

*Direttore responsabile*

Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema).

*Direttori*

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino), Luca Malavasi (Università di Genova), Federica Villa (Università di Pavia).

*Comitato scientifico*

Paolo Bertetto (Università di Roma La Sapienza), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università di Roma 3), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Fordham University), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris III), Veronica Pravadelli (Università di Roma 3).

*Comitato direttivo*

Silvio Alovio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Luca Barra, (Università di Bologna), Claudio Bioni (Università di Bologna), Gabriele D'Autilia (Università di Teramo), Raffaele De Berti (Università di Milano), Ilaria De Pascalis (Università di Bologna), Damiano Garofalo (Università di Roma La Sapienza), Michele Guerra (Università di Parma), Ilario Meandri (Università di Torino), Andrea Minuz (Università di Roma La Sapienza), Emiliano Morreale (Università di Roma La Sapienza), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Franco Prono (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino).

*Redazione*

Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giuliana Galvagno (Università di Torino), Ismaela Goss (Università di Genova), Andrea Mattacheo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università di Torino), Gabriele Rigola (Università di Torino), Hamilton Santià (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Deborah Toschi (Università di Pavia).

*Coordinamento redazione*

Cristina Colet (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino).

*Stampato con il contributo di:*

Infrazioni - Collana di studi su cinema, media, performance dedicata a Vincenzo Buccheri (Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Pavia);  
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino - Finanziamento Ricerca Locale.

*In copertina*

*GlitchHiker* (Vlambeer, 2011)

Su gentile concessione di Rami Ismail

*La Valle dell'Eden*

*Semestrale di cinema e audiovisivi*

© 2017, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-99473-68-6

ISSN: 1970-6391

*Progetto grafico e copertina*

© Solchi graphic design, Milano

*Montaggio*

Roberta Russo

*Coordinamento editoriale*

Silvia Carmignani

*Caporedattore*

Simone Amerigo

*Redazione*

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2017

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci, 8

20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.

Via Guglielmo Marconi, 17/19

20090 Segrate

[www.scalpendieditore.eu](http://www.scalpendieditore.eu)

[info@scalpendieditore.eu](mailto:info@scalpendieditore.eu)

Registrazione presso il Tribunale di Torino

n. 5179 del 04/08/1998

# LA VALLE DELL'EDEN

## SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 31  
2017

SOMMARIO

SEZIONE MONOGRAFICA: GAME STUDIES AND THE HUMANITIES  
*a cura di Riccardo Fassone*

*Game studies e scienze umane. Un'introduzione*  
*Riccardo Fassone*

9

Retrogaming. Towards a Communicational History of Games  
*Leticia Perani*

17

*A Link to the Past. Metodi di storicizzazione, filologia, archeologia,  
preservazione del videogame nei musei italiani di settore*  
*Federico Giordano*

27

Per un'analisi del bug videoludico  
*Michael Castronuovo*

47

Conceptualizing Game Distribution.  
*Kickstarter and the Board Game 'Renaissance'*  
*Stefan Werning*

65

Playing out *Braid*  
*Ryan C. Wright*

83

SEZIONE MISCELLANEA

The "Astonishing Moment of Immobility". Analogue Slow Motion  
as Archaeological Practice between Cinema and Contemporary Art  
*Alessandra Chiarini*

103

In the Eyes of the Beholder. The Tourist Gaze and Gender  
in 1950s Italian Comedies  
*Valerio Coladonato, Paolo Noto*

111

1918. Tensioni d'avanguardia e realismo rivoluzionario  
nell'interpretazione cinematografica di Majakovskij  
*Isabella Innamorati*

121

Isabella Innamorati

### 1. Majakovskij attore

Sulle qualità attoriche di Majakovskij depongono con vivacità e ricchezza di particolari, varie attestazioni d'epoca comparse su giornali, epistolari, memorie degli amici artisti<sup>1</sup>. Da questo eterogeneo insieme di testimonianze emerge concordemente l'immagine di un poeta-attore che domina la scena mentre recita le sue poesie: statura imponente, voce tonante, personalità dotata di fascino comunicativo, accattivante ironia venata, in profondità, da una corrente tragica. A fronte dell'abbondante documentazione scritta, l'unico documento visivo che ci trasmetta oggi l'intensa espressività del poeta di Bagdadi è il film *La signorina e il teppista*, scritto e interpretato da Majakovskij nel ruolo di protagonista. Fu girato nella primavera del 1918, nel quadro contrattuale stipulato con la casa cinematografica Neptun che prevedeva la realizzazione di altri due film – sempre scritti e interpretati da Majakovskij – *Non nato per il denaro* (girato nel marzo del 1918) e *Incatenata dal film* (maggio del 1918), pellicole che risultano ora disperse<sup>2</sup>. Per evidenziare la ricchezza dell'impegno creativo di Majakovskij, capace di attraversare a breve distanza di tempo differenti ambiti artistici, sarà opportuno ricordare che nell'agosto immediatamente seguente, egli avrebbe portato a termine la composizione dell'opera teatrale *Mistero buffo* messa poi in scena, come è noto, nel novembre di quello stesso anno, interpretandovi la parte dell'Uomo comune (e anche di Matusalemme e di uno dei diavoli). Nel 1918 tentazioni cinematografiche e ispirazioni teatrali convivevano contemporaneamente nella coscienza dell'artista.

La pellicola superstite sbocciava, come le altre, dal vivo interesse di Majakovskij per tutte le forme della recitazione. Lo slancio performativo della declamazione dei suoi versi,

<sup>1</sup> Su Majakovskij attore e sul suo teatro: M. Polianovskij, *Majakovskij kinoaktër*, Mosca 1940; V. Slovkij, *Majakovskij. Futurismo, formalismo e strutturalismo*, traduzione di M. Olsifeva, Milano 1967; *Majakovskij, Mejerchol'd, Stanislavskij*, Milano 1975; A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1976 (prima ed. 1959); G. Buttafava, *Per conoscere Majakovskij*, Milano 1977; R. Platone, *Vladimir Majakovskij*, Firenze 1985; *Majakovskij e l'avanguardia russa del primo '900 nella collezione del Museo Statale della Letteratura di Mosca*, Varese 1990; A. Abruzzese, *Da Lukàcs a Majakovskij*, in *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia 1992, pp. 155-165; L. Brik-V. Majakovskij, *La leggenda di Cinelandia*, Roma 1994; R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Milano 2004 (prima ed. 1930); A. Bruciamonti, *Troppo rivoluzionario*, in V. Majakovskij, *Cinema e cinema*, Viterbo 2006; G. Frezza, *Effetto notte. Le metafore del cinema*, Roma 2006.

<sup>2</sup> Per tutto il capitolo relativo al cinema di Majakovskij e per le vicissitudini delle pellicole cfr. M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, a cura di A. Amendola e A. Sapienza, Napoli 2012, pp. 91-150.

come ha notato Ripellino, era connotato a un'invenzione poetica alimentata dalla necessità prioritaria di dare parola e gesto visibile al proprio io: *Ja (Io)* era il titolo del primo ciclo di liriche pubblicate nel 1913 mentre il titolo fortunatamente autoreferenziale della sua prima composizione teatrale dello stesso anno fu *Vladimir Majakovskij Tragedia* che, come ha osservato Boris Pasternak: «[...] nasconde la scoperta semplicemente geniale che il poeta non è l'autore ma l'argomento dell'opera e che in prima persona si rivolge al mondo [...]»<sup>3</sup>. Qualcosa di sovrumano e irregolare sembrava caratterizzare le sue esibizioni: la volontà artistica di esprimere se stesso liberava uno stile recitativo dinamico, fisico, capace di amplificare le immagini interiori della propria poesia forzando i parametri della verosimiglianza<sup>4</sup>. Era una volontà proiettata verso l'utopia, verso il futuro, verso traguardi mai tentati e quindi in esplicita opposizione al modello di recitazione interiorizzata e statica dei pur grandissimi artisti del Teatro d'Arte di Mosca. L'attacco di Majakovskij all'operare di Stanislavski fu determinato e costante nel corso degli anni privilegiando come obiettivo polemico, mai scevro di sarcasmo, la pedante riproduzione della realtà quotidiana.

Con tutto ciò, *La signorina e il teppista (Baryšnja i chuligàn)* è tratto dal racconto di un autore italiano che a tutta prima non ci si attenderebbe di incontrare nel novero degli scrittori stranieri apprezzati da Majakovskij. Si tratta del racconto *La maestrina degli operai* di Edmondo De Amicis, pubblicato per la prima volta a puntate in "Nuova Antologia" nel 1891, riedito successivamente nella raccolta *Fra scuola e casa* nel 1892 e infine ripubblicato autonomamente nel 1895<sup>5</sup>. Un autore repertoriabile nei folli ranghi del bozzettismo di fine Ottocento, segnatamente ben quotato nel mercato editoriale in virtù di quell'intonazione patetica e moraleggiante che fece dei suoi scritti dei veri best-seller di ampia diffusione popolare. Un autore attento sia alle sfumature psicologiche, sia alla rappresentazione d'ambiente, tratteggiata con insistita caratterizzazione e dettagli realistici: uno scrittore, a prima vista, con scarse possibilità di rifluire entro gli argini della creatività dell'avanguardia internazionale. Viceversa *La maestrina degli operai* sollecitò l'interesse dell'autore di *Mistero buffo*, scandalizzando non poco l'ortodossia futurista dei suoi commentatori a venire, tutt'altro che ben disposti nei confronti dello scrittore del libro *Cuore*. L'interesse deamicisiano di Majakovskij richiede evidentemente qualche attenzione in più, al fine di inquadrare meglio la prova d'attore e il senso di questo film, liquidato piuttosto frettolosamente come prova d'interesse artistico inferiore rispetto agli altri due scenari del 1918.

<sup>3</sup> Come è noto, Majakovskij avrebbe voluto intitolare il dramma diversamente, ma circa il titolo originario le fonti non sono concordi: secondo alcune sarebbe stato *La strada ferrata*, secondo altre *La rivolta degli oggetti*. Quello definitivo scaturì dall'equivoco del funzionario addetto al nulla osta della censura, il quale registrò come titolo del dramma il nome dell'autore e il genere del testo. Per la testimonianza di Pasternak cfr. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo*, cit. (vedi nota 1), p. 48.

<sup>4</sup> Successivamente, dal 1918 in poi e per tutti gli anni venti, il suo operare a teatro si avvale della fondamentale collaborazione con il regista Vsevolod Mejerchol'd con il quale stabilì una sintonia privilegiata, uno scambio alla pari che lo indusse a mettere progressivamente in secondo piano il suo impegno d'attore. Per Mejerchol'd l'intelligenza teatrale di Majakovskij era tale da costituire un imprescindibile polo di riferimento, al punto da ricercare costantemente il confronto con l'autore di *Mistero buffo*, della *Cimice*, del *Bagno* contrariamente a quanto faceva di norma con tutti gli altri autori. Cfr. A. Sapienza, *Majakovskij e il teatro: dal balagan a Mejerchol'd*, in *Vladimir Majakovskij*, cit. (vedi nota 2), pp. 21-38.

<sup>5</sup> S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis: lettura del 'Primo Maggio'*, Verona 1984, pp. 12, 138.

*Non nato per il denaro*, infatti, benché analogamente tratto da un romanzo realistico, *Martin Eden* di Jack London, si lascia inquadrare nella diffusa passione degli artisti dell'avanguardia russa per l'autore americano e più in particolare nella propensione di Majakovskij a riconoscere la propria parabola esistenziale in quella del personaggio letterario, anch'egli giunto alla fama e all'agio borghese, partendo da una condizione di povertà assoluta, grazie all'arte. Però Ivan Nov – il Martin Eden russo – non finisce per suicidarsi, il proprio cilindro e la mantellina da dandy – inscenando in tal modo il suo ultimo addio alla buona società, agli agi e alle ipocrisie – e poi riprendeva i vecchi stracci da vagabondo allontanandosi verso sconosciute destinazioni. Un film con forti sottolineature antiborghesi e sensi anticapitalistici: nel manifesto, che sembra anticipare la sua produzione alla ROSTA, Majakovskij rappresentò un uomo del popolo avvolto tra le spire di un mostruoso serpente con le scaglie disegnate come biglietti di banca.

Con *Incatenata dal film* volle cimentarsi nella scrittura originale di uno scenario, tentando di introdurre nel linguaggio cinematografico dell'epoca i procedimenti artistici che erano propri del futurismo<sup>6</sup>. Lo scenario, ricostruito sulla scorta dei ricordi di Lilja Brik, svolgeva un'ammaliante vicenda metafilmica, con continui sconfinamenti tra immaginario e realtà, in cui la ballerina protagonista di un film fuoriusciva dallo schermo in carne e ossa, attratta dallo sguardo innamorato di un pittore seduto in platea tra gli spettatori. Molte le trovate surreali e le metafore visive che consentivano al leggiadro personaggio femminile, interpretato dalla stessa Lilja Brik, di distaccarsi e poi di rientrare nella pellicola (e nel fantastico mondo di provenienza, «Cinelandia» o «Amorlandia») come giustamente hanno sottolineato gli studiosi.

La scelta del racconto realistico deamicisiano fu recepito, pertanto, come qualcosa di fortemente dissonante rispetto alle altre due pellicole perdute. Angelo Maria Ripellino, in particolare, si pronunciò nel modo seguente:

Benché la parte del teppista fosse di quelle che infervoravano il poeta, noi siamo persuasi che *Baryšnja i chuligàn*, la cui regia fu affidata a Evgenij Slavinskij, sia il meno significativo dei films di Majakovskij, perché non rivela alcun segno della sua inventiva metaforica e tralascia gli accorgimenti tipici del futurismo, ormeggiando pedissequamente il testo deamicisiano<sup>7</sup>.

Un giudizio riduttivo poiché, escludendo integralmente l'operatività dell'invenzione futurista, farebbe retrocedere questo film su posizioni tradizionaliste per via di quell'insolito «ormeggiare» la fonte deamicisiana. L'ipotesi di un arretramento tradizionalista de *La signorina e il teppista* rispetto a *Non nato per il denaro* (lasciando da parte *Incatenata dal film*), non appare del tutto convincente alla luce sia del breve intervallo intercorso tra un film e l'altro, sia della forte personalità majakovskiana. Proprio Ripellino non mancò

<sup>6</sup> Nel suo *Ricordo di Majakovskij*, Lilja Brik afferma che il poeta concepì *Incatenata dal film* «con lo stesso entusiasmo e serietà con cui scriveva le sue poesie migliori». Cfr. Brik-Majakovskij, *La leggenda di Cinelandia*, cit. (vedi nota 1), pp. 9-10.

<sup>7</sup> Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo*, cit. (vedi nota 1), p. 249.

di apprezzare l'interpretazione « incisiva e appassionata » del personaggio. A ben vedere l'originalità del teppista majakovskiano non dipende soltanto da una notevole prova d'attore, quanto dal particolare rapporto istituito dall'autore-attore nei confronti del materiale narrativo, un rapporto che si potrebbe definire "anfibiologico" tale per cui la "citazione" filmica della fonte letteraria si sdoppierebbe in due ordini possibili di senso, uno più immediatamente aderente al racconto, l'altro insinuante un capovolgimento di significato, arricchendo le immagini di nuove, imprevedibili implicazioni. E infine non è neanche esatto negare la presenza di modalità metaforiche dell'avanguardia come cercherò di evidenziare tra breve soffermandomi su alcune sequenze di *La signorina e il teppista*.

Il percorso di avvicinamento di Majakovskij al cinema non appare lineare in quanto inestricabilmente connesso con le sue prime iniziative teatrali come se la concomitanza tra i due ambiti, del teatro e del cinema, potesse contemporaneamente innescare, accanto a proficue interazioni, anche violenti cortocircuiti. Majakovskij compì la sua prima, impegnativa, incursione in territorio teatrale componendo tra l'estate e l'autunno del 1913 *Vladimir Majakovskij Tragedia*, andata in scena il 2 e il 4 dicembre del 1913 a Pietroburgo, al teatro Luna-Park. Il 1913 fu anche l'anno del coinvolgimento di Majakovskij come attore nella realizzazione della pellicola futurista *Dramma al cabaret futurista n. 13* e infine del suo primo tentativo di saggiare le sue possibilità d'autore cinematografico cimentandosi nella composizione di uno scenario dal titolo *La caccia alla gloria* ma senza successo. Il 1913 è infine anche l'anno della pubblicazione di tre articoli su «Kinozurnal» che tentavano di allestire il quadro teorico dei rapporti tra il teatro e il cinematografo. Articoli tendenziosi, contraddittori in cui si escludeva l'appartenenza del cinema all'ambito delle arti esaltandone soltanto la riproducibilità tecnica del reale che paradossalmente spianava la strada al rinnovamento delle arti e in particolare del teatro.

## 2. 1918: da La maestrina degli operai a La signorina e il teppista: drammaturgie

Il gusto descrittivo e realistico che pur prevale ne *La signorina e il teppista* appare però ricco di libertà narrative, più spesso abbandonando invece che «ormeggiando» lo svolgimento deamicisiano. Anche in tal senso questo secondo scenario majakovskiano non differisce dal primo, riattivando in modo molto personale gli spunti narrativi letterari. Se in *Non nato per il denaro* Majakovskij riscrive il finale, ne *La signorina e il teppista*, egli riscrive l'inizio. Infatti, mentre l'autore italiano muove dalla descrizione del paesaggio suburbano torinese in cui è situata la scuola degli operai (un sobborgo sovrastato dal fumo delle ciminiere di due fabbriche di ferramenti e di acido solforico, tutt'intorno campi e a un miglio di distanza, Torino) il film esordisce con l'animato andirivieni all'ingresso di una taverna di cui si legge l'insegna in caratteri cirillici «Traktir». Nel resto del film non si vedono ciminiere, né fabbriche, ma campi, sentieri, alberi, edifici isolati in lontananza, e poi gli interni della scuola, della stanza della maestrina e infine della camera dove muore il protagonista.

Nell'originale italiano, dopo la descrizione del *milieu* della scuola popolare, si passa subito alla presentazione della protagonista in epigrafe, Enrica Varetti, la maestrina degli

operai, timida e gentile – orfana di un eroe di Custoza, ma di nobile famiglia – che abita da tempo nei quartierini destinati agli insegnanti della scuola. Il racconto deamicisiano si morbosamente della plebe», poi, proprio in seguito alle peripezie della scuola serale e all'incontro con il Muroli-Saltafinestra, pronta a comprendere e amare il popolo.

Nel film, invece, il teppista russo sottrae alla donna il protagonismo. Egli compare ben prima della maestrina, ponendosi subito in risalto. Il film lo inquadra mentre esce dalla trattoria con fare da gradasso, cappello a visiera, sigaretta e bastoncino in mano; sottrae con furbizia un cartoccio di dolci a un passante; nasconde per scherzo il sasso con cui giocano dei ragazzini lì accanto e infine separa una ballerina dal suo compagno, portandosela via a braccetto, sotto gli occhi un po' indignati (e anche un po' beffardi nei confronti del poveretto rimasto solo) di un'allegria accolta di amici che si intrattengono per strada con la danza e la balalajka. Questo esordio a episodi separati è di esclusiva invenzione majakovskiana e tratteggia, accanto al ritratto del protagonista, le consuetudini e lo spirito popolare che interessavano molto l'invenzione majakovskiana di questo periodo<sup>8</sup>. Il risalto della figura del teppista, in queste prime scene, cambia il senso complessivo del film, impostandolo come una storia di redenzione e di sacrificio attraverso la scoperta dell'amore, come si tornerà a dire a proposito del finale.

Anche il primo incontro dei due, preludio dell'iscrizione del Muroli alla scuola serale, è reinventato completamente da Majakovskij, con l'inserimento di scene metaforiche ricche di quegli accorgimenti futuristi negati dai commentatori. Nel racconto, come si è accennato, la maestrina vive già a Sant'Antonio e il De Amicis prepara in vario modo l'ingresso acrobatico del Saltafinestra nella classe della Varetti (incontri per strada con lunghe occhiate; parlottio del Muroli con il Garallo seguito con apprensione dalla Varetti nascosta dietro alla finestra e così via). Al contrario, nel film, il teppista viene colto di sorpresa dall'arrivo della maestrina che infatti era giunta in paese proprio allora in carrozza. Prima di questo incontro fatale la donna era stata a colloquio dal preside per ricevere l'incarico e conoscere le colleghe; una di queste, sorridendo, le aveva mostrato la fotografia del teppista, con un gioco di *mise en abîme* intermediale di un certo effetto.

Il passaggio dal linguaggio narrativo realistico a quello d'avanguardia avviene nella sequenza successiva quando la maestra, già visibilmente in ansia per il nuovo incarico, entra in camera sua e si avvicina alla finestra per contemplare il paesaggio dietro a una tenda di merletti. Improvvisamente il riquadro della finestra si oscura e su questo sfondo neutro cominciano a sfilare una a una, da destra verso sinistra le lettere cirilliche dell'insegna «Traktir», condensazione metaforica dell'angoscia della maestrina, ossessionata dai luoghi del vizio e dell'abbruttimento del popolo. E infatti l'immagine onirica seguente la mostra di spalle, mentre viene avvicinata e poi circondata completamente da un gruppo minaccioso di individui, armati, ciascuno, di una lettera cubitale infilata su per il braccio fino alla spalla. È una sequenza che sembra far riferimento ai trascorsi pittorici di Majakovskij, in particolare agli anni del futurismo durante i quali strinse amicizia con Michail

<sup>8</sup> Il tono burlesco di *Mistero buffo*, secondo Angelo Maria Ripellino, deriva dalla potente influenza esercitata su Majakovskij dalla tradizione dell'intrattenimento popolare; cfr. ivi, pp. 81-84.

Larionov e Natalia Goncharova, entrambi promotori di una ricerca sul linguaggio artistico popolare, sul primitivismo e sull'inserimento delle lettere dell'alfabeto all'interno dei loro quadri<sup>9</sup>. Qui le lettere sono inserite nel quadro in movimento della pellicola, sintetizzando in pochi tratti la lunga descrizione della psicologia della protagonista delle pagine deamicisiane. Appare strano che Ripellino si sia lasciato sfuggire questa sezione. Rivedendo oggi la pellicola majakovskiana nella versione restaurata negli anni Settanta dalla Cinémathèque Française, sorge il sospetto che il giudizio del grande slavista sia stato negativamente influenzato dall'incompletezza o dalla scarsa qualità della pellicola da lui visionata. È anche possibile che nel 1959, anno della prima edizione di *Majakovskij*, il grande esegeta del mondo artistico delle avanguardie russe condividesse, riguardo a Edmondo De Amicis, l'opinione negativa di molti altri scrittori e critici italiani alla fine degli anni Cinquanta, la quale considerava il fortunato autore del libro *Cuore* come uno degli epigoni di un naturalismo edulcorato e tradito dalla retorica dei buoni sentimenti. Giuseppe Zaccaria, nel ricostruire puntualmente la fortuna critica dell'opera più celebre di De Amicis, ha messo a fuoco, circa vent'anni or sono, due fasi principali: la prima, iniziata nei primi anni Dieci del Novecento, ossia a ridosso della scomparsa dello scrittore di Oneglia, decisamente negativa, che si estende a comprendere tutti gli anni Sessanta. La seconda, invece, affermata negli anni Settanta, tende a rivalutare il libro deamicisiano e più complessivamente la figura dello scrittore<sup>10</sup>. Tornando, ora, alle tensioni innovative presenti all'interno della *Signorina e il teppista*, merita soffermarsi almeno su altri due frammenti filmici caratterizzati da soluzioni formali che oltrepassano i limiti convenzionali del linguaggio realistico. Il primo episodio, segnalato anche da Ripellino, mostra la figura triplicata della signorina che sorridendo fa capolino contemporaneamente dagli alberi che fiancheggiano il sentiero percorso dal giovanotto. L'effetto di moltiplicazione dell'immagine è una metafora visiva evocata dalla fantasia del giovane. Con analoghe finalità di significazione, la pellicola impiega effetti di trasparenza e sovrapposizione (effetto fantasma) nella scena in cui il teppista entra in osteria e si siede per ordinare da bere. Nell'attesa egli crede di vedere

<sup>9</sup> Ci limitiamo a un'esemplificazione minima: Larionov, *Il ritratto di Tatlin*, 1911; Goncharova, *Il ciclista*, 1913; Malevic, *L'aviatore*, 1914, oppure *Un inglese a Mosca*, 1913-1914. E più tardi: *Le cocu magnifique*, 1922, regia di Mejerchol'd, scene di Ljubov' Popova, in cui la scenografia aveva attaccato le lettere separate del nome dell'autore, Crommelinck, a un elemento rotante dell'impianto costruttivista. Cfr. M. Böming, *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari 1979; C. Ferrari, *Il Futurismo e la Rivoluzione d'Ottobre*, Milano 1980.

<sup>10</sup> La critica conservatrice non fu mai benevola a De Amicis a causa della sua pubblica adesione agli ideali socialisti nel 1892; la corrente crociana, d'altro canto, emarginava *Cuore* fuori dai confini dell'arte in quanto libro pedagogico, dedito all'educazione popolare e dell'infanzia. Il punto di vista gramsciano, che pure apprezzava la descrizione degli ambienti popolari, non dedicò un particolare approfondimento allo scrittore mentre la critica di sinistra condannò, più tardi, la falsa coscienza del libro prendendo di mira la mistificazione del sentimentalismo deamicisiano. La neoavanguardia degli anni Sessanta smontò analiticamente le strutture linguistiche e ideologiche di *Cuore* con spirito caricaturale e rovesciandone il senso (Alberto Arbasino; Umberto Eco, *L'Elogio di Franti*). Luciano Tamburini ha continuato a sondare le opere deamicisiane sollecitando l'opportunità di un più equilibrato approccio a *Cuore* specie in relazione alla notevole influenza esercitata da quest'opera e più complessivamente dal corpus deamicisiano come attesta la consistenza dei rifacimenti e delle imitazioni nazionali e internazionali. Cfr. L. Tamburini, *Cent'anni di Cuore. Contributi per la rilettura del libro*, Torino 1987, pp. 1-23; M. Ricciardi, *Un realismo di stile mediocre*, Ivi, p. 82; E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano 2000; G. Zaccaria, *Cuore di Edmondo De Amicis*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995.

entrare dalla porta la signorina, con in braccio dei fiori che ella comincia a distribuire di tavolo in tavolo: in realtà è una visione del tutto fantastica e soggettiva, una proiezione immaginaria del suo sentimento. Nessuno degli altri avventori dà, infatti, segno di accorgersi della strana apparizione. Solo il teppista percepisce la realtà in modo «storpiato», come appunto si legge nel secondo articolo del 1913, quando Majakovskij raccomanda all'artista di deformare la realtà in rapporto allo stato d'animo del personaggio<sup>11</sup>. Ecco che con i Soviet, trasparenze, duplicazione dell'immagine, dissolvenze, sovrapposizioni concorrono a introdurre all'interno di un *pattern* narrativo naturalista, destinato a una fruizione popolare, il vento della rivoluzione artistica.

Tuttavia il codice espressivo del realismo resta quello predominante: si veda, per concludere, la scena finale della pellicola, con il protagonista steso sul letto di morte, sconfitto da un numero soverchiante di avversari durante una rissa scatenata dal teppista in difesa dell'onore della maestrina. Accorsa al capezzale del giovane agonizzante, la signorina concede ciò che fino ad allora aveva sempre rifiutato: lo bacia, commossa, sulla bocca. Come nel romanzo, il bacio riconcilia il teppista con Dio e, fattosi portare il crocefisso, egli bacia a sua volta l'oggetto sacro sinora caparbiamente allontanato. Secondo Ripellino, sul *modus* recitativo majakovskiano influivano i modelli recitativi dei «tenebrosi eroi da salotto [...] Majakovskij però diradava quel manierismo patetico coi suoi scatti e il suo piglio di poeta-tribuno»<sup>12</sup>. Certamente la recitazione di Majakovskij appare qui estremizzata, enfatica, tanto che egli sembra assumere le sembianze di un martire, anche in virtù di un serrato montaggio di primi piani.

A questo punto del film accadono due trasformazioni uguali e contrarie: la signorina si avvicina finalmente al popolo sconfiggendo i suoi antichi pregiudizi; il teppista, che ha sacrificato la sua vita per la signorina, compie un miracolo rivoluzionario. Il tracciato letterario deamicisiano consente, infatti, a Majakovskij di giocare contemporaneamente su due piani: il primo, più in superficie e convenzionale, premia il teppista con l'ingresso in cielo. Il secondo, più profondo, ne rovescia il senso: è il teppista, in realtà, a convertire la signorina con il suo sacrificio, con il suo desiderio di morire, con il suo incoercibile *cupio dissolvi*. Il bacio del crocefisso colloca il teppista in un'aura sacrale in cui il richiamo alla religione sembra saldarsi intimamente con la temperie dei grandi prodigi rivoluzionari. Tutti gli autori futuristi di questi anni arricchiscono le loro opere di richiami alla Bibbia e ai vangeli: si pensi soltanto a *Mistero buffo*, in cui l'Uomo comune si avvicina alla barca degli Impuri camminando sulle acque, esortandoli con i toni del Sermone della Montagna affinché si dirigano verso la Terra Promessa. «Nei primi anni del comunismo poeti e registi sfogliano ansiosamente la Bibbia e i Vangeli per trovarvi analogie con le vicende che avevano sconvolto la Russia»<sup>13</sup>. Il finale anfibologico celebra nel teppista un martire rivoluzionario che converte alla nuova causa l'aristocratica signorina.

<sup>11</sup> Cfr. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, cit. (vedi nota 2), p. 99.

<sup>12</sup> Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo*, cit. (vedi nota 1), p. 254.

<sup>13</sup> Ivi, p. 79.

SEZIONE MONOGRAFICA: GAME STUDIES AND THE HUMANITIES  
*a cura di Riccardo Fassone*

*Game studies* e scienze umane. Un'introduzione  
*Riccardo Fassone*

Retrogaming. Towards a Communicational History of Games  
*Leticia Perani*

*A Link to the Past*. Metodi di storicizzazione, filologia, archeologia,  
preservazione del videogame nei musei italiani di settore  
*Federico Giordano*

Per un'analisi del bug videoludico  
*Michael Castronuovo*

Conceptualizing Game Distribution.  
*Kickstarter* and the Board Game 'Renaissance'  
*Stefan Werning*

Playing out *Braid*  
*Ryan C. Wright*

SEZIONE MISCELLANEA

The "Astonishing Moment of Immobility". Analogue Slow Motion  
as Archaeological Practice between Cinema and Contemporary Art  
*Alessandra Chiarini*

In the Eyes of the Beholder. The Tourist Gaze and Gender  
in 1950s Italian Comedies  
*Valerio Coladonato, Paolo Noto*

1918. Tensioni d'avanguardia e realismo rivoluzionario  
nell'interpretazione cinematografica di Majakovskij  
*Isabella Innamorati*

