

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 Ćukovskij, *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 Ćulkov, *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

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 ždět ona suda ne čelovečeskogo*]. 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 cinematografo 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* [*Smjatye 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 raggiri, sotto minaccia di smascheramento minaccia a sua volta di rivelare un raggiri 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. *Raggiri*. 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