

Sessant'anni fa il suicidio del grande artista russo Odiato amato Majakovskij

Il poeta bolscevico invisibile al potere ed isolato dai suoi compagni
Il disperato desiderio di riconoscimenti ufficiali che non ottenne mai

IGOR SIBALDI

Nella fotografia che la polizia moscovita scattò al cadavere di Majakovskij il pomeriggio del 14 aprile del 1930, meno di un'ora dopo il suo suicidio, Majakovskij compare seduto in fondo alla sua larga ottomana, con il revolver nella mano destra, il foro del proiettile all'altezza del cuore, la testa piegata da un lato, gli occhi chiusi e la bocca terribilmente sordida. La terribilità di quel sorriso è di carattere espressivo. Non consiste nell'intensità della compassione e del raccapriccio che chi guarda avverte irresistibilmente: non è qualcosa che si viti aggiungendo all'immagine del poeta morto. Ma viene proprio da lui, è l'ultima congettura, un'ultima raggiunta forma di quel flusso costante e affannoso, e spasmodico, che aveva riempito tutta quanta la vita e l'opera di Majakovskij, fino alla fine. Ed è una maschera, beninteso. Come tutte le immagini, le congetture che di sé Majakovskij aveva dato in vita. La differenza sarebbe che quelle immagini precedenti Majakovskij se le era modellate lui stesso, da sé, mentre la maschera di quel sorriso è modellata perfino in egual misura dall'uomo, da un lato (nell'ipotesi che Majakovskij stesse sorridendo mentre si puntava il revolver addosso), e d'altro lato della morte che gli distendeva e contraeva i muscoli facciali. Ma in realtà è una differenza fittizia.

Per tutta la sua vita Majakovskij ha avuto accanto a sé un ben identificato *quakos'at'ro* che cooperava all'elaborazione delle sue opere e delle «maschere» che il suo esuberante, sempre interloquente, esasperatissimo io si infilava in ciascuna di quelle opere. Dapprima il Futurismo e la poetica di David Burljuk (co-fondatore, insieme a Majakovskij, della varietà più seria del futurismo russo). Poi il bolscevismo rivoluzionario. Poi il «compagno governo». Majakovskij non aveva mai lavorato *in proprio*, per così dire: bensì sempre in nome e in generoso, garbato, sostegno d'una qualche Autorità alla quale delegava porzioni sempre maggiori del senso della sua attività artistica - e della sua stessa vita. Sicché anche il fatto che a quell'ultima terribile maschera abbia cooperato la morte, rientra ancor più in modo nella poetica majakovskiana. La quale consisteva, in Urss, il primo esempio e addirittura il canone di una de-

dizione dell'arte all'Autorità, che per vastità, profondità e durata non ebbe poi eguali in nessun'altra cultura europea moderna, e che tuttora non riesce a cessare, in Russia.

Majakovskij era molto odiato, per questo motivo. Lo odiavano furiosamente i letterati russi che avevano rifiutato la rivoluzione d'Ottobre (scorgendovi ciò che in Urss si sta cominciando a scorgervi ora, un colpo di stato totalitario che aveva imbrigliato e soffocato la rivoluzione russa). Lo odiavano i colleghi convertitisi al bolscevismo: poiché vedevano in lui una concorrenza troppo ingombrante, un insopportabile primo della classe. Lo odiava gran parte della classe politica sovietica: la sua fedeltà ai principi rivoluzionari della prima ora (quando nella *Marcia di sinistra*, nel 1918, esclamava orgoglioso, in lode alla pistola d'ordinanza della Ceka:

Non c'è posto per i cavilli verbali.

Zitti, retori!
Avvi
la parola,
compagna Mauser...)

Il suo astio per l'«imborghesimento» causato dalla Nep, lo rendevano un personaggio politicamente scomodo, ingombrante, stolido. Troppo obbediente per essere sufficientemente obbediente.

Perfino a Lenin, il suo amatissimo Lenin (al quale aveva dedicato versi addirittura religiosi, e al quale dedicò nel '24 un poema-necrologio di ben quindici canti), perfino Lenin l'aveva trovato spiacevole, irritante. Quanto a Stalin, neanche a parlarne: qualsiasi figura celebre suscitava in Stalin ripugnanza, indipendentemente dalle ragioni della celebrità. Ma su Majakovskij l'ostilità padronale sembrava agire come una sorta di eccitante, e di sfida paradossale: il non sentirsi amato dall'Autorità alla quale si donava lo pungolava a donarsi ancor di più, come un ragazzo innamorato, come un don Chisciotte.

Era anche molto amato. Il pubblico lo venerava. Amavano, di lui, soprattutto due cose: il suo sconfinato amore per i destinatari delle sue opere (un amore tenerissimo, cameratesco, disperatamente bisognoso di amore), e l'opportunità che egli offriva al pubblico sovietico di venerare un artista proprio come nei tempi andati (ai tempi di Dostoevskij, Tolstoj, Blok) ma senza perciò

sentirsi contrari al regime: Majakovskij, bello, prestante, con una voce di basso e mimica da grande attore ottocentesco, lodava tutto ciò che era bene lodare, condannava tutto ciò che era peggio condannare. Non come Esenin, l'altro poeta celeberrimo dei primi anni sovietici: bello anche lui, ma alcolizzato, drogato, disperatamente antisociale, (suicidatosi orribilmente nel '26, e perciò molto rimproverato, in versi da Majakovskij). Era facile e consolatorio, confortante, amare un appassionato assertore della felicità sovietica. Questo amore (ben più che il culto di Lenin) preparò il pubblico sovietico all'amore per Stalin.

Ci sono molti tipi di maschere, più o meno complesse, più o meno fascinatorie. Majakovskij si era dedicato alla maschera (squisitamente politica) della sincerità. La sua vocazione politica era più antica di quella poetica - aveva cominciato a scrivere in carcere, sedicenne, nel 1908, durante una detenzione per propaganda sovversiva - e la vocazione poetica si era fusa inscindibilmente a quella politica: entrambe irruenti, entrambe tanto serie da divenire inesauribili sorgenti di ironia nei confronti di tutto il resto (ma non mai di se stesse), entrambe totalizzanti nei riguardi dell'io. In Majakovskij la tradizione novecentesca dell'artista posseduto e divorato dalla propria arte si era combinata perfettamente con la disciplina assoluta, spersonalizzante, del partito rivoluzionario. La tonalità, la retorica della sincerità gli si era avvinghiata addosso, obbligatoria, meccanizzata, professionistica: e non era mai semplice sincerità, era la sincerità del persuadere, del predicare, del proclamare - sempre strumentale, e tanto più soffocante quanto più era urlata.

Majakovskij si lasciava inghiottire da questa maledizione, riattivando e rimodernando tutto il repertorio dell'ode celebrativa settescentesca - «costruita per sfruttare le risonanze delle sale del palazzo imperiale», come notava Jurij Tynjanov nel 1924, mentre il verso majakovskiano era coniato per la risonanza della piazza». Il suo suicidio è il bilancio di questa autoaffocazione tribuzia, trasciato da quell'io che per tanto tempo se ne era lasciato asceticamente accantonare. E quel sorriso significava «basta!», in nome e per conto della morte.

Un manifesto pubblicitario realizzato da Majakovskij in collaborazione con Rodcenko; a destra: lo scrittore recita una poesia davanti al pubblico (1930)



Un drammaturgo sintetico, popolare Soprattutto libero

NICOLA FANO

Conoscete Vladimir Majakovskij? O, meglio: lo conoscete come poeta, come agitatore politico, come futurista, o come drammaturgo? A meno che non lo abbiate incontrato sui libri, è improbabile che siate incappati nella sua produzione teatrale. Dire che la colpa è di produttori e governanti del nostro teatro, ormai, può sembrare semplicistico, eppure le cose - anche storicamente - stanno proprio così. E la spiegazione-motivazione la lasciamo alle parole di un buon amico del poeta, Vsevolod Mejerchol'd. La citazione è lunga, ma vale la pena riportarla per intero: porta la data 23 settembre 1929 e si riferisce alla messinscena di *La cimice*.

«Una cosa è certa - dice il grande regista - che tutte le cosiddette opere rivoluzionarie sono in un vicolo cieco. Han-

no tutte un comune e insopportabile cliché propagandistico che il pubblico è riuscito subito a identificare. Vi porto un esempio. Sono in tram a Odessa e me ne sto andando a vedere *Il cerchio della morte*. Di fianco a me c'è un operaio che parla con un amico. Il primo chiede: «Tu dov'è?». «Io? A vedere il film *Il cerchio della morte*». Perché non vai piuttosto a vedere *La collina*? L'altro, senza scaldarsi, indifferente, dopo una breve pausa dice: «Neanche per idea, è roba propagandistica». Ecco il punto. Era saturo di rozza propaganda, di cliché e di banalità superficiale e ottusa. Sono profondamente convinto che tutti quei compagni abituali frequentatori delle platee non tarderanno a rifiutare questo tipo di lavori. Un coragno, membro del Consiglio artistico-politico, dice: «Sa il diavolo perché è andato a pescare una cosa assurda come *La cimice*», secondo me questo compagno difende proprio quello che l'operaio rifiuta. E quando costui mi viene a dire che Majakovskij dovrebbe rifare la sua opera secondo il gusto di un ipotetico uditorio operaio, che lui pretende di conoscere, io gli rispondo che questo uditorio operaio lui non lo conosce affatto. È proprio questa «cosa assurda» piena di fustasia che rende Majakovskij un vero drammaturgo, autore non di lavori propagandistici, ma di commedie veramente popolari, con una lingua comprensibile a tutti. Le sue battute suscitano una risata immediata che arriva sempre a segno».

Il problema, evidentemente, è doppio. Da un lato, oggi Majakovskij non arriva alla ribalta perché c'è un nuovo Consiglio

artistico-politico convinto di conoscere i gusti del pubblico e altrettanto convinto dell'ineguatezza di Majakovskij rispetto ai presunti gusti comuni. Ma dall'altro c'è quella sua esuberante genialità che colpisce (potrebbe colpire) ancora perfettamente nel segno: le regole del comico, da Aristofane a oggi, sono rimaste le stesse. Allora vogliamo dire che i trucchi del mercato culturale e teatrale dell'Unione Sovietica ancora perfettamente nel segno? Probabilmente sì, ma questa è ancora un'altra, terza questione. Meglio fermarsi a Majakovskij.

«Majakovskij è sempre straordinariamente breve. Egli sa sempre che cosa prende in giro, perché lo fa e per chi crea il suo spettacolo. Non ha mai niente di superfluo. Tutto è sempre al posto giusto. Egli è straordinariamente sintetico e

incisivo: continuiamo a prendere Mejerchol'd come guida. Sintetico e incisivo si no due deliziosi care ai futuristi italiani. Eppure quale differenza fra le loro teorizzazioni fredde e le calde invenzioni creative dei «colleghi» (si fa per dire) russi! Proprio in questa luce è da rileggerle, anche il teatro di Majakovskij: la luce della libertà creativa, della parodia che conduce al surrealismo, dello «sberleffo mirato che conduce alla riflessione e all'identificazione sociale attraverso la comunicazione artistica più popolare. La parodia, ormai si sa, collegandosi in modo irraggiungibile ai modelli culturali delle classi egemoniche, permette alle classi subalterne di fondare un universo di miti e riferimenti sostanzialmente autonomi e autosufficienti. Proprio a questo grande progetto lavorò Majakovskij. E non

per il mancato raggiungimento di tale risultato egli si suicidò. Il suo fallimento fu provocato dal fatto che quella cultura subalterna rimase tale, senza diventare egemonica così come nelle stesse premesse della Rivoluzione d'Ottobre.

Chi salverà il drammaturgo Majakovskij dall'oblio nel quale è stato (è) relegato da ogni potere? Forse nessuno, o forse un altro scienziato della scena come Mejerchol'd. Un regista, un intellettuale che sappia rendere giustizia alle invenzioni iperboliche di testi come *Mistero Bullo*, *Il bagno*, *La cimice*, che sappia recuperare le leggi del comico, le stesse regole fondanti del teatro. Non pare pretesa eccessiva, auspicare un cambiamento di rotta nell'analisi della drammaturgia di Majakovskij: le celebrazioni, quando non sono funerali tardivi, servono anche a questo.

per il mancato raggiungimento di tale risultato egli si suicidò. Il suo fallimento fu provocato dal fatto che quella cultura subalterna rimase tale, senza diventare egemonica così come nelle stesse premesse della Rivoluzione d'Ottobre.

«Io, Jack Lemmon, naufrago in compagnia di Gershwin»

LONDRA. Nato dentro un ascensore e, 65 anni dopo, confinato su un'isola deserta senza possibilità di salvezza, Jack Lemmon cercherebbe di farsi coraggio ascoltando la *Rapsodia in blu* di Gershwin e leggendo un romanzo quasi mistico. L'attore americano che in tanti anni di recitazione così eclettica e generalmente di alto livello si è guadagnato la stima e l'ammirazione di milioni di persone in tutto il mondo, ha partecipato ad uno dei più famosi programmi radiofonici della Bbc, *Desert Island Discs*, creato una ventina d'anni fa e diventato col tempo una specie di istituzione. Si tratta di un gioco, ma l'invitato di turno è tenuto a prenderlo molto sul serio: destinato a finire su un'isola deserta, quali sono gli otto dischi che considera i più significativi della sua vita e fra questi qual è il motivo che sceglierebbe come ultima consolazione sonora?

Jack Lemmon è tornato al jazz che ascoltava all'età di otto-nove anni quando già andava a lezione di pianoforte. «Mi sono innamorato della musica ai tempi della scuola. A tredici anni ricordo un amico che, fra una lezione e l'altra, suonava Gershwin e Porter. Facevamo gruppo intorno a lui per ascoltare. Più tardi imparai a conoscere i dischi di Art Tatum che mi fecero una enorme impressione». Il primo disco della sua lista di grandi favoriti è di Tatum *Just one of Those Things* (Proprio una di queste cose) e il secondo è del suo «grande adorato» Gershwin, *Someone to Watch Over Me* (Qualcuno che mi protegga). Colle e jazz, università e jazz. E non si limitava ad ascoltare o a suonare: scriveva motivi, a centinaia. Quando dopo l'università giunse a New York dalla natia Boston bussò alle porte per cercare di vendere le sue composizioni. «Ho scritto quasi cinquemila canzoni che sono ancora chiuse in un baule», dice Lemmon.

Cominciò a recitare dopo essersi accorto che nel campo musicale non sarebbe riuscito a sfondare. Che aveva il talento dell'attore l'aveva scoperto a scuola, per caso, in un forzato debutto. «Un amico che aveva dodici righe da dire in uno spettacolo si ammalò. Il mio insegnante mi mise al suo posto. L'unica cosa che mi intimorì fu il costume perché doveti mettere quello di Billy che era un gigante al mio confronto. Entrai in palcoscenico con un cappello che mi arrivava al naso ed un pastrano con uno strascico enorme, tipo abito da Maria Antonietta. A metà del mio monologo dimenticai il testo. Andai dal suggeritore, poi tornai al centro del palcoscenico. La gente si piegò in due dalle risate e m'accorsi che invece di provare imbarazzo mi sentivo perfettamente a mio agio. Nel mondo del cinema - continua a raccontare Lemmon - si trovò in gruppo con altri giovani che avrebbero fatto strada: Walter Matthau, Rod Steiger e Paul Newman. «Con Paul sono rimasto amicissimo. Infatti stimo disperatamente cercando un progetto che ci permetta di recitare insieme. È questione di tempo. Lo troveremo». Dopo tanta televisione si trovò davanti al primo ruolo serio nel film *The Days of Wine and Roses* (I giorni del vino e delle rose) che lo lanciò sulla scena internazionale, anche come attore drammatico.

Fra una confessione e l'altra Lemmon sceglie i suoi dischi favoriti. È la volta del celeberrimo *When the Saints go Marchin'* in da cui prende ispirazione per parlare di *Some Like It Hot* (A qualcuno piace caldo). «Ero in un ristorante con Felicia, che poi sarebbe diventata mia moglie, quando Billy Wilder si avvicinò e disse che gli era venuta un'idea pazzia, un film imperniato su una coppia di suonatori ai tempi di Al Capone costretti a travestirsi per non farsi riconoscere dopo avere assistito, senza volerlo, al massacro

Il popolare attore americano si confessa in un'intervista alla Bbc. La passione per il jazz, gli inizi della sua carriera e quella volta che fece arrabbiare Reagan

ALFIO BERNABEI



L'attore Jack Lemmon

di San Valentino. «Sarai vestito da donna per il novanta per cento del film», mi disse Wilder, riposi «Yes!». Due mesi dopo ricevetti 10 pagine di testo. Non avevo mai letto nulla di più esilarante. Per una settimana io e Tony Curtis provammo il trucco. Un giorno, Tony e io decidemmo di fare un nostro test. Erav. mi negli studi della Mgm dove stavano girando altri film in costume, entrammo nella toilette per donne. Ce n'erano una quindicina davanti agli specchi che si aggiustavano questo o quest'altro. Nessuno fece una piega. Ci presero per don'te vestite da comparse. Andammo da Wilder e gli raccontammo l'episodio. Disse: «Ok, basta così, provini, rimanete come siete». Un altro pezzo di jazz? No, Lemmon fa una eccezione. Sceglie il Concerto n. 2 di Rakhmaninov in omaggio ad Arthur Rubinstein di cui era amico personale. Ma finito questo, riprende il filo del jazz con Benjy Goodman impegnato in *The World is Waiting for the Sunrise* (Il mondo aspetta l'alba).

Così dalla commedia leggera a quella impegnata e finalmente al cinema politico. Durante le riprese di *La sindrome cinese* Jane Fonda, Michael Douglas ed io dovemmo veramente nascondere. I giornalisti ci stavano dietro perché volevano sapere come mai avevamo accettato di fare un film che criticava l'industria dell'energia atomica. Ci chiedevano: «Perché volete seminare panico fra gli americani?». Con *Missing* l'atmosfera diventò incandescente. «Fimmo critici perché condannavamo l'operato di precedenti amministrazioni e il Dipartimento di Stato per la politica americana verso il Cile. Il nostro governo voleva farci credere di non avere avuto niente a che fare col golpe che rovesciò Allende. Invece il golpe l'abbiamo causato noi con i nostri consiglieri militari e i nostri dollari». È vero che Reagan cercò di opporsi all'uscita del film?

«Vi dico cosa fece Reagan: la copia del film destinata al lancio era a Washington. Proprio la sera in cui la stampa doveva assistere al presentatore, Reagan disse che voleva vedere la pellicola e Camp David e fu accennato. I critici arrivarono e non trovarono il film. La sera dopo Reagan e Nancy ci invitarono alla Casa Bianca, un b.x. gesto, tutto sommato, perché sapevano benissimo che sono un democratico di quelli duri. Fu mia moglie che chiese a Reagan se avevano poi visto *Missing*. Non scherzo: il presidente rovesciò il suo bicchiere di vino e non disse una parola».

Lemmon fa ancora una puntata sul classico: il Doppio concerto per violino di Bach «che insieme a Mozart ha influenzato maggiormente il mondo della musica». Poi è il momento di scegliere il suo motivo favorito, l'unico che gli viene consentito di portare «sull'isola deserta». «Oh Dio, può trattarsi solamente della *Rapsodia in blu* di Gershwin. Questo mio amico di college usava mettere il disco a pieno volume nella stanza accanto a... che stupendo!». E se dovesse scegliere un solo libro per tenergli compagnia? Lemmon ha trovato *At Play in the Fields of the Lord* (Giocando nei campi del Signore) di Peter Matthiessen il più bel romanzo che abbia mai letto, vicino al cuore e all'anima dell'essere umano. Lo aiuterebbe a meditare e a ricordare i momenti salienti della sua vita che, secondo la legge da, sarebbe cominciata in un ascensore. «È vero», scoppia a ridere Lemmon, «mia madre stava giocando a bridge quando le vennero le doglie del parto e siccome stava vincendo non voleva smettere. All'ultimo momento ci fu la corsa verso l'ospedale. La infilarono in un ascensore e nacqui praticamente lì. Da quello che mi hanno sempre detto, l'ascensore stava scendendo».