cultura

Qui a fianco Sklovskij (il secondo da sinistra) con Pasternak, Tretjakov e Majakovskij; in basso, nel tondo, un'altra immagine del critico scomparso

Ritrovato un film di Griffith?

MOSCA — Viene da Mosca una buona notizia per gli amanti del cinema. Una stupenda collezione di antichi film muti è stata portata alla luce in una cantina in Ucraina e includerebbe un film originale girato dal regista americano D.W. Griffith (quello di «Nascita di una nazione»). Lo ha reso noto ieri l'agenzia sovietica «Tass».

«Sebbene il film non abbia il titolo — scrive l'agenzia — sembra proprio essere firmato da Griffith. Nei titoli di coda compare il nome della compagnia dove Griffith lavorava nel 1913». Secondo quanto reso noto dall'agenzia la vicenda ricorderebbe quella di un altro film di Griffith, «Lonely Villa», girato nel 1909.

Tra gli altri ritrovati nella cantina c'è un giallo girato nel 1910 dal regista italiano Luigi Magi, di cui si conosceva l'esistenza solo attraverso foto d'archivio. Altri film americani trovati nella cantina sono «You Cannot Outwith Poxon» e «Down with Alcoholics».

È stato trovato anche un film comico britannico, «Magic Rays», che racconta la storia di un professore che inventa una macchina magica in grado di far scomparire gli oggetti.

Il libro «Una teoria della prosa» è del 1925. Ma, di recente, Viktor Sklovskij ne aveva riscritto alcune parti, aggiungendone altre del tutto nuove dedicate al cinema. Pubblichiamo alcuni di questi brani «cinematografici» nella traduzione di Luigi Magarotto, per gentile concessione della rivista «Alfabeta» e della casa editrice Intrapresa.

Con Viktor Šklovskij se ne va uno dei padri delle avanguardie e del formalismo russo. Critico, saggista, romanziere, amico di Majakovskij e Jakobson. Pubblichiamo alcune sue recenti pagine dedicate all'arte del cinema

Nel segno dell'Ottobre

DA CHE COSA incomincia l'arte? Da quei sogni che sono rimasti incompiuti. I sogni se ne vanno sempre prima di concludersi. La conclusione si può cercarla nei libri, solo che bisogna iniziare dalla fine.

La felicità è lì, alla fine. Tutti se ne vanno da qualche parte, si sposano o semplicemente pensano all'amata lontana, o all'amato.

I sogni si compongono di frammenti, che vengono sottoposti a un montaggio, come le costruzioni poetiche.

Il sogno e il graffito sulla pietra hanno raddoppiato per primi la vita all'uomo.

Sono l'espressione non solo di ciò che si percepisce, ma anche di ciò che può essere percepito.

La gente deve tastare le pietre, passarvi una mano sopra e incominciare un graffito, che non si concluderà mai.

I sogni raramente si concludono.

I sogni sanno unire incerte schegge di ciò che è stato visto o sentito, e tutto questo è quasi il vero montaggio.

Nel sogno si riconoscono le prime costruzioni arbitrarie, ma necessarie. I sogni sono squarci delle rimembranze umane, di ciò che si è percepito e che non si è mai concluso.

Il sogno è un archetipo dell'arte. L'uomo ha sognato l'arte ancora prima di tracciare la prima linea sulla pietra.

«Forse il bisbiglio è nato già prima delle labbra...».

E il cinema è apparso molto prima che aprissero le sale cinematografiche.

Ormai da millenni l'arte cammina a fianco dell'umanità.

E l'arte muta assieme all'umanità.

Dal ringhio della scimmia nasce la parola. E dopo nasce la scrittura, cresciuta sotto l'ala della pittura.

La grafia di molte lettere, soprattuto dei geroglifici (che Ejzenstejn conosceva così bene), conserva un legame con il graffito.

Poi fu inventata la stampa. Quindi è apparso il cinema, e subito dopo la televisione.

Queste epoche sono spartiacque della cultura umana. Sono le suture dell'arte. Anche oggi assistiamo allo scontro di differenti culture in campo artistico, come quando fu inventata la scrittura o la stampa.

Sia Socrate, sia Platone, il quale fece di Socrate un pensatore vivo, un personaggio dei suoi dialoghi, erano persone di una cultura orale, di una cultura fondamentalmente poetica.

L'arte drammatica si è formata dai miti dei dialoghi e il coro, nel mezzo dei dialoghi, era come rappresentasse gli ascoltatori, i quali intervenivano nel discorso.

Allora la prosa era utilizzata nelle descrizioni di viaggio, nella corrispondenza d'affari e negli atti dei dibattiti giudiziari. Tutto questo faceva parte di un mondo orale.

L'azione del mito è stata trasferita sulla ceramica, e le scene mitologiche, anzi frammenti di mito, decoravano le anfore.

Esisteva una severa normativa su come dovevano essere rappresentati questi disegni-segni. Per esempio, se nel disegno il personaggio cadeva supino significava che era stato ucciso, mentre se cadeva bocconi stava a indicare che era stato ferito.

La scrittura della parola non a caso fissa l'immagine, così come poi successe con l'icona, con la stampa popolare e con la cosiddetta «Biblia pauperum», in cui l'immagine prevaleva sulla parola. Simili raffigurazioni si ritrovano oggi da noi nelle riviste per bambini o nei quotidiani.

La stampa è un mezzo tecnico costruito dal tempo, al quale era necessario descrivere l'ignoto o il personale. Sono apparse le biografie, le descrizioni di viaggio, mentre i racconti orali si fissavano nei libri. La stampa ha rafforzato il romanzo.

La stampa ha sensibilmente rinvigorito la scrittura, ma nel confronto ha denunciato la propria inferiorità, e non solo come artificio tecnico di moltiplicazione della scrittura stessa.

È arrivato il tempo dei libri, dei caratteri tipografici, con cui si potevano formare parole diverse, e con le parole descrivere il mutare di un avvenimento.

La stampa ha incalzato non solo la parola, ma anche l'architettura. Tutto ciò è mirabilmente espresso in «Nôtre-Dame de Paris» di V. Hugo. Un prete innalza un libro stampato e sentenzia: «Questo sostituirà quella».

Il discorso verteva sull'architettura.

Esistevano dei teatrini itineranti che in Ucraina si chiamavano «rajok». Erano teatri di burattini con dei disegni a soggetto, in cui un disegno continuava l'altro. A questo tipo di disegno si erano appassionati grandi pittori come W. Hogart, come P. Fedotov.

Questi disegni formavano delle serie. Era rappresentata, per esempio, la vita di un uomo e il disegno ne carpiva un momento.

Si tratta, in sostanza, del principio dei cartoni animati e forse, in senso più ampio, del cinema.

Tutto ciò succedeva molto tempo fa e allora, naturalmente, nessuno seppe accorgersene.

Il cinema ha incalzato il libro e ha vissuto cinquant'anni di gloria.

La televisione ha incalzato il cinema e ora incalza il giornale e, forse, il romanzo giallo.

La parola, la parola viva, assieme all'immagine, ha superato quella difficoltà di cui ha parlato Platone, che conosceva soltanto il discorso vivo.

Platone, nei «Dialoghi» è contro l'edonismo della parola.

Ma prima di andare avanti, guardiamoci intorno. Abbiamo parlato dell'ingresso nella nostra vita del cinema e più avanti parleremo della televisione. Ma per capire la difficoltà dell'esordio del nuovo, ritorniamo indietro.

Era l'epoca in cui divampava la lotta della parola sonora, del discorso contro la scrittura.

Noi usiamo la parola quasi non rendendoci conto che in questa parola entra la struttura del carattere, cioè della lettera. Più esattamente della lettera tipografica, della lettera come una parte che viene buttata via per la composizione del libro.

Lo stesso alfabeto si fa strada attraverso un cammino complesso di cristallizzazione e di invenzione per creare l'immagine. L'alfabeto, come vedremo poi, viene scelto. Sto parlando dell'alfabeto tipografico.

Ma a lungo la poesia è stata una questione di voce, di pronuncia. La voce risuonava non solo a teatro, ma anche nei dibattiti filosofici. I versi erano compresi mentre venivano declamati.

C'è un famoso dialogo di Platone, intitolato «Fedro».

Fedro incontra Socrate e, nascosto sotto il mantello, tiene in mano un discorso scritto. Si decide di passare alla lettura del discorso. Ma qui sorge il problema di che cosa sia la lettura.

Sorge il problema se sia opportuno scrivere un discorso oppure no.

E quali siano le ragioni pro e quali contro.

Socrate muove delle obiezioni. Egli cerca di chiarire i pregi del discorso scritto, ma ritiene che sia meglio ascoltare una poesia dalla viva voce del poeta.

Socrate crea quasi un nuovo mito. Egli racconta che a Naucrati d'Egitto dimorava un grande dio. Il dio, secondo le parole di Socrate, si chiamava Theuth. Era stato tra i primi a inventare i numeri, il calcolo, l'astronomia, la geometria, il gioco del tavoliere e dei dadi, e anche delle lettere dell'alfabeto.

Re dell'Egitto era a quel tempo Thamus. Il dio Theuth venne presso il re e incominciò a enumerare le nuove invenzioni.

Per ogni arte Thamus, così si tramanda, esprimeva lode o disapprovazione. Quando giunsero alle lettere dell'alfabeto, Theuth disse. «Questa scienza, o re, renderà gli egizi più sapienti e arricchirà la loro memoria, perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria».

Socrate non è d'accordo. Egli ritiene che le lettere dell'alfabeto siano uno strumento non per arricchire la memoria, ma semplicemente per rinfrescarla, e che esse non siano la vera saggezza, ma l'apparenza della saggezza. E che le persone che si servono delle lettere dell'alfabeto non siano sagge, ma solo apparentemente sagge.

Socrate afferma che la particolarità della scrittura sta nell'essere originata dalla pittura e che, pur presentandosi come viva, non è in grado di rispondere alle nostre domande. Il discorso, una volta scritto, manifesta una cosa sola, e sempre la stessa. Mentre il discorso che non viene fissato sulla carta, la conversazione, non rinfrescano semplicemente la memoria, ma sono in diretta relazione con le fonti della saggezza, con la stessa saggezza: «Mio caro Fedro, è proprio così. Ma molto più bello, io penso, è occuparsene seriamente, quando usando l'arte della conversazione e prendendo un'anima congeniale, vi si piantano e vi si seminano parole con scientifica consapevolezza, le quali sono sempre in grado di venire in aiuto a se stesse e a coloro che le hanno seminate e non sono sterili; ma poiché racchiudono in sé un germe da cui nuove parole germogliano in altre indoli, esse sono capaci di rendere questo seme immortale, e rendono beato chi lo possiede, quanto può esserlo un umano».

Ora il nuovo metodo dell'informazione si regge sulla vecchia letteratura d'evasione e sulla vecchia drammaturgia teatrale.

Così, al tempo di Socrate, la prosa d'intrattenimento si reggeva sulla rappresentazione dei dibattiti processuali. Gli uomini d'allora, quali Lisia, scrivevano discorsi letterari per veri dibattiti processuali.

Può darsi che io stia scrivendo un po' confusamente, perché sto parlando di un'arte appena nata. La sua nascita è stata preceduta da un aumento d'interesse per il discorso vivo.

A Pietrogrado, oggi Leningrado, fu fondato l'Istituto della parola viva. Vi insegnavano uomini quali Koni, Scerba. Nello stesso tempo furono pubblicati dei racconti orali. Voi capite, sto parlando di Iraklij Andronikov. Non fu facile per Iraklij Andronikov entrare nella letteratura e soprattutto nell'Unione degli scrittori; né lui né il suo genere erano stati previsti.

Ma ora l'immagine, che può porre delle domande e poi anche rispondersi, ha grandi possibilità.

La gente, però, non sa che nella televisione può trovare il suo passato vivo, che può continuare ciò che, con un po' di sufficienza e con un po' di rispetto, è stato chiamato folclore.

L'avvento della nuova arte, che si avvale di mezzi nuovi, è inevitabile.

Gli amanuensi incendiarono a Mosca, in via Varvarka, la prima tipografia: fu un gesto inutile e insignificante.

Oggi il televisore si trova in un angolo della stanza, come un bambino in castigo, ma esso non è colpevole di nulla.

L'artista del passato, dell'epoca dell'arte orale, e in particolare dell'epoca della stampa, spesso vedeva il mondo attraverso il ricamo delle parole.

Ma questo ricamo è molto simile all'intreccio di un ornamento in ghisa.

Il cinema è il nuovo modo di percepire la creazione della cosa, è il nuovo «straniamento del mondo».

Il cinema è la fusione delle percezioni frantumate dell'oggetto in movimento. Esse sono unite dal fatto che le distanze tra le posizioni vengono annullate.

La capacità di scomporre e sovrapporre le impressioni, le schegge di conoscenza del nuovo movimento: ecco il fondamento della cultura.

Il montaggio è in grado di scomporre l'immagine sovrapposta, fissata sulla pellicola. Il montaggio prende il via nel momento del suo compimento. Esso osserva attentamente l'unità del mondo.

Ma per questo bisogna dare maggiore forza al luogo in cui prende forma una certa immagine sovrapposta.

Il cinema analizza il tempo e lo spazio. E crea una nuova conoscenza della realtà. Il cinema può tutto. Solo non bisogna giocare con le possibilità del cinema.

La scalinata della «Corazzata Potëmkin» spacca la folla e permette di guardare in maniera diversa alle persone in movimento.

Il montaggio trasforma in coscienza i fenomeni isolati, dando modo di rendersi conto delle fuggevoli apparenze.

In tempi remoti le profezie si scrivevano su foglie e si richiudevano in caverne.

Poi, in estate, si aprivano le caverne. E il vento confondeva foglie e profezie.

Il nostro montaggio cinematografico ci restituisce la meraviglia dell'inatteso.

Ma io, pare, sono andato troppo oltre.

In principio era la letteratura.

E io parlerò di cinema, discorrendo di letteratura.

Omar Calabrese

Perché Šklovskij non entrò mai in crisi

Con Viktor Borisovič Šklovskij scompare l'ultima grande figura rappresentativa di una generazione che aveva portato a suo tempo l'ancor giovane letteratura sovietica alla ribalta dell'attenzione mondiale: la generazione dei Majakovskij e dei Mandel'štam, dei Babel' e dei Pilnjak; e, insieme, la generazione dalle cui file erano usciti i principali esponenti di una prestigiosa scuola critica come quella dei cosiddetti «formalisti».

Sklovskij (che era nato nel 1983 a Pietroburgo, da una famiglia di piccola borghesia ebraica) aveva seguito all'università di Pietroburgo i corsi di filologia, alla scuola di maestri che avrebbero lasciato un profondo segno nella sua formazione intellettuale; basti citare i nomi del linguista Baudoin de Courtenay e dello storico della letteratura Vengerov, ai cui nomi è legata appunto la nascita del famoso Opojaz, un gruppo di ricerca sui problemi del linguaggio poetico, intorno al quale si raccolsero poi i più brillanti esponenti del formalismo, da Tynjanov a Tomaševskij, da Ejchenbaum a Jakobson.

All'indomani della rivoluzione d'Ottobre, Šlovskij era un giovane non ancora trentenne e tuttavia già presente sulla scena letteraria; l'incertezza delle sue prime scelte politiche (si era schierato dalla parte dei socialrivoluzionari che osteggiavano sia i «bianchi» sia i bolscevichi) non gli impedì di vivere in prima persona e con sincera passione la dura esperienza che le privazioni e le difficoltà del primo periodo rivoluzionario comportarono per l'intero popolo russo. Nella Pietrogrado affamata e gelida del 1920 troviamo uno Šklovskij quasi onnipresente dovunque fosse un barlume di vita intellettuale: collaborando con Gorkij alle edizioni della «letteratura mondiale», tenendo conferenze, insegnando, lottando a sua volta contro le durezze dell'esistente.

«Avevo cinque o sei allieve», leggiamo in una sua testimonianza riferita a quegli anni, «le allieve portavano guanti neri perché non si vedessero le mani screpolate dal gelo. Io non avevo pidocchi, i pidocchi si hanno quando si soffre d'angoscia». Così troviamo ancora il suo nome fra quelli (e tra essi anche Zamjatin) che, all'insegna dei «Fratelli di Serapione», credevano fermamente nella possibilità di una letteratura nuova fondata su principi teorici e su un lavoro comune di sperimentazione e di studio.

Nel 1922, per ragioni politiche, Šklovskij deve trasferirsi all'estero e sceglie Berlino. Non mancano anche i motivi economici e affettivi, ma Berlino è pur sempre uno dei centri della cultura di emigrazione. Durante il soggiorno berlinese egli pubblica infatti due dei suoi libri più famosi e più tipici della sua vocazione creativa: Viaggio sentimentale e Zoo o lettere non d'amore *(quest'ultimo dedicato a Elsa Triolet, sorella di Lili Brik e in seguito moglie di Aragon e scrittrice di lingua francese).*

Rientrato in patria nel 1923, Šklovskij non poteva non prendere posizione in quel periodo della storia culturale sovietica che fu segnato da accese, ma anche feconde, polemiche fra i vari gruppi e tendenze: le sue simpatie si orientano quasi subito verso le posizioni di Majakovskij e del LEF (Fronte di sinistra delle Arti), certamente le più congeniali per uno scrittore come lui che, nell'inquietudine dei suoi disparati ed eclettici interessi, rappresentava un vero e proprio capovolgimento del modello dello scrittore tradizionale. Il LEF non era, infatti, soltanto letteratura; era anzitutto la volontà di una cultura nuova, era pittura, era cinema, era grafica, era giornalismo, era architettura, era spettacolo; era, insomma, tutto ciò che una società avanzata e moderna può e deve chiedere ai suoi intellettuali. «Le crisi degli scrittori» leggiamo nella sua Teoria della prosa *«sono crisi dei generi». E per non «andare in crisi» per la «crisi di un genere», Šklovskij diventava narratore e critico, polemista e creatore di copioni per il cinema; è nota la sua collaborazione con cineasti del valore di Pudovkin, Ejzenstein e Vertov.*

Sklovskij fu autore infaticabile e fecondo, anche se agli inizi del periodo staliniano era stato costretto come pochi altri (che pure riusciranno ad attraversare con dignità quegli anni difficili) a una mortificante «autocritica» apparsa sulla Literaturnaja gazeta *del 27 gennaio 1930. Oltre ai libri già citati, la sua opera comprende numerosissimi titoli, dei quali citeremo* La mossa del cavallo *(1923),* La terza fabbrica *(1926),* Majakovski *(1940),* C'era una volta *(1961),* Sulla prosa dei classici russi *(1953) e la poderosa biografia di Tolstoj in cui egli riunì nel 1936 il frutto di molti anni di lavoro.*

Anche per la sua cordiale presenza e per la provocante genialità delle sue pagine e dei suoi interventi pubblici, Sklovskij è stato, fra gli scrittori russi contemporanei, forse il più conosciuto e certamente il più amato dal pubblico italiano: quando veniva in Italia, chi andava ad ascoltarlo lo applaudiva, anche perché sentiva che quel vecchio autore era un sicero amico di questo paese.

Giovanna Spendel

Oggi nuovi con migliaia di parole nuove

tutti i vocaboli della tradizione
le espressioni della lingua viva
i termini delle scienze nuove

dizionari Garzanti