò che si chiama parlare a sproposito! Com'è possibile? Il mio angelo è forte, potente, è l'incarnazione del potere, mentre i suoi sono figure allungate e magrissime. Cosa c'è di simile?

Un terzo bohémien (*entra*) – Cari! Stanno fermi immobili... Ma se tutto il mondo è in piazza! Guardate un po' quello che sta succedendo.

Il poeta (*con fierezza*) – Tutto quello che può succedere, nel mio caso è qui (*indica il proprio cervello*).

Il pittore – E nel mio, qui (*indica la tela*).

Il bohémien (*guardando in silenzio*) – E al Signore iddio voi state... là! (*fa un gesto volgare e se ne va*).

9

In un qualche ente

Il superiore (*mettendo giù la cornetta del telefono*) – Non si riesce a chiamare! Queste persone non hanno il senso del dovere di stato! Lascerebbero il proprio posto in qualsiasi momento. (*A un sottoposto*) Andate immediatamente alla caserma, c'è un'ordinanza speciale. È necessario affidare a ogni strada

maestra mezza compagnia di soldati. Per la difesa del governo: due compagnie. Che il sottotenente in persona venga con noi. Hai capito?

Il sottoposto – Vostra eccellenza, le caserme sono vuote, i soldati sono fuggiti di corsa.

Il superiore – Sciocchezze! Questo non può essere! Andate nelle altre.

Il sottoposto – Ho delle testimonianze accurate: nessun reggimento è al completo.

Il superiore – Che gli ufficiali riuniscano chi possono. Non si può lasciare una città senza difese in un momento come questo. Che chiamino i cosacchi, i gendarmi, che gli ufficiali stessi stiano di guardia! Si tratta della sicurezza della capitale e di tutta la patria!

Il sottoposto – Vostra eccellenza, oso aggiungere che si tratta dell'umanità intera...

Il superiore – Silenzio! Non lo so forse da me? Io ho il dovere, capite, il dovere di svolgere i miei compiti fino alla fine. Mi è stata affidata la difesa della capitale, e io la difenderò fino all'ultimo istante. Se serve, io stesso prenderò un fucile e mi metterò di guardia.

(Nella stanza vicina c'è confusione. Entra un ufficiale pallido.)

L'ufficiale – Vostra eccellenza! In cielo è apparso un nuovo segno.

Il superiore – Scopri di che si tratta!

Un secondo sottoposto – Vostra eccellenza! Dicono che in cielo sia apparso un nuovo segno...

Il superiore – Allora non si può indugiare neppure un istante! Chiamate con tutti i telefoni, telegrafate, correte, ma che nel giro di dieci minuti ci siano a mia disposizione tre reggimenti! Capito?

10

Al monastero.

<1916-1917>

Traduzione di ANITA FRISON

La mia stella¹

(Pièce cinematografica in [...] atti)

Personaggi:

Annibale III Rovere, re di Solleria, cinquantaquattro anni.

Giulia, regina, sua consorte, quarantotto anni.

Lianora, loro figlia, infante, diciannove anni.

Francesco Atti, figlio del granduca di Verroia, ventidue anni.

Andrea Key, comandante del brigantino commerciale «La mia stella», navigatore, cercatore di perle, guerriero, scopritore di terre lontane, trentacinque anni.

Leo Doria, ministro della polizia di Solleria, cinquantacinque anni.

Alba Castellano, ministro del palazzo di Solleria, vecchio intrigante, sessantacinque anni.

Adamo Delio, ministro delle arti e delle scienze, liberale, quarant'anni.

Il grande inquisitore di Solleria, vecchio decrepito.

Conte Matteo Dino, capo della guardia di palazzo, ministro della guerra, conquistador, quarantacinque anni.

Fresco Baldo, segretario del re.

Conte Varani, tesoriere capo del regno.

Beppo (in seguito Bianca), ragazza travestita da mozzo. Per il pubblico è un segreto e lo sarà quasi fino alla fine della pièce. L'attrice deve interpretare alla perfezione la parte di un ragazzo di quindici-sedici anni. Sarebbe ancora meglio se questa parte fosse interpretata da un'attrice e da un attore che si assomigliano molto, il che, ahimè, difficilmente sarà possibile.

Ugo Monomano, pirata.

Aldo Mireto, astrologo, alchimista.

Il boia di Solleria...

1 Aleksandr Kuprin (1870-1938) scrive questo testo, pensato come opera teatrale già nel 1912, nel 1916. Durante il periodo dell'emigrazione in Francia, nei primi anni Venti, la pièce cinematografica viene tradotta in inglese. La proposta a uno studio americano nel 1922 di farne un film e poi il tentativo del 1925 di venderla al regista americano Rex Ingram, che aveva aperto uno studio cinematografico in Francia, falliscono. L'autografo è conservato presso l'archivio RGALI, f. 240, Op. 1, un. conserv. 103-104. La traduzione è stata condotta dall'edizione A. Kuprin, *Moja zvezda*, «Iskusstvo kino», 7 (1959), pp. 108-120. Ove non diversamente indicato, le note sono del traduttore.

Ministri, cortigiani, damigelle d'onore, paggi, servi, podisti, scriba, messi, araldi, monaci domenicani, marinai, soldati, assassini mercenari, folla.

L'azione si svolge nel granducato di Sollieria, nelle stanze del palazzo e nel giardino, in parte sulla banchina. In sostanza, può riferirsi a qualsiasi epoca e a qualsiasi paese. (Per questo, la libertà nella scelta dei costumi e nella sostituzione dei nomi propri è totale).

Caratteristiche dei personaggi principali:

Il granduca. Fiero, altezzoso. Crede fermamente nell'origine divina del proprio potere, dall'alto del quale non vede alcuna differenza tra il primo dei suoi dignitari e l'ultimo contadino. Dispotico, crudele, ma coraggioso; lui stesso apprezza gli audaci. È ferreo nel mantenere la parola data, senza nulla temere. Freddo, eccetto rare manifestazioni di rabbia furiosa. Pressoché insensibile alle debolezze umane, ad eccezione del tenero amore per la figlia. Prova sottile godimento nel mettere alla prova gli animi umani.

Giulia. Aspetto fisico e carattere di Caterina de' Medici (francese). Segni di una bellezza cupa, tragica e malefica. Avida di potere fino all'inverosimile. È artefice di continui intrighi, per giunta ricorre al pugnale e al veleno senza rimorsi di coscienza. Devota. Incline al misticismo e alle scienze occulte. Con il duca è da tempo in un rapporto di tacita inimicizia. Adora la figlia.

Lianora. Ragazza allegra, in salute. Civettuola, monella e capricciosa, ma con misura. Buona e ardita. Si annoia nella sfera degli intrighi di corte e della politica. Magnanima, sensibile, ma non profonda. Si appassiona in fretta alle cose, ma ancor più velocemente dimentica e diviene indifferente.

Andrea Key. Uno di quei grandi caratteri forgiati dal Rinascimento, per di più temprato dalle fatiche e dai pericoli dei lontani viaggi per mare. Uno di quei numerosi uomini nati per dominare, ma che dal potere non traggono piacere; il potere è uno strumento necessario. In lui c'è qualcosa che ricorda un enorme animale selvaggio: forza delicata e grazia nei movimenti; energia compressa come una molla nelle condizioni di riposo; velocità soprannaturale e [illeggibile] dei movimenti nei momenti di pericolo.

È capace di sottomettere gli altri con un solo sguardo, con il solo movimento delle ciglia. Nell'animo è un poeta; per lui, fare del bene è naturale come respirare, ma all'occorrenza è in grado di manifestare una gigantesca forza di volontà e, se necessario, durezza. Non si pone mai il problema di riconoscere il potere di qualcuno, però è convinto di essere unico al mondo e che a lui tutto è concesso. Pertanto è moderato in ogni cosa, casto, sobrio; per lui è facile rendere felici le persone e perdonare i loro errori. È tra coloro che idolatrano gli uomini forti e amano le ragazze tenere. Si sente realizzato e innamorato della vita. Perspicacia, sorriso radioso, riconoscenza per i favori ricevuti, passione per le sensazioni nuove: ecco altre sue caratteristiche. È bello, intelligente, legge molto. Crede nella sua stella, che trova nella costellazione di Cassiopea.

Matteo Dino. Conquistador. È uno di quei soldati di ferro che hanno combattuto per i sovrani della città, ma che talvolta hanno anche detronizzato i duchi. Furiosamente intrepido, fiero, sensibilissimo alla piaggeria e agli affronti. Ammiratore della forza fisica e della grandezza di spirito. Natura rude, complessa, superstiziosa, ma non priva di fantasia. Fedele solo ai termini di un contratto o di un accordo verbale, ma fedele come il più fedele dei cani. Ha versato molto sangue. Uccidere per lui è solo un gesto.

Beppo (Bianca). Riunisce in sé caratteristiche rare, quasi inconciliabili, nobili: la forza della passione, la forza dell'anima e della volontà, la purezza del pensiero e l'ardita felicità di un atto eroico. È una di quelle donne che amano una sola volta e fino alla morte, anche se il loro amore non è stato né ricambiato né notato; che reprimono i dolori della gelosia mascherandoli con pacatezza esteriore, e sono dolorosamente felici se l'uomo amato è felice con un'altra. Carattere integro e cristallino, non penetrabile da menzogna e sciocchezze.

Atto primo

(Per la traduzione: P. R.: piano ravvicinato; G. P. R.: grande piano ravvicinato)².

TERZO GIORNO DI BURRASCA

1. (*Da lontano*). Una barca a vela a tre alberi, colta da un forte uragano, appare e scompare tra le onde.

2. (*Dalla prima*). La barca è più vicina.

3. (*Dalla seconda*). Ponte di comando. Due marinai stanno al timone. Andrea è dietro la bussola.

4. (*G. P. R.*). Andrea è dietro la bussola.

5. (*Diaframma*). Volto di Key. Occhi fissi, acuti, strizzati. Rughe marcate tra le sopracciglia. L'espressione del volto è severa ed energica.

6. (*Continuazione della 3*). Il mozzo Beppo corre lungo la scala con un impermeabile in mano.

7. (*P. R.*). Beppo sfiora la spalla del comandante. Questi si volta sorridendo. Beppo, premuroso, gli mette addosso l'impermeabile. Il comandante ricambia con una pacca amichevole sulla spalla. Gli fa un cenno:

– Va' giù.

Beppo non è contento.

2 Ho scelto di tradurre così queste due definizioni, e il termine *diafragma* con 'diaframma', aderendo alla lettera e a un principio *storicizzante*, anche perché la loro sostituzione con i moderni termini cinematografici – 'diaframma' con 'dettaglio', 'piano ravvicinato' con 'piano medio' (o 'americano') e 'grande piano ravvicinato' con 'primo piano' – non sempre risultava adatta al contenuto delle inquadrature. Occorre anche ricordare che quando nel 1916 Kuprin scrive questo testo, la scrittura cinematografica non era ancora dotata di una terminologia precisa relativa alla suddivisione in piani e campi.

8. (P. R.). Beppo scende lentamente la scala. A metà si ferma, si volta e guarda sopra.

9. (*Diaframma*). Il viso di Beppo si gira indietro e in su; Beppo spera: chissà che il comandante non gli permetta di restare con lui. Non glielo ha permesso, è evidente. Sconsolato volta le spalle.

10. Scende di sotto con leggerezza e senza risentimento.

11. Stanza della regina Giulia. La regina è inginocchiata davanti a un leggio basso, legge il breviario sgranando il rosario. Si alza, cammina, si siede su una poltrona vicino al tavolo. Suona il campanello.

12. Entra la cameriera:

– Riferite alla principessa che la attendo.

La donna esce con un profondo inchino.

13. La regina è sola. Abbassati gli occhi, sgrana il rosario.

14. (*Diaframma*). Volto della regina Giulia con gli occhi abbassati e le labbra che si muovono appena. D'un tratto si fermano e si contraggono strette. Un pensiero profondo affiora tra le pieghe severe delle sopracciglia. Gli occhi si spalancano all'improvviso: sguardo di Medusa, irremovibile, autoritario, freddo...

15. Stanza della principessa Lianora. È in piedi davanti allo specchio; la sarta di corte, inginocchiata ai suoi piedi, le aggiusta un abito sfarzoso.

16. (G. P. R.). Dando le spalle allo specchio, la principessa volta la testa per guardarsi la schiena nuda.

17. (*Diaframma*). Appare una doppia raffigurazione della principessa. Dà un'occhiata allo specchio girandosi di spalle dall'altro lato e per un attimo mostra il viso *en face*.

18. (*Continuazione della 15*). Bussano alla porta.

– Entrate!

La cameriera della regina riferisce. Alcuni sguardi allo specchio. La cameriera è colta da un'autentica e febbrile estasi per la bellezza della principessa. Lianora è lusingata. Un ritocco a due-tre nastri. La principessa compiaciuta si allontana a malincuore dallo specchio, con un cenno ordina alla cameriera di andare e la segue.

19. Scendono lungo la scala ornata su entrambi i lati di trofei di caccia, corna di alci e renne, musci di cinghiali e orsi.

20. (*Continuazione della 13*). La regina volta il viso verso la porta. La porta si spalanca. Entra la damigella d'onore, annuncia la principessa e retrocede all'istante, aprendole la porta. La principessa da lontano fa un inchino profondo alla madre.

21. (G. P. R.). Inchino della principessa: in esso sono racchiusi la consapevolezza della sua bellezza e della sua grazia, l'etichetta di corte esibita con aria canzonatoria, e anche l'atteggiamento birichino della beniamina viziata.

22. Due passi in avanti e un altro inchino. Corre dalla madre, le bacia le

mani e il volto. Si abbandona al suo fianco, su un panchetto. Guarda affettuosamente la madre dal basso verso l'alto, ridendo.

23. Scena affettuosa.

24. (*Continuazione della 23*). La regina accarezza dolcemente i capelli della figlia.

– Mostrami come sei vestita!

La figlia si alza, indietreggia di cinque passi.

25. (*G. P. R.*). Lianora solleva i lembi della gonna con le estremità delle dita e si mette in posa, facendo delle giravolte eleganti e lente, inclinando timida e delicata il capo: sa che la madre la venera. È un modo particolare di fare la civettuola dinnanzi alla madre in adorazione.

26. (*P. R.*). La regina è compiaciuta. Manifesta approvazione muovendo il capo. Poi:

– Oggi si terrà il ricevimento del giovane figlio del duca di Verroia.

Lianora ne ha sentito parlare.

– Dicono che è venuto da noi come promesso sposo.

Lianora stringe le spalle.

– È un partito niente affatto male.

Lianora ride, scuote la testa contrariata: no, no, e poi no. Non vuole sposarsi. Sta bene in famiglia... Corre dalla madre, la abbraccia...

27. (*G. P. R.*). Preme la guancia sul suo viso, che assume un'espressione tenera, quasi bonaria.

28. Cortile interno. Palazzo. Un muro alto di pietra con merli e feritoie. Nel muro, una porta semicircolare, di quercia e rivestita di metallo, chiusa con un chiavistello. Di lato una sentinella. Dove il muro sporge, in alto da terra, una guardia con un archibugio passeggia lungo i merli. Si ferma.

29. La guardia dà un'occhiata tra i merli, guarda lontano. Ripara gli occhi con il palmo della mano. Torna indietro. Alza il braccio e grida qualcosa alla postazione delle guardie.

30. (*Continuazione della 29*). Dalla postazione escono due soldati, si avvicinano alla porta.

31. Vista dal muro. Da lontano si vedono avanzare dei cavalieri: il principe Francesco con il suo seguito.

32. Vista sul castello verso il quale si sta dirigendo Francesco di Verroia con il suo seguito.

33. Si avvicina al ponte levatoio. L'araldo del principe gli va incontro.

34. (*P. R.*). L'araldo si solleva sulle staffe e annuncia il nome e il titolo dell'ospite.

35. Cortile interno. Il muro. La guardia ascolta dal muro l'araldo, si volta indietro e in basso verso le sentinelle.

36. (*P. R.*). La guardia ripete il nome dell'ospite. Le sentinelle afferrano le catene del ponte levatoio.

37. (*Continuazione della 34*). Il ponte levatoio si abbassa. Dissolvenza della porta. Il principe e il suo seguito entrano nel castello.

38. «I fedeli del re di Solleria». I cani da caccia del re. Una moltitudine di cani di razza si stringe intorno a lui. Impugna una frusta.

39. (*P. R.*). Uno dei cani si alza sulle zampe posteriori e gli appoggia quelle anteriori sulle spalle. Il re le accarezza.

40. (*Continuazione della 39*). Entra il cerimoniere, si inchina reverente e annuncia l'arrivo del principe di Verroia.

41. Ingresso principale del palazzo. Entra il principe Francesco con il seguito. Scendono da cavallo. Accolti dai cortigiani, salgono gli scalini ed entrano nel palazzo.

42. (*Continuazione della 27*). La principessa Lianora, in piedi vicino alla madre seduta, la abbraccia. La cameriera entra e annuncia il cerimoniere.

– Che entrino, avanti!

Il cerimoniere, inchinandosi fino a terra:

– Il re chiede di venire nella sala dei ricevimenti per incontrare il principe di Verroia.

Escono tutti. Davanti la regina, seguita dalla principessa Lianora e poi dal cerimoniere.

43. Una grande sala per ricevimenti. Due file di cortigiani. Il re incede imponente tra loro; dietro, a una certa distanza, la regina e la principessa Lianora. Agli inchini profondi, il re risponde con un cenno del capo.

44. (*G. P. R.*). La figura del re che incede solenne. La solita espressione fiera e severa è attraversata da sfumature di diverso tipo (dipende tutto da chi guarda): indifferenza, freddezza premeditata, accenno di cordialità, noncuranza. Increscioso stupore:

– Che ci fa questo qui?

Un'occhiata protettiva o il cenno di una promessa. Ora uno sguardo sospettoso, rapido, di sbieco e un movimento diffidente del capo; ora il re guarda fisso, con ostilità evidente e, senza rispondere all'inchino, si volta. Particolarmente cordiale è il sorriso al conte Dino, comandante della guardia.

45. (*Continuazione della 44*). Avvicinandosi, si vede una parte della sala dove ci sono tre poltrone. Due grandi poltrone uguali sotto un baldacchino sono per il re e la regina. La poltrona del principe è spostata di lato. Salgono gli scalini e si siedono.

46 (*P. R.*). Tre poltrone-trono. Dietro i paggi. Di fianco al re c'è Fresco Baldo, il segretario. Se possibile, vicino al re dovrà esserci un paggio che tiene a una catena con grandi anelli una pantera, una tigre e un leone. La raffigurazione di questo animale, come emblema, si ripete nelle decorazioni del trono, sulle bandiere reali e così via.

47. (*Continuazione della 46*). Si avvicina il cerimoniere in abito lussuoso (emblemi). Inchino.

– Il principe ereditario di Verroia con il seguito.

Il re inchina supponente la testa. Il cerimoniere accenna un inchino in direzione delle porte d'ingresso.

48. Il principe Francesco. Alle sue spalle il seguito. (Ripresa dai troni). Si avvicinano.

49. Francesco e il seguito sono davanti ai troni. (Ripresa di lato). Francesco si stacca leggermente in avanti. Profondi inchini al re, alla regina, all'infante. La coppia reale ricambia con inchini vistosi. Anche la principessa risponde con un inchino sollevandosi dal proprio posto. L'araldo del principe si avvicina al trono, sale i gradini e, inginocchiato, porge al re Annibale una lettera con un grande sigillo appeso a un cordoncino. Il re passa la lettera al segretario, che la accetta con un profondo inchino. L'araldo retrocede senza dare le spalle ai troni. Il segretario Fresco Baldo toglie il sigillo e spiega la pergamena. Il re:

– Lettera da parte dell'amabile fratello del nostro serenissimo duca di Verroia. Il segretario inizia a leggere.

Facendo finta di ascoltare, il principe Francesco di tanto in tanto getta uno sguardo sulla principessa. Lei ripete lo stesso gioco.

50. (G. P. R.). Il principe Francesco. Cerca di non attrarre su di sé le attenzioni, ma sul suo volto è chiaramente impressa una sincera ammirazione per la bellezza fiorente della principessa.

51. La principessa. Anche lei dà occhiate furtive al principe, come distratta. Nei suoi occhi si leggono il cenno di un sorriso e la consapevolezza della propria bellezza, un sentimento di superiorità e una leggera derisione dell'entusiasmo del principe. Si è già accorta della mollezza, dei modi quasi effeminati del principe (è possibile *ricorrere al diaframma*).

52. (*Continuazione della 50*). Il segretario ha finito di leggere. Il re si alza, lo seguono la moglie e la figlia. Il re:

– Il mio benvenuto a Solleria, principe! Permettetemi di abbracciarvi, come figlio di mio fratello e mio migliore amico!

Scende due scalini del trono. Il principe, invece, ne sale due. Il re lo abbraccia. Il principe con un profondo inchino fa il baciamento alla regina Giulia e alla principessa Lianora.

53. (*Ripetizione della prima inquadratura*). «Quinto giorno di tempesta».

54. (*Da lì*). L'imbarcazione è in pericolo. Il vento lacera le vele.

55. (*Ambientazione dell'inquadratura numero 3*). Ponte di comando. Il comandante prende il megafono, lo avvicina alla bocca. Il vento gli agita i capelli.

56. (G. P. R.). Il comandante urla nel megafono:

– Tutti di sopra!

57. Coperta. Accorrono i marinai. Si affannano lungo i pennoni e le funi, cercando di assicurare le vele. Lavorio sui pennoni.

58. Cade l'albero di maestra. La barca è inclinata su un fianco. Terrore ge-

nerale. La punta del pennone sfiora un marinaio.

59. (P. R.). Il marinaio cade in mare dal corrimano.

60. (P. R.). (*Vista da bordo*). Caduta in mare del marinaio.

61. (G. P. R.). Il marinaio annega. (Tutt'intorno mare e onde).

62. Parte del ponte e della scala. Il comandante accorre di sotto lungo la scala.

63. Coperta. Il comandante impartisce ordini tra i marinai.

64. Il nostromo e il comandante. Il nostromo indica il mare al comandante.

65. Il marinaio è in mare. Lotta contro le onde.

66. (P. R.). Il comandante srotola la fune e la lancia.

67. Il marinaio è in mare. La fune è lì vicino a lui. A fatica cerca di agguantarla, la avvolge attorno a sé.

68. Coperta. I marinai tirano la fune.

69. Altra parte della coperta. I marinai cercano di liberare l'albero. Tagliano le estremità dei pennoni e le funi. Il comandante lavora con loro.

70. (G. P. R.). Il comandante taglia il moncone incastrato.

71. Prima parte della coperta. I marinai tirano la fune. A bordo, tra le barre, appare una testa.

72. (P. R.). I marinai aiutano il compagno a scavalcare. Lui a stento si regge in piedi.

73. L'albero è liberato. La squadra lo afferra da entrambe le parti e lo spinge fuori bordo con sforzi coordinati e affiatati. Viene sollevato con un argano. La nave sbanda.

74. Ultimi sforzi. L'albero cade in mare. La nave si raddrizza.

75. La scala che conduce al ponte del comandante. Il comandante sale in alto.

76. (P. R.). Il comandante è dietro la bussola. Va davanti, sul balcone tendato del ponte.

77. Il balcone è davanti nella parte anteriore del ponte. Tenendosi convulsamente al corrimano del balcone, scruta in [lontananza].

78. (*Luogo della 76*). Beppo (il mozzo) sale su. Porta un vassoio con una brocca di vino, un calice e delle gallette.

79. (*Luogo della 78*). Beppo si avvicina al comandante, gli offre di rifocillarsi con il vino.

80. (P. R.). (*Stessa inquadratura*). Key fa cenno di no alludendo al vino. Prende alcune gallette e se le mette in tasca. Ringrazia Beppo a gesti. Prende una galletta e la mangia.

– Non mi ero accorto di non vederci più dalla fame!

Beppo:

– Dovete riposarvi, comandante! Cinque giorni e cinque notti senza chiudere occhio.

Il comandante:

– Nemmeno per sogno!

Pausa. Entrambi guardano in mare. Key d'un tratto avvolge Beppo abbracciandogli le spalle e lo stringe a sé.

– Tu non hai avuto paura, Beppo?

– No! Ho fiducia in voi, comandante.

– Io, invece, ho fiducia nella mia stella. Guarda in su, a sinistra. Segui il mio dito e vedrai una stella blu splendente. Quando la vedo, mi tranquillizzo.

Pausa. Il comandante stringe Beppo ancora più forte.

81. (G. P. R.). Gli accarezza la guancia.

– Sei un ragazzo d'oro, Beppo. A volte ti sento come un figlio o un fratello minore.

Beppo prende dalla sua spalla le punte delle dita della mano di Key e gliele bacia.

– Io non ho mai avuto né un fratello né una sorella, ma ora va' a riposarti, sei stanco! Sul fare del mattino la tempesta si sarà placata.

82. Beppo se ne va lentamente. (In questa scena affettuosa, il pubblico non deve nemmeno lontanamente sospettare che dietro il mozzo si nasconde una donna).

83. Gabinetto del re. Il re è alla scrivania. Ai suoi piedi giace l'amato cane. Vicino alle porte c'è il segretario, in atteggiamento di attesa, tutto vestito di nero con un colletto bianco di pizzo. Il re:

– Entri il ministro delle arti.

Il segretario, inchinandosi, afferra la maniglia della porta.

84. Sala d'attesa prima del gabinetto. Tutti i dignitari di alto rango attendono il turno della loro relazione. Hanno cartelle o pergamene. L'atmosfera è, come sempre, cerimoniosa e solenne. Vicino alle porte ci sono due soldati della guardia di corte. Sono tutti in piedi tranne il conte Matteo Dino, che si è abbandonato sulla poltrona con le gambe accavallate e una spada appoggiata sulle ginocchia.

85. (G. P. R.). Il segretario esce dalle porte. Tutti i presenti accennano un movimento involontario, trepidante, verso di lui. Il conte Dino osserva la scena con disprezzo. Il segretario accenna un inchino al ministro delle arti Adamo Delio. Lui va spedito verso le porte, il segretario lo lascia passare e resta nella sala d'attesa.

86. (Continuazione della 84). Il gabinetto del re. Il Ministro Adamo Delio. Fa un inchino profondo, al quale il re risponde freddo con un cenno del capo indicando la sedia al ministro. Il ministro Adamo Delio srotola la pergamena e inizia a leggere.

87. (Continuazione della 85). Dalle porte d'ingresso appare il capo della polizia Leo Doria. Si avvicina al conte Dino e si inchina verso il suo orecchio.

88. (P. R.). Il conte Dino e il capo della polizia Leo Doria. Il conte aggrotta le sopracciglia, il suo volto esprime inquietudine.

89. Il conte si alza, allontana il capo della polizia, va deciso alle porte del gabinetto reale.

90. (*Continuazione della 87*). Il ministro delle arti Adamo Delio continua la lettura. La porta si spalanca. Il conte Dino incede a passo sicuro. Il ministro, voltatosi e avendolo visto, interrompe la lettura e gli permette di raggiungere il re. Il re si solleva appena. Sul suo volto si leggono un lieve stupore e malcontento.

91. (*P. R.*). Espressione del volto di Dino.

– Notizie serie! È consentito parlare davanti a terzi?

Il re:

– Riferite davanti al ministro, conte Dino.

– La plebaglia si è ribellata. C'è folla vicino al ponte levatoio.

92. (*Diaframma*). Volto del re. Primi segni di collera.

93. (*Continuazione della 91*).

– Chiedono pane e carne. Implorano l'abolizione dei nuovi tributi.

Il re incollerito guarda il ministro delle arti con aria di sfida.

94. (*G. P. R.*). Il corpo e il volto del ministro Adamo Delio esprimono sbigottimento e impotenza.

95. (*Continuazione della 94*). – E la revisione delle leggi fondamentali!

96. (*Continuazione della 93. Diaframma*). Il volto del re è travisato da ira furiosa e disprezzo.

97. (*Continuazione della 96*). Il re si alza, si raddrizza, prende dal tavolo la frusta e indica il ministro Adamo Delio con disapprovazione:

– Ecco qui i frutti dei vostri consigli liberali.

Voltandosi verso Dino, agita la frusta con energia.

– Con loro occorre usare questa, non occorrono le riforme tenere.

Il re suona il campanello.

98. (*Continuazione della 97*). Entra il segretario Fresco Baldo. Il re:

– Riferite a tutti coloro che sono in attesa che oggi non ricevo più nessuno.

Il segretario si dirige verso le porte.

99. (*Continuazione della 84*). Il segretario si affaccia nella sala d'attesa.

– Secondo le disposizioni di sua Maestà, il ricevimento è interrotto.

Lo attorniano, turbati gli fanno domande.

– Non so niente.

I dignitari si dileguano lentamente, increduli.

100. (*Continuazione della 99*). Il re di Solleria:

– Desidero vedere questa insurrezione con i miei occhi, dalla torre di guardia. Conte Dino, vogliate procedere per primo. Il ministro mi segua!

Lasciano il gabinetto in questo ordine, uscendo non attraverso la sala d'attesa, bensì da un'altra porta.

101. Percorrono il corridoio.

102. Percorrono la scala a chiocciola.

103. La porta nella stanza della torre. Il conte la apre. Entrano tutti nello stesso ordine.

104. La stanza della torre con due strette feritoie. Il re si avvicina a una delle due.

105. (G. P. R.). Il re guarda attraverso la feritoia.

106. (*Diaframma*). Fessura della feritoia dall'esterno. Il volto del re tra due pareti di pietra.

107. (*Decorazioni della 33*). Una folla enorme di gente vestita con abiti di ogni tipo. Ci sono donne, bambini, anziani. Sulla folla si alzano cartelli bianchi sorretti da bastoni.

108. (*Continuazione della 107*). La folla è più vicina. Si vedono dei volti singoli e, per il momento, delle scritte non decifrabili sui cartelli.

109. (G. P. R.). I cartelli sono leggibili. «Pane e carne. Chiediamo di abolire le tasse recenti. Di rivedere le leggi fondamentali. Pietà per anziani, donne e bambini».

110. (*Continuazione della 108*).

111. (*Continuazione della 107*). Volto furioso del re (*Diaframma*).

112. (*Continuazione della 106*). (G. P. R.). Il re guarda attraverso la feritoia. Si allontana.

113. Il re fa un cenno al conte e al ministro ordinando di avvicinarsi, indica loro la piazza attraverso la feritoia. Al conte Dino:

– Conte, aprite la porta, abbassate il ponte e mandate i vostri cavalieri all'assalto di quelle canaglie! Senza pietà! Ordinate che i miei cani vengano liberati dalle catene!

114. (*Continuazione della 111*).

115. (*Ambientazione della 41*). La piazza. I cavalieri e il conte Dino escono dal palazzo; a destra, attraversano la scena sei alla volta. Uno, due, tre drappelli.

116. (*Ambientazione della 29*). I cavalieri si avvicinano alla porta. Le guardie la spalancano. Abbassano il ponte vicino. I cavalieri si precipitano.

117. (*Continuazione della 116*). Il ponte levatoio si abbassa. La folla fugge terrorizzata.

118. (*Mostrare la fuga di lato*).

119. Quando la piazza è quasi vuota, i cavalieri galoppo a briglia sciolta dalla porta attraverso il ponte con le spade sguainate. Oltrepassato il ponte, si dispongono a ventaglio. Un drappello, un altro, poi un terzo. I cavalli li seguono come saette. La piazza è vuota. Corpi abbandonati di morti e feriti.

120. (*Ambientazione della 117*). La piazza davanti al palazzo. Il re è seduto sugli scalini del terrazzino. Dietro, a semicerchio e di lato, ci sono la regina, la principessa, il principe e i cortigiani.

121. Dalla porta di lato entrano alcuni rivoltosi in manette; sono circondati dalle guardie a piedi. Il re fa cenno di fermarsi. Dà loro un'occhiata con grande disprezzo per alcuni secondi. (G. P. R.). Fa un gesto con la mano, perché

li portino via.

– In prigione, domani saranno processati!

I rivoltosi proseguono oltre.

122. Il corridoio della prigione, lungo il quale vengono condotti con le torce.

123. La porta di una delle celle della prigione. Il carceriere la apre con la chiave. I rivoltosi entrano uno dopo l'altro.

124. Interni della cella. Paglia. Ci si siedono sopra i detenuti con le catene.

125. Mare calmo, liscio. La nave di Andrea Key, fortemente danneggiata dalla tempesta, scivola lenta con il vento a favore.

126. Stessa cosa, più vicino.

127. Passerella sul ponte. Il comandante scende dalla scala, è evidentemente provato dalla mancanza di sonno. Beppo lo segue.

128. (P. R.). Entrambi si scontrano sullo *spardeck*³. Il comandante:

– Vedremo presto il porto di Solleria. Qualche ora ancora e apparirà la terra ferma. Ah, povero il mio Beppo! Fila a dormire!

Beppo:

– E voi comandante?

Il comandante:

– Io non posso! Se mi sdraio va a finire che dormo venti ore di seguito e non mi sveglieranno né i cannoni né le trombe degli arcangeli.

129. L'obiettivo riprende la parte inferiore del ponte, si alza verso l'alto lungo il sartame, ancora più in alto. Fino al pennone superiore dove è allestita una sorta di torretta di guardia. Dentro c'è un marinaio.

130. (P. R.). Dalla sua torretta il marinaio guarda nel cannocchiale. Lo ripone, si china in basso e grida:

– C'è una nave sottovento! Sta venendo verso di noi!

131. (Continuazione della 129). Il comandante e Beppo guardano in su. Va loro incontro il nostromo e anche lui guarda di sopra.

132. (Ambientazione e continuazione della 131). Torretta. Stessa storia. La nave ha due alberi, è un brigantino. Vele nere.

133. Il comandante si volta in fretta. Si muove. Lo seguono Beppo e il nostromo.

134. (Ambientazione della 128). Tutti e tre salgono veloci lungo la scala.

135. (Ambientazione della 3 e della 56). Ponte di comando. Il comandante, il nostromo e Beppo dal basso salgono lungo la scala. Due marinai stanno al timone. L'aiuto nostromo è vicino alla bussola.

136. (P. R.). Il comandante si avvicina al corrimano, si guarda intorno.

137. Il mare e la barca a due alberi in lontananza.

3 Termine inglese con il quale nelle navi a tre ponti del XIX secolo si indicava il ponte superiore.

138. (*Continuazione della 136*). (P. R.). Senza guardare dietro di sé, il comandante fa un cenno a Beppo e gli allunga la mano. Beppo gli porge il cannocchiale.

139. (G. P. R.). Il comandante guarda nel cannocchiale.

140. Visuale rotonda del binocolo. Si vede nitida un'imbarcazione a due alberi che si sta avvicinando rapida. Tutte le vele sono gonfie al vento.

141. (*Continuazione della 140*). (P. R.). Il comandante con il binocolo.

142. Il comandante con il binocolo vicino al corrimano. Di fianco a lui ci sono Beppo e il nostromo. I timonieri e l'aiuto nostromo si sono voltati verso di loro.

143. (*Continuazione della 132*). Torretta di guardia. Il marinaio grida:

– La barca issa la bandiera!

144. (*Continuazione della 142*). Il comandante e gli altri sono vicini al corrimano.

145. (*Continuazione della 140*). Visuale del binocolo. Si vedono nitide le vele del brigantino. Il binocolo chiarisce i contorni. Si vede la sommità della vela e la bandiera che si srotola in alto lungo la scotta.

146. Intensità crescente. La bandiera si dispiega sullo sfondo nero: un cranio e due ossa.

147. Torretta. Stessa storia. Il marinaio:

– Un pirata!

148. (*Continuazione della 142*). (*Vicino al corrimano*). Il comandante passa il cannocchiale a Beppo. Lui avanza veloce.

149. Il brigantino è ben visibile a occhio nudo.

150. (P. R.). Il comandante è vicino al passaggio anteriore del ponte. Curvatosi in avanti, grida:

– Tutti di sopra! All'attacco! Accendere le micce, caricare i moschetti! Preparare i rostri d'abbordaggio e aprire gli sportelli dei cannoni!

151. (*Ambientazione della 57*). Coperta. Ci si riversano tutti i marinai. Eseguono gli ordini del comandante. Vicino a loro le micce fumanti. Si armano di sciabole, pistole, moschetti, asce.

152. (P. R.). Parte inferiore della coperta. I marinai avvicinano un cannone in modo che entri nello sportello.

153. Il brigantino si è avvicinato. Da bordo affiorano i cannoni. Una salva. Tutto è avvolto da fiamme e fumo.

154. A bordo della nave di Key. Sporge la bocca dei cannoni.

155. (*Continuazione della 151*). Vicino al corrimano del ponte di comando. Il comandante:

– Fuoco!

156. (*Continuazione della 152*). Parte inferiore della coperta. Uno dei marinai retrocede di un passo a destra e tira la miccia.

157. (*Continuazione della 154*). A bordo della nave di Key. Salva da tutti i pezzi d'artiglieria.

158. Le due imbarcazioni di lato. Cannoneggiamento. Su entrambe le coperte c'è fermento.

159. Abbordaggio. Le navi sono fianco a fianco. All'arrembaggio. Il comandante è in mezzo ai suoi marinai, si fa largo avanzando, si arrampica sul corrimano e da lì si getta nella folla (di pirati). Tagliano, sgozzano, colpiscono con il calcio del fucile. Sparano da ogni dove: dalle sartie, dai panchetti. C'è molto fumo.

160. La battaglia è finita. I pirati sono sconfitti. Coperta della nave di Key. Morti e feriti. I marinai legano i pirati.

161. «Ugo Monomano». Key è in piedi, appoggiato all'albero, con le braccia conserte. Due marinai gli conducono vicino Ugo legato, il comandante della nave pirata.

162. (P. R.). Gli sguardi di Ugo e di Key si incrociano. Il volto di Key è raggiante per la vittoria, per la consapevolezza della sua potenza. (I suoi abiti sono ridotti a brandelli). Nonostante gli sforzi dei marinai, Ugo riesce a voltarsi indietro, verso Key, e lo insulta per provocarlo.

163. (G. P. R.). Vicino alla scala che porta alla stiva. Scendono Ugo e dietro di lui altri cinque marinai legati.

164. Bottino. La nave pirata non si vede, ma le due imbarcazioni sono unite da larghe travi lungo le quali i marinai fanno rotolare botti e balle, trasbordano bauli, scatole, armi, tappeti, pellicce, suppellettili rare e simili.

165. (Continuazione della 162). Il comandante è vicino all'albero. Intorno ci sono i marinai.

– Chi farà esplodere il brigantino?

Beppo:

– Io.

Il comandante acconsente. Beppo corre verso la pedana.

166. Beppo attraversa di corsa la pedana tra le navi. Tiene in mano la corda della scialuppa.

167. Sul brigantino. Beppo lega l'estremità della corda dietro il corrimano e corre verso la parte più lontana della coperta. Dentro ci sono cadaveri.

168. Stiva. Beppo scompare lungo il passaggio.

169. Beppo scende la scala.

170. *Kruit-kamera*⁴. Molti barili piene di polvere da sparo.

171. (G. P. R.). Un barile e lì vicino Beppo. Con un coltello a serramanico incide un foro, ci mette dentro una miccia.

172. (G. P. R.). Beppo, in ginocchio, stende la miccia e la accende, facendo fuoco con la pietra focaia e l'acciarino. Fumo leggero. Beppo se ne va.

173. Beppo risale lungo la scala.

174. Beppo è in coperta. Slaccia dal corrimano la fune. Vicino a lui:

4 Termine neerlandese per indicare la santabarbara, ovvero il locale in cui vengono conservati polveri da sparo ed esplosivi.

175. Uno degli uomini distesi a terra, ferito a morte, si alza a fatica sui gomiti (*P. R.*) e con sforzi si allunga verso la pistola, solleva il grilletto, alza l'arma per prendere la mira.

176. A bordo della nave di Key. Il comandante e tutti i marinai si sono ammassati vicino al corrimano. Il comandante:

– Presto, datemi il fucile!

Glielo passano. (*P. R.*) Il comandante prende la mira e spara.

177. (*Continuazione della 175*). Il pirata stramazza. La sua pistola spara in aria. Beppo si volta veloce verso di lui. Capisce subito la situazione e manda un bacio al brigantino. Ride.

178. A bordo del brigantino. Beppo scende dalla passerella tendata o lungo la corda.

179. Fianco inferiore del brigantino. Beppo salta sulla barca, prende i remi, parte.

180. Beppo è vicino alla nave. Si arrampica in alto, scavalca il corrimano.

181. Beppo è davanti al comandante. Lui gli prende il capo con entrambe le mani, se lo stringe a sé e gli bacia la fronte.

– Un secondo solo in più e... Il solo pensiero è orribile, Beppo!

Lo guarda con un mezzo sorriso tenero.

182. A bordo della nave. Tutti i marinai guardano in lontananza. Attesa generale.

183. Il brigantino da lontano. Pausa. Esplosione. Un'enorme colonna di fumo nero.

184. (*Ambientazione della 132*). Torretta. Stessa storia. Il marinaio:

– Il porto di Solleria, eccolo che si vede!

185. Il comandante è sul ponte.

186. Prua della nave, dietro si vede l'ampia insenatura di Solleria illuminata dal mare.

187. Un angolino nel parco del palazzo. La principessa Lianora e il principe giocano a volano (*cerceau*)⁵. Di lato, siede su una panchina la damigella d'onore più anziana. Lianora è assai più agile del suo partner, e questo evidentemente la irrita. Abbandona il gioco. Propone al principe di fare una passeggiata.

188. Viali alberati, ponticelli e così via. Sullo sfondo la *statsdame*⁶.

189. Si avvicinano all'entrata laterale, si ritrovano sul terrazzino d'ingresso.

190. Scala. La percorrono.

5 Così nel testo, dal francese *cerceau*; il gioco consiste nel lanciare un cerchio e nel tentare di afferrarlo con un bastone.

6 Termine di origine olandese. Dall'epoca di Pietro I fino al 1917 si indicavano con questo nome le dame di corte più anziane e generalmente sposate con uomini che avevano un alto grado nella tabella dei ranghi istituita sempre da Pietro I nel 1722.

191. Stanza della principessa. Lianora e la damigella d'onore giocano a scacchi. La *statsdame* in disparte.

192. Porto. Lungomare. Insenatura. Alcune imbarcazioni. Nella piazza a sinistra c'è un trattore. Ci sono tavolini e sedie direttamente in strada. Alcune persone del posto guardano l'acqua dal lungomare. Piano piano la folla aumenta. Si anima. Indicano con il dito.

193. Un faro nell'insenatura. La nave del comandante Key ci gira intorno con eleganza.

194. Murata della nave. Vista sull'insenatura.

195. (*Continuazione della 191*). Stanza della principessa. Continuazione del gioco degli scacchi.

196. (*Diaframma*). La scacchiera e due mani sopra. Gioco. D'un tratto le mani della principessa mescolano tutte le figure.

197. (*Continuazione della 191*). La principessa mescola le figure, si alza, si avvicina al pappagallo nella gabbia (va bene una bestia qualsiasi, per esempio una scimmia), lo stuzzica e lo accarezza. Entra la cameriera.

198. (*Continuazione della 197*). La cameriera alla principessa:

– Sua Altezza. Una nave sta entrando nell'insenatura, che strana! (la indica).

La principessa le fa un cenno. La cameriera apre le tende leggere della finestra amplissima. La principessa e Francesco si avvicinano alla finestra. La cameriera è in disparte.

199. (*P. R.*). Finestra. Lì vicino, sullo sfondo del cielo si stagliano eleganti i contorni di Lianora e Francesco a mezzo busto.

200. Insenatura. La barca di Key sta approdando.

201. (*Continuazione della 199*). Lianora:

– Principe, voi non avete mai desiderato di fare il marinaio?

Il principe fa cenno di no con la testa. Lianora:

– Se io fossi un maschio, sarei senza alcun dubbio un marinaio.

202. (*Ambientazione della 84*). Gabinetto del re. Il re e il ministro di corte. Il ministro legge una relazione. Il re, seduto vicino alla finestra, ascolta molto distrattamente, ogni tanto muove il capo. Finalmente, dopo aver fatto cenno con la mano al ministro Adamo Delio come per dire «Continue, vi ascolto», si solleva un po' dalla poltrona per vedere meglio. Si siede di nuovo. Il ministro legge. Stessi segni di impazienza. Il ministro ha finito. Si alza con un inchino. Il re gli indica la finestra. Il ministro guarda.

203. (*Continuazione della 200*). La barca di Key.

204. (*Ambientazione della 202*). Entra Fresco Baldo (il segretario), si inchina.

– Secondo le disposizioni di ieri di Sua Altezza, il consiglio supremo per la sentenza dei rivoltosi si è riunito nella sala della polizia e attende gli ordini di Sua Altezza.

Il re:

– Rinviare a domani! Ora vado io a vedere. (Al segretario) Preparare i cavalli!

Si reca verso la porta che conduce alla sala d'attesa. Il ministro di corte lo segue. Il segretario esce da un'altra porta.

205. (*Continuazione della 85*). Sala d'attesa prima del gabinetto. Ci sono: il ministro delle arti Adamo Delio, il capo della polizia Leo Doria e il conte Dino. Entra il re. Risponde agli inchini. Da un'altra porta entra Fresco Baldo, lo segue il cameriere del re, al quale porge il cappello, la frusta e i guanti con le ghette. Il re:

– Vado al porto. Signori, chi desidera seguirmi?

Il conte Dino cerca di dissuadere il re:

– Dopo l'insurrezione di ieri il popolo sembra una bestia indomita.

– Sembrirebbe che voi temiate questa bestia, o sbaglio, conte Dino?

– Io? Mai, Sua Altezza!

– Dovrei dunque temerla io?

Senza proferire parola, il conte Dino si inchina fino a terra, affascinato dal re, preoccupato per lui e, come per giustificarsi, aggiunge:

– Raduno i miei cavalieri.

– Come vi aggrada!

Il re esce con il suo seguito.

206. (*Ambientazione della 193*). Lungomare. Una grande folla. Tutti danno il benvenuto alla nave di Key agitando cappelli e fazzoletti. La nave è più vicina. Approda. (Qui, a seconda delle possibilità, bisognerebbe avvicinare la nave direttamente al lungomare, in tutta la sua lunghezza. Si può gettare da poppa una fune, alcune persone la afferrano e la fanno girare attorno a un palo o a un vecchio cannone piantato verticalmente a terra. La nave non si vede).

207. La poppa della nave. Gettano l'ancora.

208. A mezza nave. Abbassano la passerella. Scendono di corsa alcuni marinai. Salutano qualcuno alla svelta ed escono di scena. Il tipico fermento da nave.

209. Grande galleria inferiore nel palazzo. Dal pavimento fino al soffitto una delle sue pareti è costituita da tre tende: una grande, due piccole appese a grandi anelli di ossa d'elefante infilati in un'asta orizzontale; al centro ci sono le colonne. (È fondamentale allestire la sala in questo modo per la fine dell'ultimo atto, quando tutta la pièce si svela). Dall'altro capo della sala scendono dalla scala la principessa, il principe e la *statsdame*, angosciata e scontenta. La principessa scosta la piccola tenda di sinistra. Per un minuto si vede il mare e un pezzetto dell'insenatura con gli alberi e le case. Il principe e la *statsdame* passano oltre.

210. La stessa tenda ripresa dal lato esterno, dal mare. La facciata del palazzo coperta da una tenda, da cui partono in basso cinque o sei gradini molto ampi e non alti. Poi una grande piazza che dà sul mare. (Se opportuno, mostrare la piazza circondata da entrambe le parti da inferriate che scendo-

no parallele al mare, affinché gli estranei non vi abbiano accesso). Al di là delle inferriate si vede un parco fitto. Ai lati della scala ci sono i cannoni. Sotto la scala passeggia avanti e indietro la sentinella con il moschetto. La principessa, il principe e la *statsdame* scendono di sotto e vanno verso lo spettatore.

211. Sono ripresi dalla parte del palazzo. Si avvicinano alla piccola banchina.

212. (*P. R.*). La banchina (dal mare). Il principe e la principessa sono seduti su una barchetta lussuosa. Il principe muove i remi da inesperto. La principessa lo prende in giro. La *statsdame* scrolla il capo scontenta. Si allontanano.

213. Il principe e la principessa sono in mare.

214. (*P. R.*). Banchina. La *statsdame* è sulla banchina da sola. Guarda in mare con disapprovazione, sospira. Tira fuori un libriccino dalla tasca, legge.

215. (*Diaframma*). Le mani della *statsdame* e il libro: *Le avventure d'amore di Amazelius e Odelinda*.

216. (*Ambientazione della 208*). A mezza nave. I marinai accompagnano sulla passerella Ugo Monomano e quattro pirati, tutti incatenati. Il comandante Key è nella parte alta della passerella. Ugo è in basso, si volta.

217. (*G. P. R.*). Ugo maledice Key e lo minaccia.

218. (*Continuazione della 217*). Accorrono alcuni soldati armati, circondano i pirati e li portano via.

219. (*Continuazione della 216*). Il comandante Key scende in basso, sul lungomare, lo seguono Beppo (Beppo ha in mano una cassetta con l'oro) e il nostromo. Dietro di loro, gli altri marinai.

220. (*Ambientazione della 192*). Una trattoria sul lungomare. Key si avvicina a uno dei tavoli e si siede. Beppo e il nostromo gli siedono vicino. Beppo mette sul tavolo la cassetta. I marinai occupano altri tavolini oppure si avvicinano al banco e bevono. La figlia del padrone riempie il boccale di vino, lo mette sul vassoio e va al tavolo di Key.

221. Il tavolo di Key. Apre la cassetta e tira fuori monete d'oro. Si avvicina la ragazza con il vassoio e il vino. Key si gira verso di lei, la ringrazia cortese ma rifiuta il vino:

– Non bevo vino.

Indica con una mano la fontana da cui scorre l'acqua:

– Eccolo, il mio vino.

La ragazza capisce. Va verso la fontana.

222. (*P. R.*). Fontana. La ragazza rovescia il vino, dà una risciacquata al boccale, lo riempie d'acqua, ritorna.

223. (*Ambientazione della 221*). La ragazza va verso Key con l'acqua. Lui le sorride, ringrazia, prende dal tavolo una manciata di monete d'oro. Gliela mette sul vassoio.

224. (*Diaframma*). Il vassoio nelle mani della ragazza. La mano di Key che lascia cadere le monete.

225. (*Continuazione della 223*). La ragazza è in visibilio. Si inchina fino a terra. Se ne va. I marinai vanno in fila da Key. Li ricompensa, probabilmente con grande generosità a giudicare dai loro volti raggianti. Passano una bottiglia di vino e un bicchiere al nostromo. Lui beve con avidità. Key lo guarda con aria di rimprovero. Il nostromo è imbarazzato.

– Una bottiglia e basta! Per brindare alla navigazione fortunata...

226. Ingresso principale (*Ambientazione della 41 e della 116*). Vicino al terrazzino ci sono alcuni cavalli. Il re, i ministri di corte e delle arti, il capo della polizia, il conte Dino escono dal terrazzino e montano a cavallo. Vanno verso lo spettatore. Un po' dopo esce un plotone di cavalieri.

227. (*Ambientazione della 28 e della 116*). Si avvicinano al portone, le guardie lo aprono. Passa il re con il seguito. Poi i cavalieri.

228. (*Ambientazione della 33 e della 37*). Il ponte levatoio si abbassa. Lo attraversano tutti coloro che hanno preso parte alle scene 226 e 227.

229. Una strada di città. Folla. D'improvviso un via vai e un subbuglio generale. La gente si nasconde nelle case e nei portoni. Chiudono le botteghe e le imposte delle finestre. Quando compare il re con il seguito e la scorta, la strada è quasi vuota. Il re ha un'aria supponente e minacciosa. Dino si arriccia i baffi.

230. (*Continuazione della 225*). Key ricompensa l'ultimo marinaio. Si stiraccia. Afferra il capo tra le mani.

– Sono stanco morto!

Cade di colpo con la testa sui gomiti appoggiati e piomba in un sonno profondissimo.

231. (*Ambientazione della 192 e della 219*). La piazza con la trattoria. Key dorme. In piazza c'è meno gente. All'improvviso accorrono due abitanti. Sono agitati, gridano presi dallo spavento con gesti frettolosi:

– Il re! Il re! Sta arrivando il re con il seguito!

La piazza si svuota all'istante. Il padrone ordina alla figlia di nascondersi e senza perdere tempo chiude le finestre e le porte.

232. (*Continuazione della 230*). Beppo e il nostromo cercano con tutte le forze di svegliare il comandante. Invano. Dorme proprio come un morto, dopo sette notti insonni. Il suo corpo sussulta alle spinte. D'un tratto Beppo e il nostromo si guardano intorno e scappano a nascondersi. Beppo è dietro a un albero, pronto a prestare aiuto in ogni istante. In quel momento le braccia di Key scivolano sul tavolo. Il gomito sfiora la bottiglia. Cade. Il vino scorre sul tavolo.

233. (*Diapramma*). Il comandante dorme, con la testa inclinata sul tavolo. La bottiglia distesa e la pozza di vino.

234. (*Continuazione della 229*). Entra il re con il seguito. (In scena inizia a farsi buio).

235. (*Più vicino al re*). Avendo visto che la piazza è vuota, sorride sprezzante.

236. (*Continuazione della 234*). Va al tavolo dove dorme Key. Gli altri sono dietro di lui.

237. (*Ambientazione della 231 e della 232*). Il tavolo di Key. Il re scruta attentamente Key addormentato.

238. (*G. P. R.*). Il volto del re esprime disgusto, alterigia, disprezzo, freddo odio. (Pausa molto lunga).

239. (*Continuazione della 237*). Il re si rivolge al suo seguito, indicando Key con l'estremità del frustino. Poi si rivolge al ministro delle arti e gli dice con un sorriso beffardo:

– Ecco qui a chi rivolgete le vostre parole elevate, con chi volete condividere il vostro potere... Con dei servi ubriachi!

Si fa pensoso. Escogita un'idea originale.

240. (*Diaframma*). Il re sta escogitando qualcosa. Tentenna.

– Sì. No! Sì! Forse?

E finalmente afferma risoluto:

– E sia! Farò proprio così!

241. (*Continuazione della 233*). Il volto e i gesti del re sono imperiosi. Dice:

– Voglio organizzare una piccola mascherata, ecco che cosa ho architettato. Io mi farò una bella risata, mentre per altri servirà da lezione (guarda fisso il ministro delle arti). E ora ordino che questa bestia ubriaca sia trasferita nel mio palazzo. Che gli vengano messi i migliori abiti da re mentre dorme. Quando poi si sveglierà, non sarà difficile ficcargli in testa che è il re in persona, che tutta la sua precedente vita è malattia, delirio o un lungo sogno. E quando avrà definitivamente creduto alla propria dignità regale, gli permetterò di regnare per tre giorni precisi. Per tre giorni qualsiasi suo ordine sarà eseguito, come accade con i miei. Conte Dino, voi siete garante della sua immunità nell'arco di questi tre giorni.

Il ministro di corte, Alba Castellano:

– Sua Maestà, non è che andrà per le lunghe questo scherzo? Non sarà pericoloso?

Il re:

– Ho dato ordini. E non voglio sentire i consigli né gli avvertimenti di nessuno. (Chiede al capo della polizia di avvicinarsi). Portate immediatamente questo mostro nel palazzo! Ma non via terra, bensì per mare (lo indica), in modo da non stuzzicare la curiosità del mio buon popolo.

Il capo della polizia Leo Doria dà le disposizioni al suo agente, che subito esegue. Il re:

– E la cosa principale è tacere. Meno gente saprà di questa commedia e più piacevole sarà l'effetto. Seguitemi, signori!

242. (*Continuazione della 234*). In scena è completamente buio. Si accendono le torce. Il re e il suo seguito si allontanano. Una parte delle guardie resta con le torce accese. Entrano quattro poliziotti con una lettiga, la lettiga ha una tenda. Si avvicinano a Key.

243. (*Ambientazione della 230 e della 236*). Due di loro prendono Key per le braccia e lo sollevano.

244. Key è sulla lettiga. Gli agenti gli sistemano le gambe. Sollevano la lettiga da terra. Lo trasportano. La scena è deserta.

245. (*Ambientazione della 242*). Portano via Key da destra. La scena è deserta. Esce fuori, non si capisce bene da dove, il padrone della trattoria. Apre la trattoria. Accende una torcia. Beppo dice qualcosa animatamente al nostromo, lo convince. Il nostromo è d'accordo. Entrambi si avvicinano al bancone.

246. Banco della trattoria. Beppo dà dei soldi al padrone. Lui gli mette in un sacco del pane, del vino, del prosciutto, un pezzo di formaggio. Nel frattempo il nostromo è riuscito a fare un salto sulla nave e torna con il canocchiale e con le funi. Il nostromo si carica il sacco sulle spalle. Poi escono entrambi.

247. Beppo e il nostromo vanno in fretta nella stessa direzione da cui hanno portato via Key.

248. Altro punto del lungomare. Vicino alla riva c'è una barca della polizia. Ci entrano gli agenti con la lettiga. Trasportano la lettiga sulla barca. I rematori con le torce. Si sistemano. La barca parte... Beppo ha preso con sé il cavo e le funi. Prendono una seconda barca, si siedono. Remano a tutta forza...

249. Mare. Passa la barca a remi della polizia con le torce, scompare. Pausa. Passa la barchetta con Beppo e il nostromo.

250. La banchina vicino al palazzo con la vista dal mare sulla terrazza, lungo la quale passeggia avanti e indietro la sentinella. La barca della polizia si avvicina alla banchina. In lontananza, salgono la scala Lianora, Francesco e la *statsdame*. Quando sentono lo sciabordio dei remi si arrestano e tornano indietro.

251. Il mare. Beppo e il nostromo smettono di remare, guardano concentrati lontano. Il palazzo, la banchina e la barca prossima all'approdo si vedono appena.

252. (*Ambientazione della 213*). La banchina (più vicina). La barca approda.

253. (*Ambientazione della 211*). La piazza davanti alla terrazza. Le guardie trasportano Key in lettiga sulla scala che conduce alla terrazza. Li accompagna l'agente superiore. Il principe scende di sotto. Lianora lo segue. Fermento.

254. Ai piedi della scala (*più vicino*). Il principe fa cenno di fermare la lettiga. Chiede all'agente che cosa stia succedendo.

255. (*P. R.*). Il principe, l'agente, un po' distante la lettiga. Il principe fa cenni:

– Aprite la tenda. Fate luce!

L'agente apre le tende. Una delle guardie fa luce. Il principe guarda. La principessa dà uno sguardo da dietro le sue spalle.

256. (G. P. R.) (*Diaframma*). Key dorme immobile, con la testa rovesciata nell'angolo della lettiga.

257. (*Continuazione della 254*). Il principe:

– Chi è?

L'agente:

– Un marinaio ubriaco! Sua Altezza ha dato ordine di portarlo nel palazzo.

258. Il principe fa cenno di chiudere le tende e di procedere. Sollevano la lettiga. Il principe, con un inchino beffardo verso Lianora:

– Che bello essere marinaio, vero principessa?

259. (*Continuazione della 253*). La tenda laterale della terrazza si apre. I servi vanno incontro alla lettiga. Con le torce. Entrano tutti insieme nel palazzo. Lianora, Francesco e la *statsdame* li seguono. Sulla terrazza resta solo la sentinella. La barca di Beppo approda. La sentinella grida qualcosa. Prende la mira. Beppo e il nostromo fanno marcia indietro.

260. Il mare. La barca con Beppo e il nostromo si ferma davanti al palazzo, di fianco alla facciata. In questo punto il palazzo è separato dal mare da un ostacolo inaccessibile, da una sponda ripida, da un muro o simili. Beppo si alza in piedi e fissa il palazzo.

261. Il corridoio dentro il palazzo. I servi trasportano Key in lettiga, lungo il corridoio.

262. (*Continuazione della 260*). Vista dalla barca di Beppo sul palazzo. Tutte le finestre sono buie. D'un tratto una al piano inferiore, nel centro, si spalanca. Beppo fa un cenno al nostromo. Lui gli passa il cannocchiale.

263. I servi trasportano Key lungo la scala, entrano in sala.

264. Attraversano la sala portando Key.

265. (*Continuazione della 262*). Vista dalla barca sul palazzo. Si illuminano in fila le finestre del secondo piano. Beppo guarda nel cannocchiale... È buio.

266. La porta della camera da letto preparata per Key. I servi con la lettiga sono vicini alla porta. La porta si spalanca.

267. La camera di Key. A destra c'è una stanza enorme. Letto con baldacchino. Paraventi. Una finestra enorme. A sinistra, un divano (lettino, ottomana) sul quale distendono Key.

268. Angolo vicino al lettino. Tolgono a Key gli stivali, la giacca e così via.

269. (*Continuazione della 262*). Vista dalla barca sul palazzo. Beppo guarda nel cannocchiale.

270. Visuale del cannocchiale. Un'enorme finestra illuminata. Delle ombre si muovono sui vetri. (Si riuscirà a mostrarle?).

271. (*Ambientazione della 267*). Camera di Key. Uno dei servi si avvicina alla finestra.

272. (P. R.). La finestra e il servo. Il servo tira le tende dall'una e dall'altra parte.

273. (*Continuazione della 270*). Visuale del cannocchiale. Si vedono le tende chiudersi.

274. (*Continuazione della 262*). Beppo fa segno al nostromo di remare.

275. Camera da letto di Key. (Angolo del letto). Key è a letto. Il servo lo copre con il cappotto. Chiude le tende del baldacchino. Se ne va in silenzio.

276. Mare. Beppo e il nostromo smettono di remare. In lontananza il palazzo si vede a stento.

277. La poppa della barca in piano anteriore. Il nostromo prende l'ancora da sotto la poppa, la lega alla corda e la abbassa in acqua. Assicurano la fune. Beppo e il nostromo si coricano. Beppo guarda il cielo e dice:

– La sua stella è meravigliosa.

(Magari il cinematografo, che non conosce limiti nel compiere miracoli, potesse raffigurare il cielo stellato, e magari una delle stelle di Cassiopea si accendesse d'improvviso allo sguardo del comandante Key o di Beppo!).

Atto II

DOPO SETTE NOTTI INSONNI ANDREA KEY DORMÌ ESATTAMENTE TRENTA ORE.

1. (*G. P. R.*). Una delle torri della città. Mattina. Le lancette sulla torre mostrano le tre del mattino.

2. (*Luogo della 231, atto I*). Strada. Una guardia notturna fa avanti e indietro. Guarda in su l'orologio. Si avvicina alla campana. La fa suonare tre volte.

3. (*Diaframma*). Campana. La fune della campana si torce tre volte, si sentono tre rintocchi.

4. (*Continuazione della 2*). Il guardiano getta la corda. Si volta verso lo spettatore e grida.

5. (*G. P. R.*). Il guardiano che grida. Sono le tre. Il mattino è calmo e sereno.

6. (*Continuazione della 3*). Il guardiano grida e va oltre. Si apre un'imposta a uno dei piani superiori, si vede una donna mezza nuda.

7. (*P. R.*). Finestra aperta. La donna abbassa un cestino lungo la corda.

8. (*Continuazione della 6*). Il cestino scende. Passa un carro tirato da un asino; è pieno di verdure e di pesce. Lì accanto c'è il mercante. Si ferma, riempie il cestino di provviste. Il cestino risale lungo la fune. Si aprono altre imposte. (N.B. Per la messinscena. I dettagli di queste immagini sono per me essenziali quanto la ripetizione della prima scritta sullo schermo per definire l'ora più consona perché Beppo si intrufoli a corte).

9. (*Continuazione della 277, atto I*). La barca di Beppo in mare. Beppo dorme. Il nostromo infila sull'amo della lenza dei pezzetti di prosciutto, la lancia in mare. (Se c'è tempo, ed è possibile, mostrare la cattura del cibo da parte dei pesci). Di tanto in tanto il nostromo dà un'occhiata intensa al palazzo.

DOPO SETTE NOTTI INSONNI ANDREA KEY DORMÌ ESATTAMENTE TRENTA ORE⁷.

10. (*Luogo della 271, atto I, camera di Key*). I drappi dell'ampia finestra sono accostati senza combaciare. Una flebile luce diffusa penetra nella camera attraverso la fessura. Le tende del baldacchino ondeggiavano sul letto. Appare il volto di Key. Scompare. Un minuto dopo, scostando cauto le tende, Key esce dall'alcova. Si guarda intorno. Indossa solo le calzamaglie; adagiata sul corpo una vestaglia impreziosita da decori, la camicia è sbottonata sul petto. Quattro quattro, con passi ferini si avvicina alla finestra, spalanca di colpo i drappi. Si guarda intorno scettico. Va veloce verso la porta.

11. (*Vista della camera dalla finestra*). Key è vicino alla porta. La apre. Cerca la chiave. La chiave non c'è. In fretta barrica la porta con l'ottomana, le sedie e altri mobili. Va alla finestra.

12. (*P. R.*) (*Stesso luogo della 267. Finestra*). Key la spalanca. Scruta intorno a sé.

13. (*G. P. R.*) (*Finestra aperta dall'esterno*). La sagoma di Key alla finestra. Key guarda il mare, guarda di lato, in su e in giù.

14. (*Continuazione della 9*). Il nostromo scruta ancora più intensamente. Tira fuori veloce la lenza. Sveglia Beppo. Beppo salta su all'istante. Prende il canocchiale. Il nostromo gli offre la spalla.

15. (*Visuale rotonda del binocolo*). Prima si vede il palazzo in lontananza, poi più vicino, sempre più vicino, il secondo piano del palazzo. La finestra. La sagoma di Key.

16. (*Continuazione della 14*). Beppo allontana il binocolo dagli occhi. Ordina al nostromo di vogare. Lui prende il remo, lega alla sua pala un grande telo, solleva il remo e lo agita.

17. (*Continuazione della 12. Vicino alla finestra*). Key, evidentemente, nota il segnale. Si sporge tutto fuori della finestra.

18. Il mare, in lontananza la barca.

19. La stessa cosa, un po' più vicino. La barca. Si vede un uomo che rema. L'altro, a prua, agita il remo sul quale sventola il telo.

20. (*Luogo della 10*). Key scappa via dalla finestra. Corre verso il letto, tira via uno dei lenzuoli, avvolge l'angolo intorno alla mano. Corre alla finestra. Si sporge, sventola la mano.

21. (*Luogo della 13. Finestra dall'esterno*). Key si è sporto dalla finestra e sventola il lenzuolo.

22. (*Continuazione della 16*). Beppo ha visto il segnale, ricambia agitando la mano, abbassa il remo, si siede, rema con il nostromo. Hanno fretta.

23. Il mare. La barca con Beppo e il nostromo che remano. In lontananza il palazzo avvolto da un sonno profondo.

7 Questa ripetizione è necessaria [N.d.A.].

24. (G. P. R. *Luogo della 29, atto I. Parte superiore del muro, tra i merli*). La sentinella dorme, inclinata sull'alabarda.

25. (G. P. R. *Luogo della 19, I atto. La scala adornata con trofei di caccia*). Sullo scalino in alto, la cameriera di turno con il capo reclinato sul corrimano.

26. (P. R. *Luogo della 86 del I atto. Sala d'attesa davanti al gabinetto*). Due soldati dormono tranquilli sulle poltrone.

27. (P. R. *Luogo della 212, I atto. Terrazza dal mare*). La sentinella con il moschetto sonnecchia, appoggiata sul cannone.

28. (G. P. R. *Continuazione della 266, I Atto. La porta nella camera di Key*). Un lacchè di corte dorme, ricurvo sulla sedia.

29. (*Continuazione della 23*). Mare, la barca di Beppo. Il palazzo è vicino.

30. La riva scoscesa si alza sul mare. In alto, le punte degli alberi formano una parete. La barca si avvicina alla riva.

31. (*Come nella 30, ma più vicino*). Beppo salta dalla barca, si arrampica con difficoltà sulla sponda quasi a picco. Sulle spalle ha un fascio di corde e un rostro d'abbordaggio.

32. (P. R.). Beppo si arrampica (l'obiettivo lo segue).

33. (*Luogo della 29*). La barca, su cui siede il nostromo, segue Beppo mentre si arrampica lungo il ripido pendio.

34. Beppo è ai piedi della parete. Lancia sulla parete la fune, alla cui estremità è attaccato un grande rostro. Striscia in alto lungo la corda. Raggiunge il vertice della parete e ci si siede sopra. Fa penzolare le gambe dall'altra parte. Al di là della parete ci sono gli alberi del parco.

35. (*Luogo della 20*). Key guarda in basso dalla finestra.

36. (*La parete dalla parte del palazzo*). Beppo ha staccato il rostro e lo ha gettato in basso, a ruota salta di sotto.

37. (*Vista dalla parete sul parco del palazzo*). Beppo si arrampica sull'altura tra gli alberi. Gli occhi di Beppo sono puntati verso l'alto (l'obiettivo lo segue).

38. Attraverso gli alberi si vede la parete del palazzo. Beppo ci si è avvicinato a due *sagene*⁸ di distanza. Si guarda intorno. Nota un albero con il tronco possente.

39. (P. R.). Beppo è sotto l'albero. Lancia in alto alcune volte la fune con il rostro. Finalmente gli riesce di afferrare il ramo con il rostro. Si arrampica in alto (l'obiettivo lo segue).

40. Da lontano si vedono l'albero e la parete del palazzo in diagonale, cosicché appare sia Beppo che sale strisciando, sia Key sporto fuori dalla finestra. Beppo si ferma all'altezza della finestra.

41. (P. R.). Finestra e albero. (*Ripreso molto da vicino*). Beppo e Key si scambiano cenni di saluto. Tra di loro ci sono circa due *sagene*. (L'albero non è precisamente davanti alla finestra, bensì in diagonale). Beppo avvolge la corda

8 Antica unità di misura in uso in Russia fino al 1918; una *sagena* corrisponde a 2,13 metri.

(per poi lanciarla, come si attorcigliano gli ormeggi delle navi). Lancia alla finestra il rostro. Key lo afferra.

42. (P. R.) (*Luogo della 17. Vista sulla finestra dalla camera*). Afferrato il rostro, Key balza indietro dal davanzale, tira la corda verso di sé.

43. (G. P. R.). Beppo è sull'albero. Avviluppa con garbo la corda attorno all'albero, la lega con un nodo stretto, prova la resistenza della fune.

44. (P. R. *Continuazione della 42*). Key tira la corda al massimo. La avvolge attorno al braccio destro, afferra con la sinistra il davanzale e si impunta con i piedi alla parete, tira con tutte le sue forze la corda.

45. (G. P. R. *Continuazione della 43*). Beppo appoggia dapprima un piede sulla corda, poi l'altro, fa i primi due passi.

46. (*Vista in basso*). Beppo cammina lungo la corda.

47. (*Luogo della 41*). Beppo si avvicina alla finestra, mette il piede sul davanzale.

48. (*Continuazione della 44*). Key tira la corda. Beppo è sulla finestra, ride contento. Key si raddrizza. Allunga con impeto entrambe le mani verso Beppo, per aiutarlo a scendere. Beppo con un cenno rifiuta. Salta sul pavimento e prima di tutto attacca il rostro al bordo del davanzale. Key prende entrambe le mani di Beppo e le stringe così forte che Beppo fa smorfie di dolore e poi soffia sulle dita. Key è felicissimo dell'incontro. Appoggia la mano sulla spalla di Beppo e lo conduce al centro della stanza.

49. (*Luogo della 10. Camera di Key*). Key e Beppo sono al centro della stanza. Intanto Beppo chiude le tende del baldacchino. Key prende una sedia, invita Beppo a sedersi. Beppo resta in piedi tutto il tempo. Key impaziente mostra a Beppo gli arredamenti sfarzosi della stanza.

– Dove mi trovo? Che cosa mi è successo? Non capisco niente... Beppo, tu lo sai? (Si siede).

50. (P. R. *Continuazione della 49*). Key è seduto. Beppo è in piedi. Beppo, inclinandosi verso Key, gli racconta che è successo tutto la sera dell'arrivo nel porto di Solleria. (Il suo racconto si interrompe con le immagini sullo schermo del I atto: 233, 235, 236, 240, 241, 243, 246. Mimica del volto di Key in piano ravvicinato e diaframma: attenzione, angoscia, derisione, curiosità, sicurezza, indignazione, sfida. Quando Beppo ha terminato il racconto, Key salta su, turbato, fiero.

51. (G. P. R.) Key:

– Hanno osato mettermi al centro di una farsa! Benissimo! Accetto la parte e reciterò fino alla fine.

La signorina Liza¹

NOTE PER LA MESSA IN SCENA

1. L'azione ha luogo alla fine degli anni Venti o all'inizio degli anni Trenta del XIX secolo.
2. In merito alla protagonista, è auspicabile mettere in risalto gli aspetti plastici e mimici del ruolo. Pertanto, l'autore ha ritenuto necessario evidenziare nella sceneggiatura alcune scene in cui la signorina Liza appare da sola, sempre incantevole, seppur nei più svariati stati d'animo. È parso appropriato che la prima apparizione della signorina Liza fosse subito al principio: un *tableau vivant* delle incisioni che erano solite adornare i libri dell'epoca. In seguito, appare spesso nei sogni e nei ricordi di Aleksis, e allo stesso modo anche agli occhi dello spettatore, senza artifici, nella sua immagine pura con indosso vesti chiare.
3. Nella realtà, come anche nei sogni e nei ricordi di Liza, Aleksis appare sempre estremamente elegante. Per nascita e educazione appartiene alla migliore società, è vestito dai migliori sarti, ha assimilato le idee più nobili e progressiste del suo tempo, e possiede le maniere più raffinate e signorili.
4. È auspicabile mettere in rilievo il grado estremamente alto di cultura materiale e l'amore per gli oggetti caratteristico dell'epoca, quasi del tutto scomparso ai nostri giorni. Pertanto, è ancor più opportuno mostrare gli oggetti quanto più nitidamente possibile: una semplice ma graziosa corona di rose ricamata da Liza nella parte iniziale, il copriletto sempre da lei ricamato, la veste da camera del possidente, la sua tabacchiera con effigi sul coperchio e sui lati, il tavolo di mogano della madre decorato con dettagli bronzei, la carrozza da viaggio, il bastone da passeggio di Aleksis ecc.
5. I testi devono attenersi all'ortografia antica. Sarebbe meglio presentare il titolo della pièce come il frontespizio di un libro dell'epoca, in un carattere adeguato. Ancor meglio mostrare il titolo in questa forma: «La signorina Liza. *Povest'*».
6. I testi delle lettere sono scritti a mano, con penna d'oca. La calligrafia è vecchio stile, incantevole. Quella di Aleksis è ampia, distesa, con ghirigori ben definiti e spessi, molto inclinata. Quella di Liza è dritta, sottile, legata, in linee non completamente rette con lettere arrotondate.

1 La traduzione è stata condotta da F. Sologub, *Baryšnja Liza*, «Kinoscenarij», 2 (1989), pp. 157-170. Il curatore, Ju. Civ'jan, sottolinea la particolare e complessa numerazione delle scene utilizzata da Sologub: i titoli, le scene e le sezioni di scena seguono ciascuno una propria numerazione.

7. Nella quarta parte, è auspicabile mostrare l'indebolimento della vista di Liza, negli occhi affaticati dal lavoro. A tal fine ritengo che la scena debba essere ripresa fuori fuoco, così che i contorni degli oggetti risultino sfumati. Affinché i contorni nebulosi non vengano attribuiti a una ripresa casuale o al maltempo, potrebbero essere messi in risalto da una scena, precedente alla comparsa di Liza, girata con una maggiore definizione dell'immagine.

Personaggi:

LIZA.

VOROŽBININ Nikolaj Stepanovič, suo padre.

VOROŽBININA Nadežda Sergeevna, sua madre.

ALEKSIS L'VICYN, il fidanzato di Liza.

La BALIA di Liza.

LUŠKA, la serva ingenua.

STEPANIDA, la serva astuta.

MARFUŠKA, la ricamatrice cieca.

PRIMA PARTE.

L'AMORE TRA LIZA E ALEKSIS.

1. LA SIGNORINA LIZA. 1.

1/2. Liza è una fanciulla alta, slanciata. Ha occhi allegri, neri, i capelli un po' ricci, sopracciglia nere e folte che si uniscono quando è accigliata. È vivace, gioiosa. Ha diciassette anni.

2. UNA SERA DI MAGGIO. A LUNGO LIZA NON RIESCE AD ADDORMENTARSI, PERSA IN FANTASTICHERIE DOLCI E INGENUE.

2/4. L'alta finestra della stanza di Liza affaccia sul giardino. Tutto è silenzio. La luna splende. Liza siede alla finestra, sognando...

3. ... SOGNANDO ALEKSIS.

3/6. Aleksis le appare in sogno. Ha capelli castani ondulati lunghi fino alle spalle. Il suo sguardo è languido. Indossa un frac grigio. La cravatta annodata con noncuranza, ma elegante. In una mano una rosa bianca, nell'altra un bastone da passeggio.

4/7. Nel letto di Liza si sta comodi e allegri. È piacevole rotolarsi su un fianco, chiudere gli occhi e abbandonarsi ai sogni, scivolando nel sonno senza accorgersene. Trascorre la notte e giunge il mattino. Da dietro le cortine di mussola del baldacchino, la prima luce di un sole non ancora alto entra dalla finestra. Aperta la porta senza far rumore, l'allegra Luška dalle guance rosse entra portando una brocca d'acqua. Dopo aver indugiato un po' sulla soglia, scosta le tende della finestra. Penetra la luce del giorno. Luška solleva le cortine. Il volto dormiente di Liza rivela un sonno agitato. Infastidita dalla luce apre gli occhi e si rivolge a Luška.

– Sei tu, Luška?

– Ho portato l'acqua, signorina.

– È bel tempo? È ventoso, per caso?

Dopo aver ricevuto in risposta che il tempo è sereno e caldo, senza vento, ordina di aprire la finestra. Chiude gli occhi e si mette a fantasticare ancora per un minutino. Le torna alla memoria qualcosa di così dolce che freme tutta, scosta rapida le coperte e balza giù dal letto.

8. Dopo alcuni minuti, nella stessa stanza. Liza si affretta a terminare la sua toilette, preoccupata di arrivare in sala da pranzo dopo i suoi genitori. Nonostante la fretta, si scruta con attenzione allo specchio: le piacciono oltremodo la sua figura esile e slanciata, gli occhi ridenti, i riccioli che incorniciano il viso olivastro. Inviato con le dita sottili un bacio in aria al suo riflesso, che la ricambia, Liza si precipita in sala da pranzo.

5/9. Sala da pranzo. Sul tavolo un samovar, tè, panna, miele ecc. Il padre, la madre. Due vecchi nobili decaduti si stringono all'estremità del tavolo. Il padre fiuta sovente tabacco da una tabacchiera d'argento. Liza, raggiante e fresca, ticchettando veloce e leggera nelle sue scarpine, fa il suo ingresso nella sala da pranzo. La madre le sorride, il padre la guarda con approvazione. Baciata la mano al padre e alla madre, Liza si siede al tavolo e, sorridendo, guarda fuori dalla finestra. Sul suo tenero volto un sorriso dolce e felice. La madre le rivolge alcune domande. Liza risponde palesemente distratta. Immagina...

6/10. ... che Aleksis le passi accanto, vestito con raffinatezza e immerso in pensieri malinconici.

7/11. La madre chiede:

– Perché guardi sempre fuori dalla finestra?

Liza trasalisce alla domanda inattesa e, confondendosi, risponde a sproposito. La madre la guarda sorpresa.

– C'è qualcosa che non va, Lizan'ka?

Il padre, fiutando tabacco, ridacchia, il che imbarazza Liza ancor di più. Racconta tutto:

4. – HO FATTO UNO STRANO SOGNO, MAMMINA.

13. E scoppia a ridere.

– Di che sogno si tratta?, chiede la madre con voce seccata ma con curiosità.

– Ah, mammina, sciocchezze, non vale la pena neanche parlarne...

La madre severa le dice:

– Ti tocca raccontare, signorina.

Liza racconta il suo sogno, un po' intimidita dal tono severo della madre. Il padre ascolta fiutando tabacco, scuote il capo con disapprovazione e borbotta tra sé e sé. La vecchia balia arriva in sala da pranzo e si trattiene sulla soglia. Ascolta scuotendo la testa e bofonchia qualcosa. Le serve ficcanaso fanno capolino da dietro la porta.

14.

8/15. Nella stanza di Liza entra un moro con in testa un turbante vermiglio. Ordina a Liza di seguirlo [dal Re Topo]. Liza non vorrebbe, ma lo segue ugualmente.

16. La strada è liscia, come una tovaglia ricamata con ciniglia e perle, ma è arduo camminarci sopra. Ai lati della strada danzano orsi ammaestrati, mentre innanzi a Liza cammina il moro, che si volta spesso facendo brillare i suoi denti bianchi.

[6. AL PALAZZO DEL RE TOPO].

17. Il sogno continua. Liza entra nel palazzo. Ricco e sontuoso. Alte colonne. Bruciano tante candele. La luce che ne deriva è [violetta e] fumosa. Alla porta [stanno in piedi] mori e cavalieri di corte. In fondo alla sala c'è un trono. Conducono Liza più vicino. Sul trono siede Luška.

18. Luška indossa una corona, un mantello regale e scarpe ricamate in oro. Ride a squarciagola. Liza stupita volge lo sguardo verso di sé. Indossa un *sarafan* [come una sempliciotta], scadente e lacero per di più. Luška, dandosi arie di importanza, le porge la mano per il baciamento, i cavalieri spingono Liza verso di lei. Liza prova così tanta vergogna che...

19. ...si sveglia.

9/20. Liza termina il racconto. La Vorožbinina è indignata. Fa un gesto di meraviglia.

21.

6. – AH, È UNA MISERABILE! COME HA OSATO! PERCHÈ NON L'HAI MESSA AL SUO POSTO, LIZAN'KA? IO SAREI ANDATA INCONTRO A QUELLA MISERABILE E L'AVREI SCHIAFFEGGIATA SULLE GUANCE!

22. Vorožbinin guarda con stizza la porta dalla quale fanno capolino le serve, sostenendo che, a rigor di logica, bisogna trattarle con severità non nei sogni ma nella realtà. Le serve spaventate si dileguano. La balia brontolando le segue. La Vorožbinina se la prende con Liza per un sogno!

Liza si giustifica.

– Mica l'ho fatto di proposito.

Il padre con aria grave batte la tabacchiera sul tavolo.

– E tu, signorina, non rispondere a tua madre.

Liza guarda timorosa il padre, il quale, dando un colpetto alla tabacchiera, sbotta irritato:

– Questa è l'educazione d'oggi!

Liza prova vergogna, abbassa lo sguardo.

La madre la sgrida irritata. Ordina di convocare Luška e la rimprovera.

All'improvviso accorre trafelata e urlante la giovane serva [Stepanida]:

[23.]

7. – ARRIVANO OSPITI!

24. La Vorožbinina la zittisce:

– Non puoi riferire con calma?

Ma lei stessa comincia ad agitarsi. Si guarda allo specchio dalla testa ai piedi. Vorožbinin va su e giù per la casa, urlando di tanto in tanto qualcosa alla servitù.

10/25. Nel salotto. Dopo essersi assicurato che ogni cosa sia al suo posto, Vorožbinin entra in salotto. La Vorožbinina siede sul divano con il cucito tra le mani, appoggiando il gomito su un cuscino ricamato. Liza è alla finestra e, scostato il bordo della tenda di mussolina con le dita sottili, scruta la strada impaziente di sapere chi stia arrivando. Il padre guarda Liza, la minaccia col dito e ride.

26.

8. – SI CAPISCE SUBITO CHE STA ARRIVANDO IL GIOVANE L'VICYN. SO TUTTO, BIRICHINA DAGLI OCCHI VISPI.

27. Liza posa sul padre uno sguardo vergognoso e supplichevole, poi ride e corre via. Vorožbinin ammicca alla moglie. Sorridendo, parla di Liza e Aleksis [Aleksis entra. Liza e Aleksis passeggiano in giardino. La giornata primaverile è tranquilla e serena. Mentre camminano sulla riva dello stagno, Liza, con fare semplice e fiducioso, racconta ad Aleksis che qui d'inverno viene giù dal pendio sciando, mentre d'estate e va a pesca. Racconta che lei am...]

11/28. Aleksis, vestito esattamente come lo aveva visto Liza nei suoi sogni, attraversa la strada del villaggio e su una carrozza trainata da una *trojka* di veloci cavalli di campagna percorre l'ampio viale di betulle che porta alla casa dei Vorožbinin.

Il bastone da passeggio sulle ginocchia, in mano una rosa bianca, semi schiusa e immacolata. Aleksis si appoggia allo schienale della carrozza. Il suo sguardo è languido e sognante. I biondi figli dei contadini in cui si imbatte lo guardano con abituale spavento e curiosità; i più timorosi, piangendo, si nascondono sotto gli archi. Il giovane cocchiere osserva la scena non senza una certa soddisfazione. Gli anziani, che si riscaldano al sole sui muretti delle izbe, si levano con un lamento e chinano il capo con fare servile. Aleksis sogna ad occhi aperti.

12/29. Nel sogno di Aleksis affiora l'immagine radiosa di Liza.

13/30. L'androne della casa padronale. Garzoni, lacchè e serve vanno incontro alla carrozza: c'è chi aiuta, chi è di intralcio ad Aleksis. Aleksis si rivolge carezzevole al vecchio servitore ed entra in casa.

14/31. Di nuovo il salone. I Vorožbinin danno il benvenuto all'ospite. Egli cerca Liza con lo sguardo e resta deluso nel constatare che lei non è presente. Cresce la tristezza nel suo animo. Dopo il consueto scambio di saluti, comincia a parlare con eloquenza e fervore del dispotismo del governo e della schiavitù del popolo.

32.

9. – LE TERRE STRANIERE MI ATTRAGGONO. AGLI OCCHI DI UN EUROPEO, LO STESSO NOME «RUSSIA» È SINONIMO DI BARBARIE. – MA PROPRIO QUESTI BARBARI HANNO LIBERATO I FAMIGERATI EU-

ROPEI DALL'ODIOSO DISPOTISMO DI NAPOLEONE! – PIUTTOSTO CHE SALVARE GLI ALTRI, NON SAREBBE MEGLIO PENSARE A SÉ STESSI?

33. La conversazione continua su questa linea quando finalmente entra Liza. Aleksis si alza e si inchina con garbo. Dopo aver farfugliato imbarazzata parole di saluto, Liza si siede con pudore accanto alla madre, su una sedia posta sotto il ritratto di uno dei suoi avi, un comandante militare dal portamento solenne. Lo sguardo languido di Aleksis, prima leggermente sprezzante e canzonatorio, ora si rianima. Continua la conversazione già iniziata, ma non è più capace di staccare gli occhi dal vestito di mussolina bianco di Liza. Posando gli occhi su di lei con dolcezza dice:

34.

10. – UN UOMO ILLUMINATO, AUTENTICO CITTADINO E FIGLIO DELLA PATRIA, NUTRE ODIO PER IL DISPOTISMO. INVECE NOI, CHE VAGHIAMO PER CODESTO VASTO DESERTO SENZA SCAMPO, ORAMA I SIAMO TALMENTE AVVEZZI AD ESSO CHE NON NE SIAMO PIÙ SCANDALIZZATI... SONO INTENZIONATO AD ANDARE AL PIÙ PRESTO IN GERMANIA.

– SI STA FORSE MALE QUI DA NOI? NON È FACILE ABITUARSI AI COSTUMI DEGLI ALTRI!

35. Liza risentita si incupisce. Vorožbinin e la Vorožbinina dissentono con Aleksis. Si apre la porta che dal salone dà nella sala da pranzo, e un giovane servo con il naso all'insù, vestito di un caftano con bottoni di bronzo, annuncia che il pranzo è servito. Aleksis, rivolgendo a Liza uno sguardo malinconico, si dirige verso la Vorožbinina, così da offrirle la mano e condurla al pranzo, adempiendo agli obblighi della buona società. Ma Vorožbinin sorride sornione e osserva Liza con sguardo acuto, il che la confonde, e all'improvviso sorpassa Aleksis, prende la moglie sottobraccio e con lei cammina oltre, guardando indietro ai giovani con una risatina maliziosa. Aleksis, imbarazzato, ritorna da Liza. Lei accetta il suo braccio con reverenza e tenerezza, e così vanno al seguito degli anziani: lui è elegante, affettuoso e languido, lei è aggraziata, snella, felice e imbarazzata.

13/36. Sala da pranzo. In piedi ai propri posti, una decina di nobiluomini e nobildonne, ospiti caduti in disgrazia, attendono il loro ingresso. I servi sono alle loro postazioni. Si mettono a sedere. Il pranzo viene servito nell'ordine prestabilito. Aleksis e Liza siedono vicini, entrambi felici anche se imbarazzati. Per intrattenere l'ospite, Vorožbinin rivolge delle domande canzonatorie ad uno dei nobili decaduti, un vecchio beffardo in frac con il naso lungo e una tabacchiera intagliata. Il vecchio con le sue risposte suscita il riso generale. Solo Aleksis guarda la scena sbalordito, e cerca di spostare la conversazione su un altro argomento. Liza in un primo momento ride insieme agli altri. Ma la freddezza di Aleksis le dà da riflettere. Poi, come se avesse appena realizzato qualcosa, guarda il vecchio nobile con affetto e pietà, mentre Aleksis con stupore.

16/37. Liza e Aleksis passeggiano in giardino. La giornata primaverile è tranquilla e serena. Nel giardino c'è uno stagno poco profondo. Liza con fare semplice e fiducioso racconta ad Aleksis che qui d'inverno viene giù dal pendio sciando e d'estate va a pesca, gli racconta quanto ama la tenuta, le betulle, la pioggerellina estiva.

Aleksis, insolitamente emozionato, osa parlare del suo amore. Arrossendo, Liza abbassa gli occhi e resta in silenzio. Aleksis esprime i suoi sentimenti, come sempre, con eloquenza. Con passione e tenerezza chiede la sua mano. Liza, a malapena in grado di contenere la sua emozione, lo ringrazia.

– Ma non dipende soltanto da me, ho un padre e una madre, devo prima chiedere il loro permesso.

Aleksis sorride con gioia. Le chiede cosa gli dirà lei stessa. Liza sussurra, con labbra improvvisamente tremanti, che acconsente. Avvampa tutta, e lacrime spuntano dai suoi occhi, il che la rende ancora più affascinante. Aleksis le bacia dolcemente le mani e le sussurra parole di piena commozione e amore. Aleksis e Liza, mano nella mano, si dirigono verso casa.

[17. Liza si precipita su per le scale].

17/38. Un'anticamera al piano superiore, bassa ma piuttosto ampia, in fondo alla quale si trovano tre finestre non molto alte, affiancate da porte. Dalla parte anteriore, una scala scende verso il basso, circondata da un corrimano cesellato. L'anticamera non è murata dalle scale. Sulla destra una corta rampa ancora più stretta conduce al mezzanino dove si trova la camera di Liza. La porta alla sinistra che affaccia sull'anticamera è socchiusa: Vorožbinin dopo aver schiacciato un pisolino a fine pranzo, urla:

– Ehi, voi dormiglioni! Portatemi del *kvas*!

Un garzone che sonnecchiava su un davanzale si scolla dal suo posto e con irruenza si precipita di sotto, urlando le solite parole con il suo solito volto terrorizzato e zelante:

– Il signore si è svegliato! Al signore il suo *kvas*!

Vorožbinin lo guarda con indulgenza, ha pranzato e dormito bene.

Ma ha una gran sete. In preda all'impazienza esce dalla camera da letto, spettinato, avvolgendosi in una sontuosa vestaglia. Grida:

– Devo aspettare ancora molto?

Ma il garzone sta già arrivando con una brocca ricoperta di mosche e una grande tazza di cristallo su un vassoio. Con allenata destrezza, senza far tintinnare le stoviglie, vola dal suo signore. Vorožbinin versa il *kvas*, lo tracanna e ritorna in camera. Il garzone lo segue. Liza corre agitata per le scale. Si ferma in cima, stringendosi le mani al petto per riprendere fiato. Poi si precipita di sopra nella sua stanza. In quel momento si apre nuovamente la porta. Liza sente i passi del padre che esce dalla stanza in vestaglia e morbide babbucce di marocchino.

Pietrificata dall'ansia si getta nell'angolo, terrorizzata dal fatto che il padre possa cogliere il suo turbamento e ridere di lei. Ma il padre non la nota

e scende di sotto. Liza si tranquillizza e zitta zitta si avvia verso l'ingresso, osservando attentamente il padre scendere le scale davanti a lei. Non appena il padre ha sceso le scale, Liza si precipita dalla madre. Ed ecco che esce la madre. Liza le si getta al collo.

39.

11. – AH, MAMMINA, LUI MI AMA!

40. E scoppia a piangere. La madre le accarezza la testa e dice con gioia:

– Grazie a Dio! Grazie a Dio!

18/41. Nel salone Aleksis attende Vorožbinin. Un altro garzone – sono tanti i servitori nella casa – alla sua domanda lo informa che il signore si è appena alzato, ha chiesto del *kvas* e ora si compiace di uscire. L'ansia e il turbamento di Aleksis aumentano di minuto in minuto, ma i suoi gesti e le sue pose restano raffinati e languidi. Finalmente appare Vorožbinin in veste da camera e babbucce, pettinato senza cura particolare. In una mano un fazzoletto, nell'altra la tabacchiera. Il suo sorriso è benevolo e significativo. E come non sapere? Tutta la casa è già in uno stato di gioiosa agitazione, e le serve curiose si affollano alle porte per non perdersi neanche un dettaglio dell'atteso evento. Aleksis commosso gli si avvicina. Vorožbinin, immobile e con un sorriso affabile, ascolta l'eloquente dichiarazione di Aleksis. Vorrebbe mostrarsi calmo e autorevole ma l'importanza del momento e l'eloquenza di Aleksis lo emozionano. Dagli occhi sgorgano le lacrime quando dà ad Aleksis le risposte di rito per uno sposo desiderabile:

42.

12. – NON AUGURO A LIZAN'KA UN MARITO MIGLIORE, MA LA DECISIONE SPETTA SOLO A LEI.

– GLIEL'HO GIÀ CHIESTO. ELIZAVETA NIKOLAEVNA HA ACCONSENTITO.

– SE MIA FIGLIA HA SCELTO VOI, ALLORA VE LA AFFIDO, RENDETELA FELICE. TUTTAVIA, BISOGNA CHIEDERE ANCHE ALLA MADRE.

43. Urlando ordina di invitare la signora ad entrare. La Vorožbinina fa il suo ingresso con gli occhi pieni di lacrime, ma con il volto raggianti di gioia. Conduce con sé la cocciuta e vergognosa L., che ride e piange allo stesso tempo. Aleksis la prende per mano. Tutti insieme pregano davanti alle icone. Poi Vorožbinin e la Vorožbinina si accostano l'un all'altro, Aleksis e Liza si inginocchiano ai loro piedi, e i genitori danno la loro benedizione.

Quando ciò accade il salone è già colmo – dinanzi ai nobili decaduti, le serve più ardite si fanno strada, più in là altre domestiche, servi, garzoni, cortigiani: sul viso di tutti curiosità, gioia quasi genuina, la commozione dei servi fedeli, l'ammirazione per la giovane coppia e altre simili emozioni.

19/44. La sera, in camera, Liza conversa con le sue cameriere. Luška spoglia la signorina, mentre Stepanida racconta le novità dal villaggio. Parlano anche della gioia di quel giorno, lodando con fare adulatorio il futuro sposo

della signorina. Liza ricorda come la notte precedente le fosse apparsa in sogno...

20/45. ... Luška sul trono, con il mantello e la corona. Il viso rotondo di Luška sorride a trentadue denti.

21/46. Liza scoppia in una risata e dice:

47.

13. – BADA BENE, LUŠKA, NON OSARE VENIRMI IN SOGNO DI NUOVO STANOTTE O LO DIRÒ A MAMMINA!

– POTETE DORMIRE TRANQUILLA SIGNORINA, E CHE DIO VI BENEDICA.

48. Luška la guarda con terrore ricordando l'ammonimento irato della signora.

[Non osare sognare la signorina. Se non ti dai una calmata, ti punirò severamente].

49. Stepanida dal canto suo sghignazza. Liza congeda le giovani. Mentre lasciano la stanza dopo aver spento le candele, Liza si alza dal letto, si siede alla finestra e sogna ad occhi aperti guardando le stelle luminose. Una falce di luna purpurea sbuca lentamente dal bosco vicino. Aleksis rammenta dei versi che lei gli aveva letto di recente:

50.

14. IL PRATO È FATTO PER LE PECORE,
PER IL PRATO LE ACQUE CHIARE,
LA LUNA PER LA NATURA TUTTA,
L'AMORE PER TUTTI I CUORI.

51. Questi versi fanno spuntare lacrime di commozione e felicità negli occhi di Liza. Già immagina la sua felicità con Aleksis.

22/52. Appare nei suoi sogni l'immagine splendente del di lei eternamente innamorato Aleksis.

23/53. Sorridendo contenta si appisola, poi ritorna a letto, si sdraia e si addormenta.

24/54. Liza sogna un prato incantevole inondato da una luce chiara. Sul prato delle giovani graziose, pastorelle e amabili fanciulli. Pastori, estremamente lindi e insolitamente eleganti. Ella osserva le loro danze e pantomime galanti.

25/55. Poi sogna le camere di uno zar fiabesco. Liza è una principessa, siede al balcone, al suo fianco Aleksis, un principe, che la guarda teneramente e le stringe la mano al cuore. La sua armatura appesa testimonia che Aleksis ha superato tutte le imprese eroiche con successo. Il suo fedele aiutante, Lupo Grigio, bruca tranquillo l'erba della radura.

26/56. Liza si sveglia all'alba, teneramente allegra. Si precipita giù dal letto, si veste in fretta.

27/57. Pian piano scende le scale, cercando di capire se i suoi genitori sono già svegli. Ma in casa tutto tace.

28/58. Corre in giardino,

29/59. ...sul prato carico di rugiada.

30/60. In quello stesso istante, Aleksis si avvicina al ruscello al confine con la loro proprietà. Passeggia. Nel raggiungere il ponticello che attraversa il torrente, si abbandona a fantasticherie malinconiche.

31/61. Nella sua fantasia, Liza legge un romanzo sentimentale. Ha terminato il libro e cammina, commossa dal destino dei personaggi del romanzo. Via via il suo viso si illumina. Il sogno si trasforma in realtà.

32/62. Liza si avvicina all'altro lato del ponticello. È un incontro dolce ma breve. La conversazione è tenera. Ma non può troppo indugiare. Liza corre verso casa, Aleksis le manda un languido bacio in aria.

Fine prima parte.

14 didascalie, 32 scene, 16 scene parziali, totale 62.

SECONDA PARTE.

LA LITE.

1/1. Liza gioca in giardino con un cagnolino, inondandolo di carezze e parole dolci.

2.

1. LIZA NON HA MAI AMATO TANTO I CANI, MA OGGI ALL'IMPROVISO, PRESA DA UN CAPRICCIO, HA AFFERRATO IL MALTESE DELLA MAMMA ED È CORSA IN GIARDINO. QUI HA GIOCATO CON LUI, INONDANDOLO DI CAREZZE E PAROLE DOLCI.

3. Aleksis sorprende Liza in giardino. Liza, avendolo visto, comincia a parlare:

– Aleksis, guardate che bel cagnolino! Accarezzatelo, non morde. Che pelo morbido ha!

Ma Aleksis non vuole accarezzare quel cagnolino rabbioso che abbaia in sua direzione e che a lui pare piuttosto brutto. Liza gli avvicina il maltese. Lui si ritrae con marcato fastidio. È amareggiato: alle prese con il cagnolino, Liza perde il tenero fascino che lo attrae. Per questo prova nell'animo un dolore insopportabile. Liza lo guarda sorpresa.

– Cosa vi affligge, Aleksis?

La sua semplicità d'animo è estranea all'idea che qualcosa nel suo comportamento possa dispiacere all'innamorato. Aleksis le chiede di non portare il cagnolino in braccio. E ciò sorprende Liza ancor di più. Si acciglia talmente tanto da riunire le sopracciglia nere.

– E perché non dovrei portarlo in braccio, se ciò mi fa piacere?

4. – NON È FEMMINILE, E SI ADDICE DI PIÙ A UN CACCIATORE CHE A UNA GIOVANE DONNA BEN EDUCATA.

– PAPINO E MAMMINA NON LO PROIBISCONO.

5. Liza è dispiaciuta. Aleksis è intransigente. Liza non si scompone e continua a occuparsi del cagnolino. Discute ostinatamente con Aleksis. Gli parla con sdegno e stizza. Aleksis, non perdendo la speranza di convincere l'ostinata, insiste nel persuaderla. Lui è amareggiato, lei offesa.

6.

3. – VOI NON MI DATE LIBERTÀ DI SCELTA SU NIENITE! COME SARÀ ALLORA QUANDO DIVENTERÒ VOSTRA MOGLIE? SARETE UN TIRANNO CRUDELE!

– NO, LIZA, NON VOGLIO ESSERE IL VOSTRO TIRANNO. MA NON NASCONDO CHE TU OGGI MI HAI FATTO UN'IMPRESSIONE SGRADIVOLE.

7. Liza accarezza il cagnolino e gli sussurra parole dolci. Aleksis rigira una rosa canina tra le mani. Cerca di apparire calmo, ma riesce a malapena a contenere la sua espressione di fastidio e rammarico. Si congeda da Liza con freddezza e se ne va.

2/8. Aleksis, titubante e assorto, si avvicina alla sua carrozza. Poggia il piede sul predellino, si ferma, torna indietro, e si ferma nuovamente. Pensa:

9.

4. «BISOGNA DARLE UNA LEZIONE DI FREDDEZZA, SOLO ALLORA SI RAVVEDRÀ E SI PENTIRÀ».

10. Il viso di Aleksis assume una espressione fredda e spiacevole. Il fiore di rosa canina già completamente spampanato gli cade dalle mani. Si fionda nella carrozza, lancia un'occhiata offesa alla casa e al giardino, e ordina di partire quanto prima. Per tutto il tempo il suo giovane cocchiere, sistemato di traverso sul sedile, lo osserva con un sorrisetto: pare proprio che gli innamorati abbiano litigato. Appena salito il signore, il cocchiere fa schioccare la frusta, fischia e lancia con impeto la *trojka* in una corsa sfrenata. La polvere vortica, i ragazzini fuggono via, Aleksis si rovescia all'indietro per lo scossonone improvviso lasciando cadere il suo bastone. Da una delle finestre della casa si scorge il volto di Vorožbinin che sorride sornione, la sua vestaglia da camera, la tabacchiera e il fazzoletto.

3/11. Nel frattempo, in giardino, Liza, rimasta sola, allontana il cagnolino dal suo grembo e scoppia in lacrime. Improvvisamente il tempo peggiora. Si addensano le nubi. Liza corre verso il mezzanino.

4/12. Liza è nella sua camera. Una forte pioggia picchia sui vetri, battono i rami delle betulle. Liza è annoiata e triste.

5/13. La notte a Liza appare di nuovo in sogno Luška seduta su una poltrona dorata, vestita di vesti lussuose, incredibilmente tronfia. In grembo un cagnetto malvagio, i suoi occhi sono nascosti dal pelo bianco e soffice, e i dentini sono bianchi e aguzzi. Sembra voler mordere Liza. Luška, severa, ordina a Liza di prendere il cagnolino e portarlo a spasso.

– Ascolta, – dice Luška prendendosi gioco della signorina, – tienilo d’occhio, altrimenti ti consegnerò ai miei trabanti, e loro ti daranno una lezione. E i trabanti lì presenti roteano gli occhi ferocemente.

6/14. I sogni agitati fanno saltar Liza giù dal letto. Luška e Stepanida accorrono. Albeggia. Si affannano a rimboccarle le coperte ancora una volta.

7/15. Nella stanzetta accanto dorme la balia. Luška e Stepanida la svegliano per informarla che il sonno della signorina è inquieto. La balia va da Liza brontolando contro le giovani serve.

8/16. È giorno. Liza non riesce a prender sonno. Non si sente bene. Le fa male la testa e non vuole alzarsi. Dalla finestra si vede che è di nuovo bel tempo, ma ciò non riesce ad attirarla in giardino. Entra la balia, brontolando contro le ragazze e apostrofandole per il fatto che non si prendono cura a dovere della signorina.

Dolcemente chiede a Liza cosa le succede. Liza con un’espressione infastidita in viso risponde:

– Non è niente, balia, passerà.

La balia si inquieta. Esce spedita. Le donne bisticciano: Stepanida rimprovera Luška, – è evidente che la signorina l’ha sognata di nuovo. Luška le risponde incollerita, Liza le tranquillizza entrambe. La balia ritorna, reggendo con le mani rugose, tremanti per la vecchiaia e la fatica, una tazza colma di una bevanda fumante.

5. IL FIORE DI TIGLIO È UN TOCCASANA CONTRO IL RAFFREDDORE.

18. La balia si china con premura verso Liza e la convince a bere il decotto. Liza si rifiuta, ma la balia insiste e la costringe a bere l’infuso bollente e piuttosto buono. Poi la copre con cura ed esce in punta di piedi.

9/19. In sala da pranzo. Di mattina. Stepanida bisbiglia alla Vorožbinina dello scompiglio della notte prima e dell’insolenza di Luška. Allo stesso tempo guarda con cautela il padrone, già scontento per il fatto che Liza è di nuovo in ritardo. Liza giunge triste e pallida. La madre le chiede come ha dormito, – se è vero in modo irrequieto, come hanno riferito le donne. Stepanida ha l’aspetto imbarazzato della pettegola. Liza aggrota le sopracciglia.

20.

6. – LUŠKA MI È DI NUOVO APPARSA IN SOGNO.

21. La madre si adira. Liza racconta il sogno.

10/22. È probabile che il largo volto sorridente di Luška del sogno di Liza, i suoi ordini e minacce e il cagnolino malvagio tra le sue braccia, vengano descritti in modo esageratamente malizioso.

11/23. La Vorožbinina, infuriata, ordina di convocare Luška. Stepanida piena di gioia maligna esce e dopo poco ritorna con Luška. Nel frattempo, anche Liza viene rimproverata dalla madre per aver fatto sogni sconvenienti, mentre il padre presta orecchio con fare canzonatorio. Quando entra Luška, la Vorožbinina le urla come una furia:

24.

7. – LUŠKA, CI HAI PRESO GUSTO A COMPARIRE NEI SOGNI DELLA SIGNORINA? CREDI CHE NON SI TROVI UN MODO PER CORREGGERTI?

25. Luška si getta ai piedi della signora. Alzandosi non mostra alcun segno di terrore o pentimento, e le risponde sostenendo che non ha niente a che fare con quella storia e non è colpevole di nulla. La Vorožbinina si stupisce della sua impertinenza. Luška insiste che non è mai stato nelle sue intenzioni apparire in sogno alla signorina.

– Nessuno mi ha insegnato a chi apparire in sogno! Nessuno nella mia famiglia conosce certe cose!

Stepanida, sulla porta, è felice del fatto che Luška sia finita nei guai. Sibila:

– I signori sono così tolleranti! Io le avrei fatto una tale lavata di capo, che le sarebbe passata la voglia di apparire in sogno alla signorina!

La Vorožbinina le ordina di tacere: anche senza di lei sanno cosa bisogna fare. Si rivolge a Luška ormai calma, con una espressione di sdegno compiaciuto:

– Non prendertela con me, Luška, – ti ho perdonato una volta, non ti perdonerò più.

Dà l'ordine a Stepanida, che si avvicina a Luška in lacrime.

Vorožbinin cerca di intercedere per Luška sostenendo che non c'è motivo di punirla.

Ma la Vorožbinina afferma risoluta che le ragazze sono sotto la sua autorità, che non devono essere viziate per nessuna ragione e che la salute di Liza è tutto ciò che conta per lei.

Stepanida afferra Luška per un braccio. Luška le risponde rude:

– Tu non mi toccare, faccio da sola.

Entrambe escono. Nonostante Liza pensi che Luška abbia avuto ciò che meritava, si sente lo stesso in imbarazzo.

26.

8. LIZA ASPETTA ALEKSIS, MA INVANO – QUEL GIORNO NON SI PRESENTA.

12/27. Liza è in giardino. Piange. La bellezza della natura non le reca alcun conforto. Il ricordo del litigio del giorno prima le spezza il cuore.

28.

9. «AH, PERCHÈ MAI NON HO PRESTATO ASCOLTO AD ALEKSIS!».

29. A volte Liza ha l'impressione che la sua felicità sia andata perduta per sempre. Promette fermamente a se stessa che qualora Aleksis dovesse tornare, umilierà il suo orgoglio davanti a lui e gli assicurerà che non prenderà mai più in braccio un cagnolino.

30.

10. ALEKSIS SI PRESENTA IL GIORNO DOPO.

31. Di sera passeggiano tutti in giardino. Liza è particolarmente attenta e amorevole nei confronti di Aleksis. Alla curva del sentiero incontrano Luška

che viene correndo dal frutteto. Porta un cesto colmo di fragole appena colte. Nello slancio non fa in tempo a svoltare e quasi urta il gomito di Aleksis, che trasalisce leggermente sorpreso dall'improvvisa apparizione della ragazza. La Vorožbinina lancia a Luška uno sguardo severo.

– Ma perché stai sempre tra i piedi?

Luška, vergognandosi, si copre gli occhi con le maniche della camicia e sguscia via. Liza è imbarazzata. Aleksis se ne accorge, si china verso di lei e sottovoce le chiede per quale motivo Luška sia stata punita. Liza si allontana dai genitori con Aleksis e con candida franchezza gli racconta del sogno del giorno prima, causa della punizione di Luška. Ascoltato il racconto, Aleksis ne resta addolorato. Libera la mano di Liza dalle sue. Sollevando gli occhi al cielo, discorre con eloquenza del trattamento disumano riservato alla servitù. Liza non comprende la ragione del suo disappunto. Tenta di giustificarsi. Aleksis è amareggiato. Insoddisfatti l'uno dell'altra, lasciano il giardino.

13/32. In salotto. Resasi conto del malumore dei giovani, la Vorožbinina chiede a Liza di mostrare il suo ricamo. Liza conduce timidamente Aleksis al telaio. Non c'è tanto di cui vantarsi – è ricamata soltanto...

14/33. ...mezza corona di rose. A onor del vero, il modello è grazioso ma non rivela particolare diligenza.

15/34. Tuttavia, Aleksis guarda sia il modello sia Liza con occhi innamorati, elogia il ricamo. Liza è felice. Vorožbinin le chiede di mostrare al promesso sposo come le serve preparano il suo corredo. Liza è un po' imbarazzata ma allo stesso tempo orgogliosa, – sa che c'è molto da mostrare, – e conduce Aleksis dalle serve.

16/35. La stanza delle serve è spaziosa, ma illuminata solo da due finestre posizionate sulla parete più stretta. Una dozzina o due di fanciulle, serve della gleba, siedono piuttosto strettamente, chine sul lavoro: merlettaie e ricamatrici lavorano al telaio, cuciono e lavorano a maglia. La luce che cade non è molta, e si nota che le ragazze diligenti sforzano molto la vista. Una delle fanciulle non fa nulla e, in piedi alla finestra, parla all'amica che le siede accanto.

36.

11. MARFUŠKA, LA MERLETTAIA CIECA.

17/37. Marfuška guarda dritto dinanzi a sé con i suoi occhi offuscati.

18/38. Liza e Aleksis entrano dalle serve. Aleksis stupefatto guarda Marfuška. Liza chiede come mai si trovi lì.

– Sono venuta per stare un po' con le amiche.

– Le distrai con i tuoi discorsi, va' via.

Marfuška esce dalla stanza con passo esitante, appoggiandosi alle pareti. Liza si rivolge ad Aleksis.

39.

12. – È UN VERO PECCATO: MARFUŠKA È DIVENTATA CIECA. LE È ENTRATO QUALCOSA NEGLI OCCHI. ERA LA PIÙ ABILE DELLE NOSTRE RICAMATRICI.

40. Aleksis cammina tra i telai. Scruta i volti e il lavoro delle fanciulle.

19/41. Gli occhi di una merlettaia affaticati e lacrimosi.

20/42. Un campione di ricamo eseguito con straordinaria precisione.

21/43. Aleksis esce dalla stanza delle fanciulle insieme a Liza.

22/44. Nel salone sono soli. Parlano delle lavoratrici, Aleksis è amareggiato e Liza è scontenta. Aleksis la rimprovera per la sua inutile vanità, a causa della quale le serve diventano cieche per il lavoro eccessivo. Liza gli si oppone strenuamente. Sente che Aleksis è molto turbato, ma per amor proprio continua a discutere.

45.

13. – LE TUE SERVE DIVENTANO CIECHE PER IL LAVORO ECCESSIVO, TU NON VUOI ESSERE PER LORO UNA SIGNORA MISERICORDIOSA.

– SECONDO VOI, IO SONO VUOTA E CRUDELE. AVETE PIÙ CARA MARFUŠKA DI ME!

46. Si rivolgono l'un l'altro molte parole sgradevoli e di rimprovero. Infine, Liza lascia solo Aleksis e va in un'altra stanza. Sulla soglia incontra la madre che la guarda con stupore. Poi Vorožbinin entra in salotto. Aleksis si congeda da loro. Gli chiedono il motivo. La Vorožbinina chiama Liza.

23/47. Nella camera accanto Liza è in piedi con le sopracciglia aggrottate. Rispondendo alla chiamata della madre, rifiuta di andare dal fidanzato.

24/48. In salotto si inchina con distacco e se ne va. La madre la chiama nuovamente. Si calma. I genitori la convincono. Ma una volta scoperta la motivazione, prendono le sue parti.

25/49. Aleksis è a casa. È tarda sera. È appena rientrato. Passeggia assorto e turbato nel suo studio. Vengono portate delle candele. Viene informato che la cena è servita. Non ha fame. Il vecchio servo si allontana lentamente, sorpreso. Nel cuore di Aleksis lottano l'amore per Liza, che è incapace di sedare, e l'odio ardente per il dispotismo. Tutta la notte non riesce a prender sonno.

50. In quello stesso luogo. Primo mattino. Aleksis non si è coricato. Le candele si consumano. Aleksis si aggira per lo studio, sopraffatto dalla lotta di diverse emozioni e pensieri. Infine, in uno stato simile alla disperazione, si siede al tavolo e scrive.

51.

14. MIA SIGNORA, ELIZAVETA NIKOLAEVNA!

IL MIO AMORE PER VOI NON PUÒ ESTINGUERSI, MA A CAUSA DELLE NOSTRE DIVERGENZE DI PENSIERO, IO NON OSO ATTRIBUIRMI IL NOME DI VOSTRO MARITO. QUINDI, CON ESTREMO RAMMARICO, VI RESTITUISCO LA VOSTRA FEDE, AUGURANDOVI LA FELICITÀ PIÙ ASSOLUTA CON UN ALTRO, MAGGIORMENTE MERITEVOLE DELLA VOSTRA FIDUCIA.

HO L'ONORE DI ESSERE CON IL PIÙ SINCERO RISPETTO IL VOSTRO UMILE SERVITORE, VOSTRO A. L'VICYN.

52. Terminata la lettera, Aleksis ripone la penna d'oca nel calamaio di bronzo. Cosparge la lettera di polvere dorata. La ripiega, sfilata dal dito la fede,

la include alla lettera, chiude la busta con un piccolo sigillo, e suona il campanello. Non occorre nessuno. Aleksis vorrebbe suonare nuovamente, ma la sua mano, tesa verso il campanello, si arresta. Riflette a fondo. Appoggia la testa su una mano e si assopisce. Entra il servo. Porta via le candele ormai consumate. Svegliato dal suono sommesso dei suoi passi, Aleksis solleva il capo. Attraverso i vetri cadono i primi raggi del sole nascente. Aleksis sorride amaramente. Prende la lettera e la fissa a lungo. Con slancio suona il campanello. Ordina al servo appena entrato di consegnare la lettera senza indugio. Il servo si allontana. Aleksis si avvicina alla finestra, fissa lo sguardo in direzione della casa di Liza, frivola, crudele, ma pur sempre cara.

26/53. L'immagine di Liza, capricciosa, caparbia, dispotica ma al contempo affascinante, gli appare in sogno.

27/54. Aleksis sente il suo cuore spezzarsi.

28/55. Dai Vorozbinin in salotto. Liza siede al telaio, ma il suo lavoro procede con pochi progressi. Il padre e la madre ingiuriano Aleksis. Liza si distende, legge.

56.

15. (RIPETIZIONE DELLA LETTERA).

57. Liza piange. Passa la lettera ai genitori. La loro rabbia nei confronti di Aleksis non ha limiti. Sollecitano Liza a scrivere una risposta. Liza si siede al tavolo di mogano della madre decorato con dettagli bronzei. Ella scrive, mentre i genitori la consigliano e le suggeriscono cosa dire. Poi si toglie la piccola fede dal dito e con le lacrime agli occhi la inserisce nella lettera. Il padre le prende la lettera dalle mani. Chiama un servo e gli ordina di consegnarla. La madre e il padre consolano Liza. Ella si asciuga le lacrime e simula allegria.

29/58. Aleksis parte dalla sua tenuta. Una carrozza, le valigie e un addio alla servitù.

Fine seconda parte.

15 didascalie, 29 scene, 14 scene parziali, totale 58.

TERZA PARTE.

LA SEPARAZIONE.

1. SONO PASSATI DUE ANNI.

1/2. Liza è al cimitero e prega sulla tomba dei suoi genitori scomparsi di recente. Due vecchi nobili decaduti stanno in piedi in disparte e poi l'accompagnano alla carrozza.

2/3. Una stanza della casa padronale. Liza dà disposizioni all'amministratore, allo *starosta*, all'economa. Il suo volto esprime un rigoroso senso pratico e una dolce premura.

3/4. Liza entra nella stanza delle serve. Metà dei telai sono stati già rimossi. Sono rimasti solo quelli più vicini alle finestre, dove c'è più luce. Ora le ragazze lavorano senza fretta e anche il lavoro non è particolarmente faticoso o complesso. Discorrono animatamente. Liza si rivolge loro con tenerezza. Il sole è ancora alto, ma Liza le lascia andare e loro vanno via contente. Liza si avvicina alla finestra, il suo volto si fa pensieroso e triste. Entra la balia, molto invecchiata. Vede che le ragazze sono già andate via. Brontola sul perché Liza le abbia lasciate andare via così presto. Liza la ascolta sorridendo.

4/5. In giardino. Le fanciulle cantano dondolandosi sulle altalene. Liza conversa con loro, cantano in coro, fanno il girotondo. La balia non approva tutto ciò: è contro ogni regola. Giunge l'amministratore, un omaccione composto e severo. Le fanciulle vedendolo, si intimoriscono e si allontanano. È giunto per parlare di affari, ma non riesce a trattenersi dal brontolare. Prima brontola alle ragazze e poi, scorgendo la signorina che ride e non è offesa, le dice scuotendo la testa:

2. – È CONTRO LE REGOLE, SIGNORINA. LE SERVE DEVONO CONOSCERE IL LORO POSTO, COME ANCHE I SIGNORI IL LORO.

– IO VOGLIO ESSERE UNA SIGNORA MISERICORDIOSA.

8. Liza, dopo aver discusso con l'amministratore degli affari domestici, se ne va. Si avvicinano all'amministratore due nobili decaduti. Offrono al vecchio rispettabile del tabacco dalla loro tabacchiera, si guardano intorno con diffidenza per accertarsi che Liza non sia in ascolto, così da spettegolare un po' su di lei. Giunge Stepanida, ridendo come a dire: «So che cosa cercate di dire, ma non è come pensate voi, la nostra signorina è testarda». Al suo passaggio si zittiscono, per poi riprendere la loro conversazione.

5/8. Liza è nello studio del defunto padre. Passa in rassegna i vecchi libri. Talvolta si immerge in profonde riflessioni. A volte davanti a lei compare...

6/9. ...l'immagine di Aleksis: il suo volto triste, nel suo sguardo lampi di indignazione, l'infuocata conversazione sul dispotismo.

7/10. Liza è ferma a capo chino.

3. «E SE ALEKSIS NON FACESSE RITORNO? AH, NON SONO DEGNA DI LUI!».

12. Continuando a riordinare i libri, Liza trova un grosso volume con miniature.

8/13. Un incantevole motivo a rose molto ricercato...

9/14. ... suggerisce a Liza un'idea, non ancora chiara perfino a lei stessa.

Dal libro, che per la sua vetustà si è disintegrato in fogli, prende una pagina con un modello [o l'intero volume] e si dirige...

10/15. ...verso la sua stanzetta sul mezzanino. Così ritrova il telaio dimenticato. Svela il ricamo non finito...

11/16. ...della corona di rose, semplice e ingenuo rispetto al modello che ha appena trovato.

12/17. Sorride della semplicità della corona. Guarda nuovamente il modello. E se lo rendesse ancora più complesso? Immagina...

13/18. ...rose di diverse tinte come intrecciate tra loro in una ghirlanda.

Il modello diventa estremamente ricco, come un caleidoscopio. (Quasi come una pioggia di rose).

19. Come in un sogno, le appaiono le sue mani con l'ago muoversi sul ricamo, la testa china,

14/20. ...e fuori dalla finestra le sembra di scorgere Aleksis passare e osservare la sua meticolosità.

15/21. La stanza accanto a quella delle serve, dove Liza si occupa di economia domestica. Bauli, pacchi, armadi, metri e sacchetti con campioni di semi, cestini, scatole; sui tavoli, panche e davanzali giacciono gli oggetti più svariati. Liza e le serve più anziane ed esperte. Liza esamina i pezzi di stoffa. Sceglie il pezzo migliore e il più grande. Ordina di portarlo nella stanza delle serve. Poi tira fuori dall'armadio matasse di filo. Dopo averle esaminate, prende nota di ciò che manca e ordina di chiamare il cocchiere e di spedirlo, con il denaro e la nota, in città per acquistare il necessario. Il cocchiere, un bel giovane, ascoltato attentamente gli ordini della signorina, esce, contento della prospettiva di fare una gita in città.

16/22. Liza e le fanciulle sono nella stanza della servitù. Il pezzo di stoffa scelto da Liza viene inserito con molta cura e attenzione in un grande telaio. Messo da parte il superfluo – il pezzo è di dimensioni considerevoli – Liza inizia a ricamare. Si vede che è emozionata per l'inizio del grande lavoro. Le ragazze ammirano il disegno del modello. Una di loro offre a Liza i suoi servizi. Ma Liza chiede loro di andarsene e dice che ricamerà lei stessa l'intera tela. Le ragazze ne sono sorprese: è così grande! Liza aggrota le sopracciglia e con attenzione esamina il disegno.

23. Alcuni mesi dopo, nella stessa stanza. Fuori dalla finestra è una chiara giornata invernale. Liza è al lavoro. Dal modo in cui le estremità della stoffa sono spiegate sul telaio, è evidente che il lavoro non è ancora arrivato a metà. Liza ha un aspetto esausto. La balia la rimprovera di stare sempre seduta al lavoro, sarebbe meglio se riposasse un po'. Le ragazze concordano. Liza risponde alla balia in modo carezzevole che, come ha iniziato, così bisogna finire, mentre alle ragazze intima di tacere.

24. Sempre lì. È di nuovo primavera. Il lavoro di Liza è a metà. Una grande stanchezza si evince sia dall'espressione del suo viso, sia dalla sua postura. Fa una pausa dal lavoro, guarda dalla finestra, sospira e riprende il suo ago da ricamo.

17/25. Presso il ponticello che attraversa il ruscello dove si incontravano Aleksis e Liza. Ora Liza è solita andarci da sola fantasticando su...

18/26. ...Aleksis.

19/27. Ma la cara immagine svanisce, il paesaggio è appannato negli occhi affaticati di Liza. Liza pensa:

28.

4. «ORA NON SONO PIÙ LA RAGAZZA FRIVOLA E CAPRICCIOSA CHE CONOSCEVA ALEKSIS».

29. Si incammina verso casa. Si guarda intorno: anche il giorno chiaro diventa nebuloso, e tutti gli oggetti sembrano essere coperti da un velo leggero. Ma con gli occhi dell'anima ella vede meglio che con gli occhi del corpo, e sogna ancora...

20/30. ... l'immagine di Aleksis, e le sembra che egli sia triste per lei e che la perdoni.

21/31. E se non volesse perdonarla? E se si fosse dimenticato di lei? E se...

22/32. ... al suo fianco ci fosse un'altra coperta da un velo da sposa, la sua fidanzata?

23/33. Liza siede su un masso vicino al ponticello e piange disperata.

5. CHE COSA AVRÀ FATTO IN QUESTI CINQUE ANNI ALEKSIS? SI SARÀ IMMERSO NELLA DISSOLUTA VITA MONDANA.

24/35. Scena di un ballo nella capitale. Nel pieno dei festeggiamenti, dopo aver ballato con una bellezza dell'alta società, Aleksis improvvisamente sprofonda in una fantasticheria malinconica, e davanti agli occhi gli appare...

25/36. ...l'immagine di Liza.

26/37. Un suo vicino della tenuta, da poco giunto nella capitale, che si distingue nettamente dai locali per modi di fare e corporatura nonostante sia vestito in modo impeccabile, dà una pacca sulla spalla ad Aleksis.

– A cosa pensate?

Scoppia in una risata e lo conduce al buffet. Aleksis gli risponde in modo forzato ma molto cortese. Per non parlare di sé, gli chiede dei suoi conoscenti della campagna. Il possidente racconta volentieri di chi ha sposato chi, di chi è morto, chi ha litigato con chi. Infine, Aleksis gli chiede notizie di Liza.

38.

6. – INTENDI LA FIGLIA DEL DEFUNTO NIKOLAJ STEPANOVIČ? SI COMPORTA IN MODO STRANO, TRATTA ALLA PARI I BIFOLCHI, COME SI DICE, RIFIUTA TUTTI I PRETENDENTI.

39. Aleksis, per nascondere il suo turbamento, si affretta a cambiare argomento, e versa al possidente del vino.

40.

7. ... E ALL'IMPROVVISO SI È ALLONTANATA DAI SUOI AMICI PIU' CARI, PER IMMERGERSI IN LIBRI E CARTE.

27/41. Aleksis da solo nel suo studio, legge e sogna...

28/42. ...Liza. Liza la capricciosa. Tuttavia, ella lo attende.

29/43. Nasce in lui la decisione improvvisa di tornare in campagna. Chiama il servo, impartisce gli ordini e inizia a preparare i bagagli per il viaggio.

30/44. Il postiglione che aveva condotto Aleksis alla stazione si vanta del-

la generosa mancia che ha ricevuto con il cocchiere che guida una nuova *trojka*. Il nuovo postiglione è intenzionato a meritarsi altrettanto. Aleksis esce nel portico. Indossa un abito da viaggio raffinato nonostante la stanchezza: anche in viaggio non rinuncia alle sue maniere eleganti. Il capostazione lo accompagna con fare servile, intuendo la sua appartenenza alla più alta società. Aleksis prende posto in carrozza, il capostazione lo aiuta a salire con rispetto, il postiglione se lo mangia con gli occhi, e, dopo aver atteso che il signore si fosse messo a suo agio con l'aiuto del capostazione, se ne va a spron battuto, tutto euforico.

31/45. Aleksis ritorna nella sua casa di campagna.

Fine terza parte.

7 didascalie, 31 scene, 7 scene parziali, totale 45.

QUARTA PARTE. LA RICONCILIAZIONE.

1/1. Nella stanza delle serve. Il lavoro di Liza giunge al termine. Liza scruta la seta con occhi affaticati, selezionando meticolosamente le tonalità più fini con grande sforzo. Le serve le riportano le novità.

2.

1. – A ZAOZER'E ATTENDONO IL SIGNORE.

– SI DICE CHE NON RESTERÀ A LUNGO.

– DICONO CHE SIA DIRETTO VERSO ALTRI LUOGHI.

3. Lo dicono con cautela, non sapendo se riferirsi al vicino con ossequio oppure come se fosse un nemico. Liza ascolta con insolita agitazione.

4.

2. «EGLI È GIUNTO E IL MIO LAVORO NON È TERMINATO. SE NE ANDRÀ DI NUOVO, FORSE PER SEMPRE, SENZA POTER VEDERE I FRUTTI DEL MIO GRANDE IMPEGNO».

5. Si affretta a concludere il lavoro. Giunge la sera. Liza lascia andare le ragazze, invece lei resta e ordina di portare le candele. Le fanciulle si disperdono lentamente. Giunge la balia e invita Liza ad andare a dormire, ma ella non le dà ascolto. La balia brontolando si sistema in un angolino e si addormenta.

6.

3. UNA SETTIMANA DOPO.

7. Nello stesso luogo. Liza lavora da sola al lume di candela. Dalla finestra si vede sorgere l'alba. Con gioia sommessa Liza fissa l'ultimo filo di seta. Le fa male la schiena, le gira la testa e ha gli occhi annebbiati. Felice e triste insieme, ammira nella cornice del telaio...

2/8. ...il copriletto ricamato.

3/9. Nel pomeriggio Liza esce in giardino. Il giorno le sembra buio, nonostante il sole splenda intensamente, e innanzi ai suoi occhi gli oggetti sembrano galleggiare nella nebbia. Si sente molto debole. Si siede su una panchina e pensa. È triste ma calma.

10.

4. LE SEMBRA DI ESSERE SUL PUNTO DI MORIRE, MA NON PROVA PENA PER LA SUA VITA, PERCHÈ IL SUO LAVORO È CONCLUSO.

11. Le serve le si avvicinano. Liza non si accorge di loro. È evidente che sono eccitate. Si danno gomitate l'un l'altra. Luška corre fuori e grida:

12.

5. – SIGNORINA, DICONO CHE IL GIOVANE SIGNORE L'VICYN SIA APPENA ARRIVATO. E COME È INVECCHIATO! COME È IMBRUTTITO!

13.

Liza guarda Luška confusa, agitata dalla notizia inaspettata. Dopo essersi ripresa un po' dal turbamento, si affretta a raggiungere il copriletto appena terminato.

4/14. Nella stanza delle serve. Per ordine di Liza le ragazze dispiegano il copriletto in tutta la sua lunghezza per ispezionarlo. Le ragazze si affollano tutto intorno, irrompono in esclamazioni di stupore e ammirano il ricamo. La stessa Liza guarda al lavoro, ma scorge a malapena il bel disegno.

5/15. L'incantevole e complesso motivo del copriletto.

16. Quello stesso disegno che si confonde in una macchia screziata e scintillante negli occhi di Liza.

6/17. Liza, con l'aiuto delle ragazze, piega in due il copriletto per lungo, lo arrotola con accortezza in diversi giri, lo avvolge in un panno pulito e sottile e lo lega accuratamente con un cordone di seta.

7/18. In cantina Liza sceglie con cura il miele migliore.

8/19. In giardino recide dei fiori.

9/20. Nello studio Liza siede al tavolo e scrive una lettera. Le tremano le mani. Oscilla tra il desiderio di esprimere i propri sentimenti e la paura di apparire ridicola e importuna.

21. Scorrono lacrime dai suoi occhi stanchi.

22. Prima che la lettera sia terminata più di una penna è stata rotta, e diversi fogli macchiati di inchiostro sono stati strappati.

23. Per di più, rimangono sulle dita sottili di Liza, bucherellate dall'ago, alcune macchioline di inchiostro, anche se ciò non le rende meno belle.

24.

6. CARO ALEKSIS!

SONO LIETA CHE SIATE GIUNTO A ZAOZER'E, I GIORNI APPENA PASSATI MI SONO APPARSI COME UN DOLCE SOGNO. IN MEMORIA DELLA NOSTRA VECCHIA AMICIZIA VI PREGO DI ACCETTARE DA ME QUESTO PICCOLO DONO, IL COPRILETTO, SUL QUALE HANNO VAGA-

TO LE MIE POVERE MANI, I MIEI OCCHI STANCHI, I MIEI TRISTI SOGNI. GUARDATE ANCHE BENEVOLMENTE AI FIORI, DA ME COLTI, E CHE QUESTO DOLCE MIELE, PRODOTTO DELLA MIA UMILE ATTIVITÀ VI SIA GRADITO. SAREI MOLTO FELICE SE VENISTE A PRANZO DA ME PER VEDERE COME VIVO, TRISTEMENTE ORFANA, AVENDO PERSO I MIEI AMATI GENITORI.

QUALORA PER VOI SIA SPIACEVOLE RICODARE QUEI GIORNI PER ME INDIMENTICABILI, VI PREGO DI NON SENTIRVI IMBARAZZATO DALLA MIA RICHIESTA. PER ME, D'ALTRA PARTE, IL RICORDO DI VOI SARÀ SEMPRE PIÙ DI UNA GIOIA, CHE VA OLTRE IL RICORDO.

VI AUGURO FELICITÀ DAL PROFONDO DEL CUORE, LIZA VOROŽBININA.

25. Dopo aver riletto la lettera, commossa ma soddisfatta, la sigilla. Suona il campanello.

10/26. Liza esce nell'ingresso posteriore per vedere come il cavallo dal pelo liscio e grigio viene imbrigliato al carretto. Lei stessa controlla attentamente che i suoi regali siano ben posizionati, in modo tale che i fiori non si appassiscano, il miele non si rovesci, il copriletto non si sciupi e non si stropicci. Dato che i suoi occhi sono offuscati, passa attentamente al vaglio i suoi regali con le mani. Consegna la lettera a Dmitrij dai baffi neri, un servo sveglio e intelligente, impartisce istruzioni dettagliate che egli ascolta con attenzione. Egli balza sul carretto, che, sobbalza sulle pietre con le sue ruote di ferro, rotola via dal cortile. Liza gli corre dietro fino al cancello, come un bambino festante.

11/27. Il carretto esce dal cancello. Liza lo rincorre. Gli grida dietro di portare tutto al sicuro e di non smarrire la lettera. Dmitrij volta solo il capo e agita la frusta, facendo in modo che il cavallo corra più veloce. In un istante, all'imbrunire che si avvicina, le sagome in corsa del carro, del cavallo e del suo cavaliere, agli occhi annebbiati di Liza, si fondono in un unico grumo grigio e rattrappito. Liza sente che le dolgono gli occhi. È improvvisamente stanca, e piangente ritorna verso casa.

12/28. Passa da una stanza ad un'altra, non si dà pace e, impaziente, attende il ritorno di Dmitrij. L'impazienza accresce ogni minuto di più, e al calare delle tenebre della notte non è più in sé. La vecchia balia cerca di consolarla.

29.

7. – PERCHÈ PIANGI, LIZAN'KA? NON È TORNATO DA SPOSATO, È EVIDENTE CHE NON TI HA DIMENTICATA.

— AH, MI HA DIMENTICATA! MI HA DIMENTICATA! LONTANO DAGLI OCCHI, LONTANO DAL CUORE.

30. Piange inconsolabile torcendosi le mani.

13/31. È sera. La nebbia è scesa sul ruscello e sui campi, sui quali brilla la luce fioca e lattiginosa della luna appena spuntata. Aleksis cammina da solo

nei pressi del ruscello. Il suo sguardo è rivolto alla sponda dove aveva provato tante sensazioni diverse. Ritorna a casa.

14/32. Nella sala da pranzo lo informano della missiva da parte della signorina Vorožbinina. Su ordine di Aleksis fanno entrare Dmitrij, il quale gli consegna i regali di Liza e la sua lettera. Aleksis dà a Dmitrij un rublo d'argento per la vodka, gli ordina di aspettare una risposta e si allontana con la lettera.

15/33. Nello studio legge la lettera al lume di candela. Distribuisce i fiori di Liza in due vasi. Aleksis siede a lungo chino sulla lettera, immerso in tristi pensieri. Suona il campanello. Ordina al servo appena entrato di portare il copriletto. Rimasto solo, dispiega i bordi del ricamo. Si ferma ad ammirarlo. Poi ricorda come, chine su questi stessi ricami, le serve diventavano cieche.

Immagina...

16/34. ...la stanza delle serve, il copriletto sul telaio, le ragazze al lavoro. Liza per combattere la noia, entra nella stanza delle serve, siede lì per un po', fissa qualche punto senza particolare attenzione e presto, abbandonato il lavoro, va via.

Invece le ragazze, sorvegliate da una vecchia megera, affaticano la vista. E Marfuška non è più sola: diverse ragazze, diventate cieche, stanno in piedi in disparte discorrendo tristemente con le amiche.

17/35. Aleksis allontana da sé il copriletto con fastidio. Prende in mano la lettera, la lascia cadere sul tavolo e pensa: che cos'è che vuole? Per quale motivo scrive? La simulatrice per vanità vuol vedere il suo vecchio ammiratore ai suoi piedi. La sua fervida immaginazione evoca immediatamente la scena di come...

18/36. ...Liza solleva il capo superba, sorridendo sprezzante, e guarda Aleksis chino ai suoi piedi.

19/37. Aleksis è in collera, sente l'exasperazione della sua anima, e scrive a Liza una fredda risposta.

38.

8. MIA SIGNORA, ELIZAVETA NIKOLAEVNA!

VI SONO PROFONDAMENTE GRATO PER IL VOSTRO DONO, FEDELE TESTIMONIANZA DELLA VOSTRA ECCELLENTE CAPACITÀ DI GOVERNARE COSE E PERSONE. AVENDO INTENZIONE DI PARTIRE AL PIÙ PRESTO, NON SO SE AVRÒ LA POSSIBILITÀ DI AVVALERMI DEL VOSTRO CORTESE INVITO, PER IL QUALE VI MOSTRO LA MIA PIÙ PROFONDA GRATITUDINE.

SONO COMUNQUE ONORATO DI ESSERE SINCERAMENTE IL VOSTRO UMILE SERVITORE. VOSTRO A. L'VICYN.

20/39. Al lume di candela, Liza legge con difficoltà la risposta di Aleksis. Scoppia in singhiozzi. Nonostante l'ora tarda, non ha sonno e, nonostante le suppliche della balia, non si decide a mettersi a dormire. Infine, su ordine della balia, Luška e Stepanida la conducono in camera da letto, resa quasi insensibile dal violento dolore.

21/40. Il suo riposo notturno si riduce al rigirare il cuscino sempre bagnato dalle sue lacrime. La mattina si alza presto.

22/41. Va al ruscello.

42.

9. NEL SUO CUORE PERSISTE UN BARLUME DI SPERANZA: CHE POSSA INCONTRARE ALEKSIS ED ESPRIMERGLI, ALMENO PER L'ULTIMA VOLTA, IL SUO AMORE.

43. Il mattino è limpido, ma Liza vede a malapena, come se i contorni delle cose fossero offuscati alla sua vista da una grande pioggia. Liza ha l'impressione che il mondo intero si infranga davanti ai suoi occhi.

23/44. Appare la cieca Marfuška nella sua immaginazione.

24/45. Liza riflette tristemente:

46.

10. «ANCHE IO DIVENTERÒ CIECA. E SIA! NON È PUR VERO CHE VEDIAMO MEGLIO CON GLI OCCHI DELL'ANIMA, CHE CON QUELLI DEL CORPO?».

47. Liza se ne sta nei pressi del ponticello, insolitamente emozionata, non osando andare oltre, e indecisa se tornare indietro. Poi si siede su un grande masso ricoperto di muschio.

48.

11. «È MAI POSSIBILE CHE ALEKSIS NON VENGA IN QUESTA ORA PRESTA, PROPRIO COME QUANDO UN TEMPO CI INCONTRAVAMO IN QUESTO STESSO LUOGO?».

49. A lungo siede in attesa. È evidente che Aleksis non verrà. Liza sospirando tristemente si prepara ad andar via. Con sguardo annebbiato si guarda intorno e già si appoggia al masso con la mano per alzarsi, quando all'improvviso viene fermata da alcuni suoni provenienti dall'altra sponda del ruscello. Non osando sperare in nulla, Liza solleva gli occhi. Oltre il ruscello sulla riva vicino al ponte cammina Aleksis, in silenzio, immerso in profonde riflessioni. Ricorda il passato.

25/50. Immagina una Liza frivola, una allegra birichina, e volubile, ricorda i loro incontri in quello stesso luogo, sul ponticello.

26/51. Lo sguardo di Aleksis si sofferma distrattamente sugli abiti semplici di Liza. Inchinandosi a lei affabile, come a una qualsiasi ragazza del luogo, sicuramente una qualche conoscenza del passato, è già pronto ad andare oltre. Liza lo chiama. Una voce familiare penetra fin nelle profondità della sua anima, e all'improvviso lo ferma e lo obbliga a scrutare la ragazza seduta sulla pietra. Liza si alza e si precipita ad incontrare Aleksis. Le batte forte il cuore. Davanti a lei aleggia la nebbia, e tutto ciò che riesce a distinguere è...

52. ...il volto di Aleksis, ed è l'unico volto su cui desidera posare lo sguardo. Aleksis la guarda con stupore e involontaria tenerezza.

53. Davanti a lui una fanciulla snella, triste, con gli occhi pieni di lacrime, il cui viso è indicibilmente bello e commovente.

54. Sono fermi l'uno di fronte all'altra e si scambiano le prime parole di una conversazione forzata. Aleksis ringrazia Liza dei suoi regali del giorno prima. Ella, ascoltando le sue fredde parole, trattiene con difficoltà le lacrime già pronte a sgorgare.

55.

12. – SENZA DUBBIO È STATO RICAMATO DA ARTIGIANE ECCEZIONALMENTE ABILI.

– L'HA RICAMATO UNA SOLA, MOLTO SCRUPOLOSA, ANCHE SE NON SAPREI DIRE QUANTO ABILE SIA.

56. A questo punto Liza sorride tra le lacrime, il che la rende ancora più dolce. All'improvviso avvampando Aleksis le domanda:

57.

13. – E QUELLE POVERE RAGAZZE DIVENTANO ANCORA CIECHE A CAUSA DEL LAVORO?

– SONO STATA IO A RICAMARE DA SOLA L'INTERO COPRILETTO!

58. E, infine, si abbandona alle lacrime. Aleksis stupito le chiede quanti anni ci siano voluti per completarlo. Liza, piangendo, mostra ad Aleksis le sue dita bucherellate dall'ago. Gli indica i suoi occhi, rossi per il lavoro e ancor di più per le molte lacrime, per le notti insonni, passate a lavorare e a soffrire. Aleksis la scruta. Gli si riempiono gli occhi di lacrime. Colma le mani di Liza di baci.

Nella sua anima nascono e si mescolano tenerezza, amore, rammarico, pentimento, gioia. Abbraccia teneramente Liza e le sussurra parole affettuose. Liza preme la testa sul suo petto.

59.

14. – SONO PRONTA A MORIRE, MA GLI OCCHI DELLA MIA ANIMA SONO APERTI ALLA SEMPITERNA LUCE DELLA VERITÀ, E LA MIA ANIMA È FELICE.

60. Piange così tanto che tutta la sua anima si dissolve nelle lacrime. E alle sue lacrime il sensibile Aleksis mescola le proprie, tanto dolorose quanto dolci. La riconciliazione è ugualmente gioiosa per entrambi.

61.

15. DOPO DUE SETTIMANE.

27/62. Aleksis e Liza si sposano nella chiesa del villaggio dei Vorožbinin.

63. Il volto di Liza esprime gioia e felicità, i suoi occhi riposati brillano di gioia, nonostante siano diventati miopi alla luce di molte candele.

Fine quarta parte.

15 didascalie, 27 scene, 21 scene parziali, totale 63.

Fine del cinedramma.

51 didascalie, 119 scene, 58 scene parziali, totale 228.

Traduzione di MARTA CAPOSSELA

MASTERSKAJA 20

COLLANA DI STUDI E RICERCHE SULLA RUSSIA



MARCO SABBATINI

Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat

ISBN 9788885629806, aprile 2020, pagg. 522.

ALESSANDRA CARBONE

Vasari in Russia. Le prime traduzioni russe delle Vite

ISBN 9791280353696, luglio 2021, pagg. 156.

JURIJ KARJAKIN

Dostoevskij e l'Apocalisse. A cura di Cinzia De Lotto

ISBN 9791280353764, novembre 2021, pagg. 380.

Letteratura e cinema nel Modernismo russo

a cura di Claudia Criveller e Anita Frison

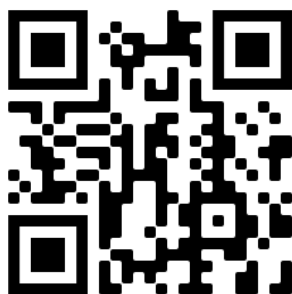
ISBN 9791280353986, maggio 2022, pagg. 270.

Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni

a cura di Manuel Boschiero, Donatella Di Leo, Giulia Marcucci, Giorgia Rimondi

In preparazione.

Consulta il nostro catalogo:



Finito di stampare da
Services4Media
viale Caduti di Nassirya, 39
70124 Bari