



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)

Classe LT-11

Tesina di Laurea

L'occhio della rivoluzione: rapporti tra l'ideologia di Majakovskij e la tecnica cinematografica di Dziga Vertov

Relatore
Prof. Mirco Melanco

Laureando
Anastasia Carraro
n° matr.1222950 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

A mia nonna Giulia

Indice

INTRODUCTION	3
CAPITOLO I	7
1. <i>Le origini e il Futurismo</i>	7
2. <i>Gli esordi poetici</i>	13
3. <i>Il poeta della Rivoluzione</i>	16
CAPITOLO II	25
1. <i>Il cinematografo e la macchina per l'arte popolare</i>	25
2. <i>Cinema e cinema: l'avvicinamento al documentario</i>	31
3. <i>Il Cineocchio</i>	37
4. <i>L'uomo con la macchina da presa</i>	43
CAPITOLO III	53
1. <i>Apoteosi dell'arte per la politica: i poemi su Lenin</i>	53
2. <i>Il realismo socialista assassino delle avanguardie</i>	64
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAFIA	79
SITOGRAFIA	81
FILMOGRAFIA	82
RINGRAZIAMENTI	85

Introduction

This dissertation aims to underline the fundamental role played by the poet Vladimir Majakovskij within the Russian cinematographic avant-garde movement of the first two decades of the twentieth century, presenting both the theoretical writings and the cinescenarios written by him, in relation to the cinematographic technique of director Dziga Vertov. Therefore, its aim is to read the careers of the two geniuses within the cinematographic field not only with respect to their mutual relationship, but – above all – in their connections with the socio-political context to which they belong, specifically by linking them to the *fil rouge* of the 1917 Revolution and of the figure of Vladimir I. Lenin.

The study, motivated by reasons of personal interest in the figure of Majakovskij (both as a poet and as a revolutionary man) takes its first steps from extensive bibliographic research which was carried out through the consultation of multiple points of view, including those of the intellectuals at issue.

In particular, as far as Majakovskij is concerned, the research relied first on a biographical approach and was then followed by an in-depth reading of the writings, especially those whose main focus is on cinema itself. The research went on through the consultation of the voices of certain personalities who have come into direct contact with the man and not only with the “myth” of the poet, such as V. Katanjan, B. Pasternak and R. Jakobson, wading through objectively and historically authoritative scholars who have examined his *opera omnia*, up to contemporary Italian, American and Russian essayists.

As for Vertov, instead, after starting from the textbook *Cinema tra contaminazione del reale e politica*, written by prof. M. Melanco, the study was concluded through the consultation of the writings of P. Montani and of the essays of contemporary Russian and American scholars. Through the bibliographic sources I resorted to, I reach the point where I manage to come up with *my own* point of view, which is however involved in a constant “dialogue” with the aforementioned sources thanks to a wealth of quotations.

The first chapter serves as an introduction to the personality and historical context where the poet Vladimir Majakovskij operates and lives. References are made to his adherence to Burljuk's Futurism and to his manifold career in poetry, through the analysis of passages from his early writings. Special attention is paid to his multifaceted artistic activity which connected to the Revolution; thus, Majakovskij is studied as an activist, essayist, advertiser and cantor of the revolution.

We move on to a second chapter where the poet's writings on cinema are specifically analyzed: these range from the very first articles published in the *Kine-žurnal* to his approach to documentary and American-style fiction cinema.

Both his screenplays and his experiences as an actor are mentioned. By resorting to the work of Majakovskij and director Dziga Vertov for the magazine *Lef* as a tool, the theoretical link between them is discussed. In particular, I start by descanting upon the *Kinoki* of *Kinoglaz* to then end up analyzing the acme of cinematographic experimentation which is reached through *Man with a movie camera*.

The third chapter serves as a way to, first, bring a practical example of what was described in the previous chapter and, second, compare Majakovskij's poem *Vladimir Il'ic Lenin* and the so-called “poetic” documentary *Three songs about Lenin*. The reason for this comparison lies in the fact that both works are not only dedicated to the undisputed leader of the Revolution, but they are also closely interrelated under many aspects. The third chapter ends with a reference to the change in the socio-political conditions which followed Lenin's death; here, Stalin is also presented, and he emerges as the figure who did not simply mark the end of the careers of the two personalities that are the primary object of my study, but even of their lives.

In my conclusion, in addition to a summary of my discourse, I aim to recognise the true avant-gardism embodied by Majakovskij and Vertov and how it transcends *their* time. Their art and their personalities are what have turned them into “men of the future”, which is obviously today's present – the moment when

this dissertation is being written, which is also particular from a historical-political standpoint.

Capitolo I

1. *Le origini e il Futurismo*

Vladimir Vladimirovič Majakovskij nasce nel 1893 a Bagdadi, attuale Georgia, letteralmente a cavallo tra due epoche. Esiste fisicamente solamente 36 anni, un tempo breve, ma enorme se consideriamo la densità degli eventi storici condensati in questi pochi anni, da lui vissuti sempre in prima fila. A cominciare dalla rivoluzione del 1905¹, quando frequenta ancora la terza classe del ginnasio e scrive alla sorella Ljudmila² circa l'irregolarità delle lezioni a causa delle continue agitazioni rivoluzionarie che interessano il paese. Infatti, a seguito del massacro in quella che passa alla storia come "domenica di sangue", dalle città alle campagne fasce di popolazione insorgono in rivolta, persino nell'esercito. È esattamente in questo momento che ha luogo il famoso ammutinamento di marinai ad Odessa, reso celebre da Sergej Ejzenštejn ne *La corazzata Potemkin*³. La rivoluzione si propaga in tutta la Russia: ovunque avvengono scioperi e manifestazioni. In una di queste, il 31 ottobre 1905, Nikolaj Bauman, rivoluzionario membro della

¹ Una rivoluzione favorita dalla sconfitta contro il Giappone e frutto dell'inadeguatezza della gestione delle problematiche sociali, agrarie e politiche che fomentano i conflitti interni. Ha inizio a San Pietroburgo, il 22 gennaio, quando la marcia pacifica di circa 200000 persone verso il Palazzo d'inverno si trasforma in un massacro. Una domenica che, proprio per questo motivo, è passata alla storia come "domenica di sangue". I manifestanti, guidati da Georgij Gapon, volevano presentare allo zar una petizione, in cui chiedevano il "pane e la Costituzione". Tra le tante cose aspiravano a: una redistribuzione dei terreni ai contadini, la libertà di stampa e parola, l'istituzione di un'istruzione pubblica d'obbligo, il diritto allo sciopero e la regolarizzazione della giornata lavorativa. Le risposte tra il popolo russo nel periodo successivo a quella domenica di gennaio sono ondate di scioperi di massa, che perdurano per tutto l'anno e interessano la classe operaia, i contadini più poveri e persino i soldati. Nonostante l'atteggiamento apparentemente accondiscendente dello zar nel venire incontro alle richieste dei rivoluzionari, promulgando la "legge fondamentale" per esempio, egli mantiene la sua politica repressiva, di fatto illudendo solamente il popolo, alimentando così il malcontento. La rivoluzione del 1905 fallisce perché la gran parte del proletariato mirava al miglioramento delle proprie condizioni economiche, ma di fatto la trasformazione della Russia in Monarchia Costituzionale, la nascita della prima Duma e dei Soviet, sancisce la fine dello zarismo e prepara il terreno alla Rivoluzione del 1917.

² Per lo scritto originale cfr. V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, tr. it. *Vita di Majakovskij*, di M. Carella e A. Tellini. Roma, Editori Riuniti, 1978, p.17.

³ Una rielaborazione dei fatti storici realmente accaduti. Film del 1925, opera tra le più note e influenti della storia del cinema.

fazione bolscevica del Partito Operaio Socialdemocratico, viene ucciso brutalmente da un membro delle Centurie Nere⁴. Secondo quanto riporta Vasilij Katanjan nella sua biografia sul Majakovskij, nel novembre di quell'anno, a soli 12 anni, il giovane intellettuale prende parte alla dimostrazione di protesta per l'uccisione barbara di Bauman. Da quel momento viene lentamente coinvolto nei movimenti rivoluzionari clandestini, tanto che tra la fine del 1907 e il 1908, quando è praticamente ancora un adolescente, s'iscrive al POSDR, il Partito operaio socialdemocratico russo-bolscevico, e lascia il ginnasio. La sua è una reazione violenta alla situazione creatasi «durante il deflusso rivoluzionario seguito alla disfatta del 1905»⁵ e di questo ne risente anche la sua inclinazione letteraria tanto che lui stesso scrive nella sua autobiografia:

«Nessun interesse per la letteratura. Filosofia. Hegel. Scienze naturali. Ma soprattutto marxismo. Nessun'opera d'arte m'appassionava quanto la *Prefazione* di Marx. Dalle stanze degli studenti giungeva la stampa clandestina. *Tattica del combattimento di strada*, ecc. Ricordo nitidamente le azzurre *Due tattiche*⁶ di Lenin. Mi piacque che il libro fosse smarginato. Per uso clandestino. Estetica del massimo risparmio.»⁷

Quello successivo per Majakovskij è un periodo di perquisizioni, ordinanze di sorveglianza, interrogatori, processi e addirittura tre arresti per via della sua attività politica clandestina. «Mentre ero in carcere mi processarono per il primo affare: colpevole ma con l'età non c'eravamo. Fui rilasciato. Sotto vigilanza di polizia e sotto la responsabilità di mia madre»⁸ così scrive Majakovskij dopo l'ultimo arresto all'età di 17 anni. Durante il periodo di carcerazione legge molto, dai classici ai contemporanei, si cimenta lui stesso nella poesia, ma con risultati che non lo soddisfano. Capisce però la sua vocazione e decide di essere solamente impreparato per eguagliare i "grandi", come lui stesso scrive:

⁴ Organizzazione di estrema destra. Nota per il sostegno allo zar, la loro politica violenta e il forte antisemitismo.

⁵ V. Majakovskij, *Opere Scelte. Poesia, Poemi, Teatro*, a cura di Mario de Micheli. Milano, Feltrinelli Editore, 1967, p.6.

⁶ Il titolo completo dell'opuscolo di Lenin è *Due tattiche della socialdemocrazia nella rivoluzione democratica* (1905).

⁷ V. Majakovskij, *Io stesso*, in I. Ambrogio, *Majakovskij*. Roma, Editori Riuniti, 1976, p.126.

⁸ Ivi, p.128.

«Quelli che ho letto sono i cosiddetti grandi. E tuttavia non è difficile scriver meglio di loro. Ho una giusta visione del mondo. Mi occorre solo l'esperienza nell'arte. Come procurarmela? Sono ignorante. Devo frequentare una scuola seria. [...] Se rimango nel partito devo fare il clandestino. Mi sembra che in tal modo non riuscirò a studiare. Prospettiva: redigere per tutta la vita dei manifestini, esporre idee prese da libri giusti ma non inventati da me. Se mi si tolgono quello che ho letto, che cosa mi resta? Il metodo marxista. Ma quest'arma non è forse capitata nelle mani di un ragazzo? Di essa è facile servirsi quando si ha da fare soltanto col pensiero degli amici. Ma quando ti incontri con i nemici? Non riesco a scrivere meglio di Belyj. [...] Che mai posso opporre all'estetica del vecchiume che mi precipita addosso? La rivoluzione non esige forse che io frequenti una scuola seria? Mi rivolgo a Medvedev, mio compagno di partito. Voglio fare un'arte socialista. Serëža ride a lungo: "Tu sei debole d'intestino".

Credo che sottovaluti i miei intestini.

Interruppi il lavoro di partito. Mi misi a studiare.»⁹

Nel 1911, con qualche difficoltà, viene quindi ammesso all'Accademia delle arti di Pietroburgo, dove conosce il poeta David D. Burljuk, il quale, nel 1910, assieme ai due fratelli e a Benedikt K. Livšic, aveva fondato il gruppo artistico "Gileja"¹⁰. Alla Gileja si unisce successivamente quindi anche Majakovskij, assieme a Velimir Chlebnikov e Aleksej E. Kručënych. Egli si inserisce dentro la tensione futurista in maniera totale. Inizia così l'attivismo del poeta anche nel campo dell'arte.

Va sottolineato che nella Russia dell'epoca, sebbene ancora sotto dominio zarista, l'attività culturale d'avanguardia, al pari di quella rivoluzionaria, è in fermento. Il Futurismo non era che uno dei tanti movimenti nati e sviluppatisi a cavallo tra le due rivoluzioni. Non si era mai visto prima un fervore di correnti diverse e un impegno collettivo della giovane *intelligencija* così sentito per il rinnovamento della società e dell'arte. Il motivo principe è la grande libertà di cui godevano gli artisti fino al 1924 per quanto riguarda la creazione, ma soprattutto la pubblicazione dei loro lavori, sebbene esistessero organi di censura. Il XX è,

⁹ Ibidem.

¹⁰ Nome che usarono per due anni prima di chiamarsi "futuristi". Deriva dal greco *Hylaiē*, il *Paese dei Boschi* di Erodoto, che delinea un'area dell'Ucraina meridionale dove la famiglia di Burljuk aveva una tenuta, nella quale i poeti e pittori legatigli si riunivano. Per una più completa e ampia cronologia del gruppo e del movimento rifarsi a V. Markov, *Russian Futurism: a History*. Berkley and Los Angeles, University of California press, 1968.

appunto, il secolo dell'innovazione e della sperimentazione nell'arte. In letteratura le avanguardie rientrano nell'alveolo del Decadentismo russo, movimento che tra l'altro trae ispirazione dalla cultura occidentale contemporanea¹¹, e del Modernismo¹², principalmente composto da Acmeismo, Futurismo e Simbolismo. Parallelamente alla letteratura "alta" nello stesso periodo si diffonde anche la cosiddetta *bulvarnaja literatura*, la letteratura bassa per le masse¹³. Sul campo dell'arte si sviluppano i movimenti del Suprematismo¹⁴, del Costruttivismo¹⁵, del Raggismo e Neo-primitivismo. Si sviluppa la tecnica fotografica e nasce anche il Cinema.

Nell'arco di un ventennio, quindi, si sviluppano e convivono diverse poetiche, tutte molto produttive. Perciò, se a livello politico-sociale la Russia si avvicina al tracollo, dal punto di vista culturale si sta vivendo una nuova primavera che carica di entusiasmo la giovane *intelligencija* dell'epoca, gli "uomini nuovi".

C'è dialogo tra i vari movimenti, si organizzano dibattiti aperti in cui si discute di arte, poesia e letteratura. Anche la Gileja, secondo le parole di Markov, «per molti mesi partecipa attivamente alle discussioni sull'arte moderna che accompagnavano le esposizioni patrocinate dai più importanti pittori

¹¹ Se fino al XIX secolo la Russia era considerata ferma, in ritardo dal punto di vista artistico e culturale rispetto all'Europa, nel primo ventennio del '900, grazie agli ideali che porta con sé la rivoluzione socio-politica, si anima di sperimentalismo e avanguardie, fino a divenire in linea con le convenzioni europee dell'epoca, subendone le contaminazioni. Questo periodo è l'unico nella storia letteraria russa in cui c'è sincronia culturale tra Russia e l'Occidente, se non addirittura un superamento della prima rispetto alla seconda, i.e. parlando di cinema.

¹² Se il XIX secolo è definito "secolo d'oro", *zolotoj vek*, dalla critica poiché indica l'apice della letteratura russa, il XX, in particolare il primo ventennio del '900, è denominato invece "secolo d'argento", *serebrjanyj vek*, secondo solo all'epoca puškiniana, quindi, specialmente per quanto riguarda la poesia.

¹³ La sua diffusione è favorita dallo spropositato sviluppo urbano, che ha permesso a ceti sociali diversi di convivere e dunque di avere accesso e necessità di consumare arte. La letteratura "bassa", di boulevard, si caratterizza per la sua leggibilità e il suo appeal tra le masse, ma ciò non implica la rinuncia alla qualità della scrittura. I generi più diffusi sono il giallo e il romanzo rosa.

¹⁴ Alla stesura del manifesto del Suprematismo collabora assieme a Kazimir Malevič anche Majakovskij.

¹⁵ Considera l'arte non fine a sé stessa ma con un ruolo sociale, "costruttiva" appunto. Il pittore Alexandr Rodčenko ne firma il manifesto. Il movimento si applica tanto in pittura, quanto nel design e la grafica integrandosi perfettamente nel clima della Rivoluzione del 1917, ispirati dal proclama di Majakovskij: " Улицы – наши кисти. / Площади – наши палитры", Le strade sono i nostri pennelli. / Le piazze sono le nostre tavolozze, ne *Prikaz po armii iskusstva, Ordinanza all'esercito dell'arte* (1918). I costruttivisti esaltano il progresso tecnologico e la macchina. Pesantemente coinvolti nella creazione delle cosiddette "finestre ROSTA", collaborano quindi con il Partito.

d'avanguardia»¹⁶. Nel febbraio 1912 Majakovskij in persona, per la prima volta, partecipa ad uno di questi dibattiti sull'arte contemporanea, organizzato dal "Bubnovyj valet", un'organizzazione influente nella vita artistica russa dell'epoca. In quell'occasione tiene il suo primo discorso pubblico: «un'intera lezione su come l'arte sia testimone dello spirito dell'epoca»¹⁷ secondo quanto scrive Kručënych a riguardo.

A metà dello stesso anno viene scritto *Poščëčina obščestvennomu vkusu*, ossia *Schiaffo al gusto corrente* da Majakovskij, Burljuk e Kručënych, nell'Hotel Romanovka di Mosca, dove normalmente trascorrevano le serate, ed è pubblicato a fine dicembre nell'almanacco omonimo.

Il manifesto «fu efficace in quanto opera polemica»¹⁸, soprattutto per gli attacchi agli scrittori contemporanei e ai capisaldi della tradizione russa, per il desiderio espresso di rompere del tutto con l'arte precedente e porsi come punto di partenza: un nuovo anno zero per un'epoca nuova. A tale scopo si necessita di conseguenza di un motore e di un nuovo Messia, un nuovo volto che è quello che si propone di essere la Gileja, come si legge dalle prime righe del manifesto:

«Noi soli siamo il volto della nostra epoca. Nell'arte della parola siamo noi a suonare il corno del tempo. Il passato ci soffoca. L'Accademia e Puškin sono più incomprensibili dei geroglifici. Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore della Modernità.

[...] Lavatevi le mani insozzate dal sozzo muco dei libri scritti da questi innumerevoli Leonid Andreev. Tutti questi Gor'kij, Kuprin, Blok, Sologub, Remizov, Averčenko, Čërnyj, Kuz'min, Bunin ecc. hanno solo bisogno di una villetta in riva al fiume. È la ricompensa che il destino riserva ai buoni sarti.

Noi contempliamo la loro infinita pochezza dall'alto dei grattacieli!»¹⁹

Non si parla ancora di "Futurismo"²⁰ vero e proprio, anche se l'intonazione del testo ricorda la retorica veemente del Futurismo italiano. Inoltre nel testo si

¹⁶ V. Markov, *Russian Futurism: a History*, p. 37. Tr. it. da V. Markov *Storia del futurismo russo*, di T. Trini e V. Dridso. Torino, Einaudi, 1973, da qui in avanti sottinteso.

¹⁷ Tratto dai ricordi di A. Kručënych, 1939, in V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.26.

¹⁸ V. Markov, *Russian Futurism: a History*, cit. p.46.

¹⁹ S. Vitale (a cura di), *L'avanguardia russa*. Milano, Mondadori, 1979, cit. pp.26-27.

²⁰ Sarà il loro stesso pubblico a dar alla Gileja questo nome a seguito della diffusione in Russia degli scritti italiani, ma *futurist* e *futurizm* sono termini di importazione che verranno poi diffusi nella traduzione russa, più accettabile, di *budetljanin* e *budetljanstvo*.

delineano chiaramente le necessità avvertite dai futuristi di uno sguardo nuovo sui fatti e sulle cose, «di una serie di cambiamenti che trasfigura il reale, il dogmatico, l'istituzionale e procede per desiderio rivoluzionario e ansia di “nuove forme”»²¹, mediante la lingua che per tali fini deve essere “totale”, autonoma e, appunto, nuova²²:

«[...]»

Noi *ordiniamo* che si rispetti il diritto dei poeti:

1) ad arricchire il dizionario nel *suo insieme* mediante vocaboli arbitrari e derivati (Parola-innovazione);

2) a odiare inesorabilmente la lingua sopravvissuta fino al loro tempo;

[...]»

4) a rimanere saldi sullo scoglio della parola “noi” in mezzo a un mare di fischi e d'indignazione.

E se nelle nostre righe rimangono *ancora* i turpi rimasugli del vostro “buonsenso” e “buon gusto”, già vi palpitano *per la prima volta* i Lampi dell'Avvento della Nuova Bellezza della Parola Autosufficiente (*samovitaja*).»²³

L'almanacco in sé viene, tuttavia, aspramente criticato, «unica nota dissonante – come vi si riferisce Markov – in questo libro piuttosto pacato»²⁴ sono i primi due testi a stampa di Majakovskij: le brevi poesie *Noč* e *Utro* in cui «vi si può già udire la voce tonante di Majakovskij»²⁵ che richiama per temi e toni Filippo Tommaso Marinetti su un versante politico, tuttavia, totalmente opposto a quello di quest'ultimo. Queste due liriche sono l'incipit della carriera poetica di Majakovskij, come scriverà Anna Achmatova, il poeta «era uscito incontro alla sua grande lotta»²⁶.

²¹ A. Amendola, *Majakovskij o dell'arte come vita*, in A. Amendola, A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*. Napoli, Liguori Editore, 2012, cit. p. 8.

²² I futuristi della Gileja creano un vero e proprio linguaggio, la cosiddetto *zaumnyj jazyk*, il linguaggio che va oltre la ragione (Coniata da Kručënykh nel 1913, la parola *zaum'* è formata dal prefisso *za*, in russo *za*, ossia *oltre*, e dal sostantivo *um'*, *умь*, ovvero *la mente, la ragione*), un linguaggio autonomo, non vincolato da significati comuni e dalla grammatica tradizionale, un linguaggio legato più al suono e all'emozione che veicola piuttosto che alla semantica. Per un approfondimento rifarsi sempre a V. Markov, *Russian Futurism: a History*.

²³ S. Vitale (a cura di), *L'avanguardia russa*, cit. pp.26-27.

²⁴ V. Markov, *Russian Futurism: a History*, cit. p.49.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Tratto dalle parole di Anna Achmatova, citata in R. Fraccani, *La notte dell'angelo carrettiere*, in V. Majakovskij, *Oblako v štanach*, tr. it. *La nuvola in calzoni*, a cura di R. Fraccani. Venezia, Marsilio Editori, 1989, p.17.

Dopo l'almanacco, i membri della Gileja pubblicano una serie di raccolte in un breve arco di tempo e organizzano un tour della Russia, al quale partecipa entusiasta anche Majakovskij. Il Futurismo in sé ha, tuttavia, vita breve. Dopo la Rivoluzione d'ottobre il gruppo della Gileja, divenuti allora cubo-futuristi, si propone di dominare in campo culturale, ma a seguito di scontri con la politica e delle morti degli esponenti più militanti tra gli anni '20 e '30 – Chlebnikov e Majakovskij – il movimento cessa di esistere. Si vedono tracce della sua influenza nel tardo OBERIU, definita ultima avanguardia sovietica, ma anche quest'ultimo verrà soppresso con la forza dal Partito.

2. *Gli esordi poetici*

Negli anni precedenti la Rivoluzione, nel pieno della sua adesione al Futurismo, Majakovskij compone solamente un decimo della sua attività letteraria²⁷, ma è proprio in questo decimo che si annoverano i suoi capolavori poetici.

Inizia a scrivere già da adolescente. Nel suo periodo di reclusione si avvicina alla poesia, come detto in precedenza, ma quei primi testi annotati su un quaderno purtroppo andranno perduti a causa della confisca da parte dei secondini. Pubblica le sue prime poesie, come suddetto, nell'almanacco futurista a soli 19 anni, e l'anno successivo esce la sua prima raccolta con il titolo *Ja!, Io!*, stampata in 300 esemplari litografati, la cui copertina è illustrata dallo stesso Majakovskij. Nello stesso anno escono i suoi articoli sul cinema nel *Kine-žurnal* con il quale collaborerà a lungo sotto pseudonimo; viene anche rappresentata la tragedia da lui scritta *Vladimir Majakovskij*²⁸, che lui stesso mette in scena e in cui vi recita anche nel ruolo di protagonista. Come sottolinea Ripellino, il titolo dell'opera, nonostante vittima di un banale errore di censura, «esprimeva d'altronde compiutamente il carattere del suo lavoro»²⁹. Majakovskij è titolo, autore e unico personaggio reale della tragedia: «gli altri sono fantocci meccanici,

²⁷ Tratto da *Prefazione* a V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.7.

²⁸ Per un errore di censura viene dato all'opera un titolo uguale al nome dell'autore, il quale in origine doveva essere *La ferrovia* e poi *L'insurrezione delle cose*. Siccome aveva ottenuto il permesso di rappresentare l'opera, Majakovskij accetta comunque il nuovo titolo, come spiega A.M. Ripellino in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino, Einaudi, 1968, p. 47 e seguenti.

²⁹ A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 47.

manichini foggiate per dare parvenza dialogica a un lungo, concitato monologo»³⁰. Il tema dell'Io infatti è centrale, come lo è nelle sue prime opere precedentemente elencate, e lo si capisce appunto già dai titoli che portano, ma anche nei poemi pubblicati successivamente, *La nuvola in calzon*³¹ (1915) e *Il flauto di vertebre* (1916). Dalla loro lettura emerge un uomo, ormai ventiduenne, inquieto e infelice, in cui, alla figura pubblica, si mescola una vita privata tormentata da un amore non corrisposto, quello per Lilja Brik, moglie del poeta e amico Osip Brik.

Ne *La nuvola in calzon*, poema in quattro parti più rappresentativo del periodo pre-rivoluzionario di Majakovskij, questo intreccio è chiaro. Nel prologo si pone come “schernitore” e “stuzzicatore” della generazione del *lišnij čelovek*, di quella letteratura che lui già nel manifesto della Gileja voleva cancellare. Così si apre, infatti, il poema:

«Вашу мысль,
мечтающую на
размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на
засаленной кушетке,
буду дразнить об
окровавленный сердца
лоскут
досыта изъиздеваюсь,
нахальный и едкий.»

«Il vostro pensiero,
sognante sul cervello
rammollito,
come un lacchè rimpinguato
su un unto sofà
stuzzicherò contro
l'insanguinato brandello del
cuore:
mordace e impudente,
schernirò a sazietà.»³²

La scelta dei verbi non è casuale. Vuole schernire, farsi beffa in modo da mortificare e umiliare la generazione precedente, ma anche stuzzicare, smuovere e provocare una reazione. Nella prima parte protagonista è la donna amata, qui Maria, che annuncia il suo imminente fidanzamento distruggendo nell'animo il poeta. Nella seconda e terza parte attacca tanto la poesia quanto la religione a lui contemporanea, ma cosa più importante, profetizza la Rivoluzione e i suoi esiti,

³⁰ Ivi, p.49.

³¹ Poema vittima anch'esso della censura, originariamente il titolo presentato da Majakovskij era *Il tredicesimo apostolo*. È costretto a cambiarlo, ma la pubblicazione del poema gli viene comunque ostacolata. Riesce a pubblicarne dei frammenti in riviste, fino a quando Osip Brik non lo stampa integralmente, sebbene con tagli imposti dalla censura verso la fine del 1915. La prima edizione completa del testo appare solo nel 1918.

³² Dal prologo di *Oblako v štanach*, *La nuvola in calzon*, versi 1-5, tr. it. di A. M. Ripellino, in V. Majakovskij, *Opere Scelte. Poesie, Poemi, Teatro*, p.61 e seguenti.

Testo originale da <https://www.culture.ru/poems/19992/oblako-v-shtanakh>

ponendosi come fautore dell' "incendio delle anime", anticipando quella che sarà la sua attività post-rivoluzionaria.

Я,
обсмеянный у
сегодняшнего племени,
как длинный
скабранный анекдот,
вижу идущего через горы
времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается
куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце
революций
грядет шестнадцатый год.
А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
[..]
Уже ничего простить
нельзя.
Я выжег души, где
нежность растили.
Это труднее,
чем взять тысячу тысяч
Бастилий!
И когда,
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю —
вам я душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! —
и окровавленную дам, как
знамя.

«Io,
dileggiato dall'odierna
generazione
come un lungo
aneddoto scabroso,
vedo venire per le montagne
del tempo
qualcuno che nessuno vede.
Là dove l'occhio degli uomini
si arresta insufficiente,
alla testa di orde affamate
con la corona di spine delle
rivoluzioni
avanza l'anno sedici.
Ed io presso di voi sono il suo
precursore,
io sono sempre là dove si
soffre:
[...]
Ormai non si può perdonare
più nulla.
Io ho incendiato le anime,
dove si coltivava la tenerezza.
Questo è più difficile che
prendere
migliaia di migliaia di
Bastiglie!
E allorché,
proclamando con una
sommossa
il suo avvento,
uscirete incontro al Salvatore,
io
vi strapperò l'anima e, dopo
averla calpestata
perché sia grande,
ve la darò insanguinata come
un vessillo!»³³

³³ Ibidem, versi 342-368.

A conclusione della terza parte si spinge addirittura all’elogio alla macchina, a preannunciare l’alba di una nuova era di cui lui diviene il “tredicesimo apostolo”:

«Я, воспевающий
машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном
Евангелии
тринадцатый апостол.»

«Io, che decanto la
macchina e l’Inghilterra,
sono forse semplicemente
nel più comune vangelo
il tredicesimo apostolo.»³⁴

Nella quarta parte, invece, ritorna al tema amoroso. Il poeta si scaglia rabbioso contro Dio per la sua mala creazione, causa della sua sofferenza, arrivando addirittura alla bestemmia.

In questo poemetto confluiscono più macrotematiche: la passione amorosa lacerante, la polemica letteraria, la lotta contro un Dio silenzioso, ma ciò che di più importante emerge da questo poema è l’attenzione di Majakovskij verso ciò che lo circonda, al di là delle vicissitudini private, e il desiderio di essere protagonista di quel nuovo capitolo di storia che lui percepisce, non a torto, come imminente in quanto avverte la necessità di rivolta contro una società ingiusta e violenta. Già in *Vladimir Majakovskij* emerge che «in Majakovskij le esperienze più audaci, le bizzarrie futuristiche avevano sempre un appiglio nelle lotte dell’epoca, nelle circostanze concrete»³⁵. Al di là dell’abile uso della lingua, della forma poetica e del grande talento, dalle sue opere emerge la grande sensibilità intellettuale verso il reale. «Solo a lui la novità del tempo scorreva climaticamente nel sangue»³⁶ scrive Pasternak su Majakovskij, che già nel 1915 aveva visto l’avvento della Rivoluzione e del nuovo “Salvatore”.

3. *Il poeta della Rivoluzione*

Il 1917 è l’anno che sconvolge il volto del mondo moderno. Già nel febbraio, a conseguenza del malcontento dell’esercito al fronte, delle ondate di scioperi e delle manifestazioni violente, che imperversano in tutto il paese, frange

³⁴ Ibidem, versi 524-527.

³⁵ A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, p. 49.

³⁶ B. Pasternak, *Il salvacondotto*, in B. Pasternak, *Opere narrative*, introduzione di V. Strada. Milano. A. Mondadori, 1994, p.892.

di popolazione e delle guarnigioni dell'esercito insorgono a Pietrogrado e provocano la deposizione dello zar Nicola II. Il fatto determina l'arresto dell'intera famiglia reale e la fine della dinastia Romanov. Successivamente si forma un governo provvisorio di stampo liberale, in cui entrano a far parte tutti i partiti ad eccezione dei bolscevichi. Accanto al potere del governo provvisorio si incrementa il potere dei *soviet*³⁷, favorito anche dal ritorno in Russia di V. I. Lenin, che da tempo si trovava in Svizzera. Il leader dei bolscevichi il giorno seguente al suo arrivo, il 4 aprile 1917, in occasione di una conferenza del partito bolscevico, espone le cosiddette *Tesi di Aprile* in cui, oltre a sottolineare il suo contrasto col governo, pone la questione della presa di potere e chiede una pace immediata, la socializzazione della terra e il passaggio di tutti i poteri al soviet con lo scopo di conquistare la maggioranza negli stessi. I bolscevichi vanno via via aumentando il loro consenso tra le masse proprio perché il programma leninista rispecchia il sentire popolare. Sullo sfondo la situazione russa si sta aggravando sia nelle campagne che nelle città, addirittura al fronte, in estate, l'esercito insorge contro il governo e a Pietrogrado soldati e operai armati si ribellano per impedire la partenza al fronte di altre guarnigioni. Questo ennesimo tentativo di ribellione viene soppresso dalle truppe fedeli allo zar, ma ciò non basta. A settembre avviene un altro tentativo di colpo di Stato promosso dall'allora capo dell'esercito, il generale Kornilov, sventato ancora una volta dal governo col contributo di tutte le forze socialiste, compresi i bolscevichi di Lenin, che così conquistano la maggioranza nei soviet di Mosca e Pietrogrado. Nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 1917³⁸ il gruppo rivoluzionario dei bolscevichi, presieduti da Lenin, decide di rovesciare con la forza il governo e prendere il potere assaltando il Palazzo d'Inverno.

Il periodo post-rivoluzionario, sebbene il grande entusiasmo generato dagli esiti della Rivoluzione, è molto difficile. La Russia è dilaniata dai problemi lasciati dal vecchio regime, dalla prima guerra mondiale ancora in corso, dalla fame, dalla povertà, dal malcontento di fasce di popolazione che danno vita ad immense ondate di migrazione. Tuttavia, è con la Rivoluzione d'Ottobre che si sancisce il matrimonio di Majakovskij e di altri intellettuali come lui,

³⁷ Consigli eletti direttamente dagli operai e dai soldati.

³⁸ Il 6-7 novembre nel calendario gregoriano.

specialmente i futuristi, con la politica. Infatti, usando le parole di Angelo Maria Ripellino:

«I futuristi, e specialmente Majakovskij (che si trovava allora a Pietrogrado), accolsero la rivoluzione come un uragano che avrebbe spazzato l'accademismo e il vecchiume retorico. Vagheggiavano che il nuovo regime si affrancasse dalla zavorra culturale e da tutta la scialba oleografia dei borghesi. Nel nostro poeta le vicende di Ottobre parvero rinvigorire l'ardore pugnace, la sprezzatura polemica, la gioia esuberante dei colori e dei suoni.»³⁹

La Rivoluzione per Majakovskij non è solo una rivoluzione politica, ma soprattutto un'occasione di svecchiamento delle arti tutte, una spinta verso il futuro. Non può che accoglierla a braccia aperte riponendone tutte le proprie speranze. Lui stesso scrive:

« Принимать или не
принимать?
Такого вопроса для меня
[...] не было.
Моя революция.»

Aderire o non aderire?
La questione non si pone per
me[...].
È la mia rivoluzione.»⁴⁰

L'intellettuale, quindi, si fa portavoce dei valori rivoluzionari, divenendone il simbolo per eccellenza. Nel novembre 1917 prende parte alla riunione degli scrittori, pittori e registi a Smolnyj, convocata dal Comitato esecutivo centrale, come tentativo di riunire tutta l'*intelligencija* artistica di Leningrado⁴¹ e farla collaborare con il soviet. A fine novembre prende parte anche alla riunione del comitato temporaneo dei delegati dell'Unione degli artisti, in cui viene esaminata la proposta di Lunačarskij circa l'istituzione di un Consiglio Statale per gli affari artistici e in quell'occasione Majakovskij ribatte:

³⁹ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 70.

⁴⁰ Versione russa da V. Majakovskij, *Ja sam*, in *Polnoe sobranie sočinenij: v trinadcati tomah*, Moskva, Gos. izdatelstvo hudožestvennoj literatury, 1955-1961. tr. it. in I. Ambrogio, *Majakovskij*, p. 134.

⁴¹ Pietrogrado, l'odierna San Pietroburgo, con la presa di potere dei bolscevichi diventa Leningrado in onore del leader della rivoluzione.

«È necessario salutare il nuovo potere ed entrare in contatto con esso.»⁴²

Quello che smuove Majakovskij, tuttavia, non è un banale desiderio edonistico di partecipazione, il desiderio di porre la sua firma artistica sulla rivoluzione, ma un senso di dovere verso il suo lettore e questo lo testimonia anche la polimorfia della sua arte. Secondo le parole di Vasilij Katanjan:

«La guerra, la rivoluzione, la guerra civile, ... la nuova vita, proclamata dalla rivoluzione socialista per il popolo del suo paese, aveva bisogno prima di tutto di difesa, dello sforzo di tutte le forze popolari per difendere ciò che era stato conquistato e difenderlo da attacchi esterni e dalla reazione. [...] Non poteva rimanere freddo testimone e osservatore impassibile. Ed inoltre egli amava troppo la sua arte, e l'influenza che essa aveva su un gran numero di persone perché non prendesse parte alla lotta, e proprio con quell'arma di cui era padrone.»⁴³

«Non so se mai un poeta abbia avuto un tale legame con la massa dei lettori»⁴⁴ scrive lo stesso Majakovskij, che vive la sua vita «tra la gente e per la gente»⁴⁵, scrivendo tanto per il teatro quanto per il cinema, lavorando come giornalista e scrivendo articoli per decine di giornali e riviste, tra cui il *Kine-Žurnal* e le *Izvestija*, ma anche recandosi fisicamente di città in città per leggere i suoi versi, tenere conferenze a contatto diretto con il pubblico. La sua non è solo poesia. La sua è una partecipazione attiva alla vita politica, mediante la scrittura e la divulgazione, per cercare di arrivare ad un maggior numero di persone. La sua è una lotta artistica rinnovatrice. La sua è un'arte totale, unica e inscindibile.

Il mutamento politico in atto si identifica, per Majakovskij e i futuristi, con la rivolta futuristica e con lo sviluppo di una passione viscerale per le masse. Majakovskij vede nella Rivoluzione un'occasione di riscatto per un intero popolo da troppo tempo oppresso. Egli riconosce la necessità di un'arte proletaria, ma senza compromessi di stile. Secondo quanto sottolinea Gabriele Mazzitelli nella sua introduzione agli scritti politici del poeta, «Majakovskij lega il problema dell'arte al problema dell'istruzione, dell'alfabetizzazione delle masse. Rimane

⁴²Da, come i dati precedenti, V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.62.

⁴³V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, cit. p.10.

⁴⁴Ivi, p.9.

⁴⁵Ivi, p.7.

sempre vivo in lui il desiderio di una prospettiva ambiziosa che non sia frutto dell'improvvisazione, ma rappresenti un vero e proprio progetto culturale»⁴⁶. Non a caso Lenin lo incarica della riorganizzazione culturale della Russia. Per Majakovskij l'"esercito dell'arte" è parte integrante dell'esercito della Rivoluzione:

«Все совдепы не сдвинут
армий,
если марш не дадут
музыканты.
[...]
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши
палитры.
Книгой времени
Тысячелистой
революции дни не
воспеть.
На улицы, футуристы,
барабанщики и поэты!»

«Tutti i soviet insieme non
muoveranno gli eserciti,
se i musicanti non
suoneranno la marcia.
[...]
Ripulisci il cuore dal
vecchiume.
Le strade sono i nostri
pennelli.
Le piazze le nostre
tavolozze.
Non sono stati celebrati
Dalle mille pagine del libro
del tempo
I giorni della rivoluzione!
Nelle strade, futuristi,
tamburini e poeti!»⁴⁷

Majakovskij, come già detto, fa procedere di pari passo la sua azione rivoluzionaria sia in campo artistico che politico. In un primo periodo post-rivoluzione, dal 1919 al 1922, lavora al ROSTA⁴⁸: qui dipinge circa tremila cartelloni, chiamati "finestre", destinati ad essere affissi alle vetrine dei negozi, componendone il commento in versi⁴⁹ e seimila didascalie di propaganda e satira politica. Lavora affannosamente giorno e notte, saltando da un argomento all'altro, nel tentativo di restituire al pubblico la realtà in presa diretta di quello che accadeva in Russia, come la guerra civile in atto o le epidemie, di

⁴⁶ Dall'introduzione di G. Mazzitelli a *Compagno governo. Gli scritti politici*, a cura di G. Mazzitelli, tr. it. di R. Belletti e G. Mazzitelli a T. 12: *Stati, zametki i vystuplenija nojabr 1917-1930*, in *Polnoe sobranie sočinenij: v trinadcati tomah*, p.12.

⁴⁷ V. Majakovskij, *Prikaz po armii iskusstva*, tr. it. *Ordinanza all'esercito dell'arte* (versi 23-24; 37-44), 1918, in V. Majakovskij, *Ode alla rivoluzione: poesie 1917-1923*, a cura di B. Carnevali. Firenze, Passigli, 2012, p.29-30.

⁴⁸ L'Agenzia Telegrafica Russa per cui Majakovskij lavora nella sezione di propaganda politica. Per un approfondimento sul Majakovskij grafico e pubblicitario da segnalare R. Platone, *Majakovskij*. Firenze, La Nuova Italia, 1984.

⁴⁹ Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 93 e seguenti.

“fomentarlo”, «non solo diffondendo e propagando le “parole d’ordine” bolsceviche, ma anche fornendo “servizi” informativi molto concreti, ad esempio consigli su come depurare l’acqua per evitare il contagio da tifo»⁵⁰.

Le “finestre” di Majakovskij traggono ispirazione dai *lubòk*⁵¹ della tradizione settecentesca, e, mediante la sperimentazione grafica ispirata alle avanguardie plastiche russe e la riproduzione in serie, rappresentano una reinvenzione se non addirittura un’elevazione del manifesto fin allora conosciuto in chiave chiaramente futurista, partendo da forme e tecniche di una tradizione popolare⁵². Parlando della sua esperienza al ROSTA, considerata da molti suoi contemporanei uno “spreco di ingegno”⁵³, citando Ripellino, Majakovskij la definisce una «registrazione protocollare del più difficile triennio di lotta rivoluzionaria, resa con le macchie dei colori e col suono delle parole d’ordine della rivoluzione»⁵⁴, di cui si sentiranno echi nella sua (e non solo) produzione successiva, nonché nei suoi approcci al mondo del cinematografo.

Nel 1922 fonda il LEF, *Levyj Front Iskusstv*, ossia il Fronte di sinistra delle arti, un’organizzazione politico-artistica votata al cambiamento e all’innovazione radicale dell’arte. Un movimento che darà luogo all’omonima rivista illustrata (1923-25), sul cui primo numero compare il manifesto redatto da Majakovskij *Per cosa si batte il Lef?* in cui scrive:

«I partiti rivoluzionari hanno sferzato la vita, l’arte è insorta per sferzare il gusto. [...] La guerra ordinava di guardare alla rivoluzione di domani (La nuvola in calzoni). [...] L’Ottobre ha epurato, foggato, riorganizzato. Il futurismo è diventato il fronte di sinistra dell’arte. “Noi” lo siamo diventati. [...] Le nostre idee hanno conquistato l’uditorio operaio. [...] Il Lef è tenuto a presentare il panorama dell’arte dell’RSFSR⁵⁵, a indicarne le prospettive e a occupare il posto che gli compete. [...] Il Lef deve riunire le forze di

⁵⁰ S. Perna, *Agitazione grafica. Majakovskij alla ROSTA*, in A. Amendola, A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un’opera totale*, p. 84.

⁵¹ Stampa popolare russa con racconti e notizie posti sottoforma di vignette colorate con didascalie.

⁵² Per un focus più dettagliato sulle tecniche e sullo stile adottati da Majakovskij nei manifesti per il ROSTA fare riferimento al saggio di S. Perna *Agitazione grafica. Majakovskij alla ROSTA* nella sua interezza, in A. Amendola, A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un’opera totale*, pp. 79-89.

⁵³ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, p. 95.

⁵⁴ *Prošu slova* (1930), in A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, p. 95.

⁵⁵ Acronimo di Rossijskaja Sovetskaja Federativnaja Socialističeskaja Respublika, ossia l’ appena nata Repubblica Sovietica.

sinistra. Una volta ripudiato il fastidioso passato, il Lef deve ispezionare le proprie file. Il Lef deve unificare il fronte impegnato a mandare all'aria il vecchiume e a lottare per la conquista di una nuova cultura. [...] La rivoluzione ci ha insegnato molto.

Il Lef sa:

Il Lef farà:

Nell'opera di consolidamento delle conquiste della rivoluzione d'Ottobre, rafforzando l'arte di sinistra, *il Lef la propaganderà con le idee della comune*, aprendole così la strada del domani.

Il Lef agiterà con la nostra arte le masse, attingendovi la forza organizzativa.

Il Lef ribadirà le nostre teorie con l'effettiva creazione artistica, innalzandola ad attività di altissimo livello.

Il Lef lotterà per l'edificazione artistica della vita.

Non pretendiamo il monopolio dello spirito rivoluzionario nell'arte. Sarà l'emulazione a mettere in chiaro le cose.»⁵⁶

I lefisti⁵⁷ si vedono come gli unici portavoce dell'arte post-rivoluzionaria che guarda alle masse, impara dalla Rivoluzione e dalla realtà che la circonda. Credono fermamente nel progresso tecnologico, discendendo, appunto, dal Futurismo. Questo interesse per la macchina e la tecnologia si riversa in generale in tutte le arti sotto il concetto di "arte di produzione", secondo cui l'arte deve plasmare direttamente la vita. Essi rifiutano quindi l'arte fine a sé stessa per un'idea di arte funzionale, caratterizzata da un gusto per le immagini eccentriche ed eccessive, una passione per il reale e l'attualità⁵⁸, come spiega Arvatov:

«essi lottano per il manifesto, l'illustrazione, la *réclame*, il foto e il cinemontaggio, ossia per quei generi di arte figurativa *utilitaria* di massa, eseguibili con i mezzi della tecnica meccanica e strettamente connessi con il *byt*⁵⁹ degli operai industriali urbani. È in tale senso che i lefisti sono favorevoli all'arte "applicata".»⁶⁰

⁵⁶ V. Majakovskij, *Per cosa si batte il Lef?* in *Compagno governo. Gli scritti politici*, a cura di G. Mazzitelli, pp. 45-51.

⁵⁷ Partecipano attivamente al Lef: Vladimir Majakovskij, Alexander Rodčenko, Lilja Brik, Nikolai Aseev, Alexei Kručënych, Vasili Kamenskij, Boris Arvatov, Isaak Babel', Osip Brik, Sergej Ejzenštejn, Aleksei Gan, Aleksei Gastev, Boris Pasternak, Ljubov' Popova, Viktor Šklovskij, Sergej Tretjakov, Varvara Stepanova e Dziga Vertov.

⁵⁸ M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola, A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p. 121.

⁵⁹ L'essere.

⁶⁰ B. Arvatov, *Utopija ili nauka?*, in *Lef*, 1924, pp.16-21, contenuto in L. Magarotto, G. Scalia (a cura di), *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS: «Il giornale dei futuristi», «L'arte della Comune», «Il Lef», «Il nuovo Lef»*. s.l., Edizioni Immanenza, 2016.

Parlando del concetto di arte, per i lefisti si parla anche di “factografia”, ossia si pone l’arte aderente alla realtà, ai fatti, al di sopra della finzione. I mezzi più immediati per la realizzazione di opere “factografiche” sono appunto le nuove tecnologie come la fotografia e il cinema, che legano il concetto di tecnologia a quello di reale. Tuttavia anche in letteratura e a teatro si propagandano queste opere “factografiche”. Majakovskij stesso applica il concetto di “factografia” in poesia ed è il caso del poema *Khorošo!, Bene!*, in cui abbandona ogni traccia di psicologismo estetizzante per parlare in maniera documentaria del 1917.

Per anni il LEF è un punto di riferimento e di scambio dialogico interdisciplinare per futuristi, costruttivisti e formalisti che vi aderiscono, ma anche per intellettuali estranei al movimento. Tra i tanti scritti pubblicati nella rivista *Lef*, di cui escono sette volumi, si annoverano il poema *Pro Eto, Di questo* (1923) di Majakovskij, *Il montaggio delle attrazioni* (1924) del celebre regista Sergej Èjzenštejn, la serie di racconti politico-storici *L’armata a cavallo* (1925-26) di Isaak Babel’ e il saggio *Kinoki: una rivoluzione* (1923) di Dziga Vertov, porzione di un testo più ampio progettato dal regista, in cui riassume la sua esperienza da regista e nelle riviste *Kinonedelja* e *Kinopravda*, teorizzando la sua idea di cinema.

Il *Lef* smette di essere pubblicata nel 1925, sostituita anni dopo nel 1927, dal *Novij Lef*, sul cui primo numero Majakovskij scrive:

«Il *Novij Lef* prosegue la nostra lotta di sempre per la cultura comunista. [...] La nostra lotta permanente per la qualità, l’industrialismo e il costruttivismo (ossia la funzionalità e l’economia in arte) procede oggi su un piano parallelo alle fondamentali parole d’ordine politiche ed economiche del paese e deve attrarre a noi tutti i costruttori della nuova cultura.»⁶¹

La rivista esce mensilmente, tuttavia chiude anch’essa quando il movimento stesso viene sciolto nel 1928. Il LEF, infatti, si è trovato presto in uno scontro con la VAPP, ovvero Associazione panrusa degli scrittori proletari, che, similmente al primo, mira ad essere l’unica a dirigere il panorama culturale dell’epoca.

⁶¹ I. Ambrogio, *Majakovskij*, p.153.

Nel 1929 Majakovskij tenta di fondare il REF, Fronte rivoluzionario, sulle fondamenta del LEF, ma fallisce.

Nello stesso periodo la VAPP, cambia denominazione, trasformandosi in RAPP, Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej, ossia Associazione russa degli scrittori proletari, facendo di Majakovskij il bersaglio di continui attacchi, fintanto che il 6 febbraio 1930, ormai totalmente disilluso, non finisce anche lui con l'aderirvi, pur non essendo benvisto dai membri dell'associazione. Ancora una volta il suo obiettivo di creare un'arte proletaria lo guida nelle sue scelte, sebbene sofferte; egli stesso dichiara nel suo intervento alla Casa del Komsomol⁶² nel 1930:

«La mia adesione alla RAPP, all'organizzazione degli scrittori proletari, attesta il mio serio e perseverante proposito di dedicarmi al massimo ad un lavoro di massa.»⁶³

Nell'ultima parte della sua vita, l'incredibile fascino verso la Rivoluzione, che si legge in poesie come *Rivoluzione cronaca poetica* (1917), *Ordinanza all'esercito dell'arte* (1918) e *Ordinanza n.2 all'esercito dell'arte* (1922) o nel poema *150.000.000* (1919-20) e nel suo generale attivismo artistico, va scemando con il tempo e il susseguirsi delle vicende politiche deludenti, come si intuisce dalla sua rassegnata adesione alla RAPP, poco prima di spararsi un colpo al cuore. Questa sua progressiva disillusione la si può leggere anche nella critica⁶⁴, che si trova ad approcciarsi a un genio, sì, la cui carriera, però, è intrecciata a una rivoluzione violenta, che ha segnato negativamente la storia del XX secolo e che per questo lo rende un artista "scomodo" e di difficile trattazione, per alcuni addirittura destinato all'oblio.

Alla luce di quanto detto, l'aedo della Rivoluzione lascia un'eredità enorme che sconvolge fino a trascendere la sua epoca ed arriva, con i suoi effetti, fino ai nostri giorni.

⁶² Abbreviazione di Vsesojúznyj léninskij kommunističeskij sojúz molodjóži, ossia L'Unione della Gioventù Comunista Leninista di tutta l'Unione, nota anche con l'acronimo VLKSM.

⁶³ Dal suo intervento alla Casa del Komsomol, 25 marzo 1930, in in V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.353.

⁶⁴ Per un approfondimento fare riferimento alla prefazione di V. Strada a *Poesie*, a cura di G. Spindel. Milano, RCS, edizione speciale per il Corriere della Sera, 2004, pp. V-XV.

Capitolo II

1. *Il cinematografo e la macchina per l'arte popolare*

Come si legge nel quotidiano politico *Novoe Vremja*, la prima proiezione cinematografica nell'Impero russo è datata 16 maggio 1896. Da allora fino alla Rivoluzione si parla di “cinematografo” – l'innovazione tecnologica – e non ancora di Cinema. Nasce come attrazione da fiera e si consolida in locali dei maggiori centri urbani, perlopiù gestito da compagnie francesi, che prepongono un programma di varie pellicole: cronaca, qualche breve documentario, incentrato soprattutto su pezzi di folklore russo, e, occasionalmente, una comica con una grammatica simile a quella del cinema americano.

Nel contesto pre-rivoluzionario l'attenzione verso il cinematografo non è predominante, nonostante i futuristi ne comprendessero il potenziale rivoluzionario nell'ambito dell'arte tradizionale. Tuttavia, per quanto riguarda Majakovskij, personalità sensibile alle innovazioni tecniche, il cinematografo ricopre una posizione da subito significativa nel suo pensiero e nella sua attività artistica. Il suo primo approccio con il nuovo mezzo tecnologico avviene nel 1913 in veste di attore per il film parodico futurista *Drama v kabare futuristov N°13*, *Un dramma nel cabaret dei futuristi N°13*, di Kas'janov in cui ricopre un ruolo marginale. Si tratta di un film-parodia sui *cinéguignol*⁶⁵ allora in voga, interpretato dagli accolti futuristi del gruppo “Oslinyj chvost”, Coda d'asino, ossia Michail Larionov e Natal'ja Gončarova, purtroppo andato perduto. Allo stesso anno risale anche la stesura del suo primo cine-scenario *Pogonja za slavoju*⁶⁶, *La caccia alla gloria*, rifiutato però dal produttore R. Pereskij, editore anche del *Kine-žurnal* su cui tra agosto e settembre sono pubblicati i suoi tre saggi sui rapporti tra cinema e teatro: *Il teatro, il cinematografo e il futurismo, Il*

⁶⁵ Drammi psicologici.

⁶⁶ Il cinescenario gli viene rifiutato, ma come si legge dalle parole del poeta in A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p.243-244, fu vittima di plagio e un film con una sceneggiatura simile viene messo in circolazione successivamente.

cinematografo distrugge il teatro e La posizione del teatro odierno e del cinematografo nei confronti dell'arte.

Per parlare di cinema, per il Majakovskij teorico, bisogna quindi prima partire dal teatro e in particolare sottolineare il ruolo fondante della tecnologia nello svecchiamento delle arti tradizionali. Va ricordato che solo pochi mesi prima era stato pubblicato *Schiaffo al gusto corrente*, in cui viene espressa esplicitamente questa necessità di svecchiamento dell'arte tutta e quindi questi tre scritti si inseriscono pienamente nell'idea d'azione della Gileja. Quasi tutti i cubo-futuristi, specialmente Chlebnikov, scrivono per il teatro, nondimeno Majakovskij. Già nel 1913 annunciano in un manifesto la creazione di un teatro "Budetljanin", dove rappresentare solo opere di teatro futurista. Il primo saggio del Majakovskij esordisce, dunque, con parole eco di quel sentire comune ai colleghi della Gileja:

«Signori e signore, la grande frattura da noi prodotta in tutti i campi della bellezza, in nome dell'arte dell'avvenire, in nome dell'arte dei futuristi, non si interrompe, né può interrompersi, dinanzi la soglia del teatro.»⁶⁷

Nel suo scritto, Majakovskij, dopo un'acuta osservazione sul legame tra arte e vita⁶⁸, sottolineando come il cambiamento socio-economico causi per forza di cose un cambiamento nella fruizione e nella creazione artistica, attacca pesantemente il teatro contemporaneo. Rimasto fermo rispetto al proseguire del mondo, lo definisce «incivile asservitore dell'arte»⁶⁹ in quanto sfrutta il «lavoro scenografico di un pittore [...] avvilitosi nella concezione utilitaristica dell'arte»⁷⁰ e anche nell'aspetto della parola, usata «come mezzo per esprimere idee morali e

⁶⁷ V. Majakovskij, *Il teatro, il cinematografo e il futurismo*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti. Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006, p. 11.

⁶⁸ Non approfondito in questa sede, ma chiaramente esplicito da M. Tirino in *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p. 94-102. In breve vede un rispecchiarsi della modalità economica in quella culturale: il miglioramento delle condizioni di vita metropolitana e la regolamentazione della giornata lavorativa hanno aumentato la richiesta e la fruizione di arte da parte di ceti sociali differenti e questo porta a un cambiamento anche nelle modalità di creazione artistica.

⁶⁹ V. Majakovskij, *Il teatro, il cinematografo e il futurismo*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p.13.

⁷⁰ *Ibidem*.

politiche, occasionali per l'arte»⁷¹, si pone come un mero «asservitore dell'arte del poeta»⁷². Majakovskij sostiene che il teatro come arte autonoma non sia mai esistito prima dell'avvento dei futuristi. Tale obiettivo può essere raggiunto solo se il teatro si andrà a codificare come «arte specifica dell'attore»⁷³ e non come una «raffigurazione fotografica dell'esistenza»⁷⁴. Su questo aspetto, infatti, emerge la superiorità del cinematografo nella restituzione del reale rispetto al teatro:

«Attualmente, nel presentare una raffigurazione fotografica dell'esistenza, il teatro cade nella seguente contraddizione. L'arte dell'attore, per sua essenza dinamica, si vincola al fondo inerte della scenografia. Questa stridente contraddizione è risolta dal cinematografo, che fissa puntualmente i movimenti concreti. Il teatro si è condannato a morte da solo e deve consegnare il suo retaggio al cinematografo. Il cinematografo [...] spiana la strada al teatro dell'avvenire, alla libera arte dell'attore.»⁷⁵

Un tema che viene poi ripreso e sottolineato nel secondo saggio che gira attorno «al parallelismo che accomuna il rapporto tra pittura e fotografia e quello tra teatro e cinematografo»⁷⁶. Quello che vuole sottolineare Majakovskij non è una necessità di cancellare l'istituzione teatrale, ma di “liberarla”, mediante la tecnologia, per le sue potenzialità:

«[...] il cinematografo induce a meditare sul teatro dell'avvenire, sulla nuova arte dell'attore. È questa la funzione culturale del cinematografo nella storia generale dell'arte.»⁷⁷

Nel terzo saggio, a chiusa del trittico, Majakovskij sembra fare un passo indietro nella sua concezione di cinematografo. Il cinematografo è, per il

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ivi, p.14.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ V. Majakovskij, *Il teatro, il cinematografo e il futurismo*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 14-15.

⁷⁶ M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p. 97.

⁷⁷ V. Majakovskij, *Il cinematografo distrugge il teatro*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 21.

Majakovskij del 1913, «solo un duplicato dell'esistenza»⁷⁸, come lo è il teatro prima dell'arrivo dei futuristi. Ecco perché «il teatro di ieri non può reggere la concorrenza del cinematografo, perché ricalcando lo stesso momento di vita, risulta molto più debole»⁷⁹ in quanto si mettono in competizione uomo e macchina. Perciò, il cinematografo è solo un mezzo per un fine, ossia quello di risvegliare l'arte teatrale, e non può fregiarsi – ancora – del titolo di arte a sé stante:

«Solo l'artista evoca, traendole dalla vita reale, immagini artistiche; il cinematografo può essere invece soltanto un fedele o mancato riproduttore di immagini. Ecco perché non mi batto, né posso farlo, contro le sue manifestazioni. Il cinematografo e l'arte sono fenomeni di ordine diverso. L'arte offre immagini sublimi, il cinematografo invece, come la macchina tipografica stampa libri, riproduce e diffonde queste immagini negli angoli più sperduti del globo terrestre.»⁸⁰

Sebbene queste parole di intellettuale ventenne possano sembrare acerbe nei loro giudizi, portano con sé un carattere visionario su questa “tecnologia” in grado di rappresentare fedelmente il reale, ma soprattutto riproducibile e facilmente diffondibile nel mondo, caratteristiche che alimentano la produzione artistica e d'intrattenimento sino ai giorni nostri. Più importante, in questi saggi emerge il concetto di «energia sociale», quella massa creatrice e fruitrice, che ha catturato sin da subito l'attenzione di futuristi e non e che testimonia anch'essa la lungimiranza di Majakovskij. Tirino, nel suo brillante saggio sulla relazione del poeta con il *Kinemo*, scrive:

«Non è ancora compiuta in senso marxista la maturazione politica di Vladimir, ma egli [...] traccia con lucidità le dinamiche sociali dei fenomeni artistici, invitando la storia delle arti, in quanto “scienza sociale”, a occuparsi delle “correnti sociali” che rendono necessaria la comparsa di certi

⁷⁸ V. Majakovskij, *La posizione del teatro odierno e del cinematografo nei confronti dell'arte*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 28.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ V. Majakovskij, *La posizione del teatro odierno e del cinematografo nei confronti dell'arte*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 25.

movimenti estetici e del “rivolgimento” che operano “nella psicologia delle masse”»⁸¹.

Questi tre saggi sono l’inizio delle riflessioni di Majakovskij sul cinema, sebbene mai sistematizzate in un unico discorso critico. Solo nei tre mesi successivi nel *Kine-žurnal* vengono pubblicati altri quattro suoi saggi: *Il cinematografo e la morale offesa*, *Il cinematografo legislatore della moda estetica*, *La musica e il suo rapporto con il cinematografo*, *Il cinematografo e la letteratura*. Nel biennio 1913-15 Majakovskij continua la sua collaborazione con la rivista cinematografica, pubblicando piccoli articoli-feuilleton sotto diversi pseudonimi, principalmente Vladimirov⁸². Le sue esperienze con il cinematografo si fermano, però, fino alla Rivoluzione, complice, forse, il rancore per il rifiuto del suo primo sceneggiato.

Dopo il 1917 il cinema entra a far parte del grande progetto rivoluzionario in quanto mezzo di una rivoluzione culturale, non solo come un’estetica nuova e innovativa, ma, e soprattutto, come veicolo di conoscenza per il popolo e di trasmissione di idee facilmente accessibili. Majakovskij, a seguito della Rivoluzione di cui canta gli avvenimenti, nel 1918, con altri intellettuali, fonda la rivista *Isskustvo Kommuny, Arte della Comune*, e inizia a occuparsi in prima persona ufficialmente di cinema.

Scriva e interpreta, mostrando notevole talento, tre film per la casa produttrice *Neptun*, fondata nell’aprile del 1917 da P. Antik. Si tratta della pellicola di Nikandr V. Turkin *Ne dlja deneg rodivšijsja, Non nato per il denaro*, il cui soggetto è tratto dal romanzo di Jack London *Martin Eden*, protagonista che qui diventa il vagabondo Ivan Nov’, interpretato dallo stesso poeta. Ivan è un ribelle e anticonformista rispetto alla realtà borghese dell’epoca, infatti, *Non nato per il denaro* è un film dallo «spirito anticapitalista»⁸³ che riscrive London in chiave decisamente futurista. Successivamente scrive e interpreta il film adattamento de *La maestrina degli operai* di Edmondo De Amicis: *Baryšnaja i*

⁸¹ M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un’opera totale*, p. 103.

⁸² V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.31.

⁸³ Questa definizione viene data da M. Tirino in M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un’opera totale*, p. 107.

chuligan, La signorina e il teppista, con la regia di Evgenij I. Slavinskij. Il film è l'unica pellicola conservata in cui vediamo il poeta nelle vesti del protagonista, in cui dimostra di possedere incredibili doti interpretative, soprattutto per quanto riguarda la mimica facciale, restituitaci da sequenze di primi piani carichi di pathos. La pellicola, tuttavia, non è riconosciuta tra gli studiosi come il contributo più significativo al cinema da parte del poeta; come scrive Tirino, il film è «un melò di ispirazione verista»⁸⁴, soprattutto per la restituzione degli ambienti e dei personaggi del contemporaneo, «in cui effettivamente il Futurismo non incide minimamente»⁸⁵. È invece *Zakovannaja fil'moj, Incatenata dal film*, di Turkin, lo sceneggiato che più di tutti prova la conoscenza profonda di Majakovskij della tecnica cinematografica e soprattutto che testimonia il superamento dell'idea giovanile di un cinematografo come «un duplicato dell'esistenza»⁸⁶ e lo avvicina a quel concetto di “macchina per l'arte”. La pellicola, assieme alla sceneggiatura, sono andate perdute: la trama, infatti, ci è stata ricostruita da Lilja Brik, che nel film interpreta la ballerina amata da Majakovskij. La Brik parlando della scrittura di Majakovskij spiega come l'intellettuale si sia dedicato alla stesura dello sceneggiato «con lo stesso entusiasmo e serietà con cui scriveva le sue poesie migliori»⁸⁷. *Incatenata dal film* rappresenta un tentativo di messa in pratica delle sue teorie giovanili, secondo quanto spiega Tirino:

«Si tratta di un'applicazione, sicuramente “rozza”, delle potenzialità analogiche del cinema, ma è interessante notare come, avendo costruito il protagonista del racconto come un chiaro alter ego dello spettatore, Majakovskij rinventa nell'occhio della cinepresa uno strumento prezioso in grado di potenziare le capacità sensoriali dello sguardo umano, anni prima delle successive acquisizioni sociologiche e mediologiche»⁸⁸.

Per Majakovskij questo film corrisponde alla prova al lavoro d'innovazione svolto dai futuristi nel campo delle lettere e alla dimostrazione di

⁸⁴ Ivi, p.109

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ V. Majakovskij, *Il cinematografo distrugge il teatro*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 21.

⁸⁷ L. Brik, *Ricordo di Majakovskij*, in *Znamja* cit. in L. Brik, V. Majakovskij, *La leggenda di Cinelandia*. Roma, Editori Fahrenheit 451, 1994, p.9-10.

⁸⁸ da M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p.111.

come il cinematografo non sia altro che la «logica conclusione di tutta l'arte moderna»⁸⁹. Con questo film Majakovskij non solo mostra di conoscere dal punto di vista della «fenomenologia mediale»⁹⁰ l'arte filmica, ma dimostra la sua perfetta conoscenza del ciclo produttivo, distributivo e soprattutto di consumo filmico. Il film dall'impianto scenico tipicamente futurista⁹¹ è tramato di giochi da illusionista alla Méliès: «le larve che si scollano dalla pellicola, i personaggi reali che “traspariscono”, la similitudine schermo-tovaglia, [...] la labile ballerina di celluloido»⁹², e di tecniche tipiche del montaggio cinematografico come sovrainpressioni, dissolvenze, sparizioni, metamorfosi. Quello che fa Majakovskij con questo sceneggiato è una vera e propria messa a nudo del metodo filmico, come diranno successivamente i formalisti, e lo fa nel 1918, dieci anni prima dell'affermazione dello *studio system* hollywoodiano e in contemporanea allo sviluppo di quello italiano.

2. *Cinema e cinema: l'avvicinamento al documentario*

In piena guerra civile le esigenze mutano. La “rivoluzione culturale” diviene subordinata e quindi è posposta rispetto alle esigenze politiche: la crisi economica e la controrivoluzione. Si sviluppa la necessità di un lavoro nell'ambito della propaganda e dell'alfabetizzazione. Gli intellettuali rivoluzionari si mettono a disposizione del Narkompros, il Commissariato del popolo per l'istruzione. Il cinema, in questi anni di comunismo di guerra, si fa strada a fatica e ha come unico scopo quello, appunto, di mettersi a servizio del nuovo Stato. Il 27 agosto 1919 il cinema viene addirittura nazionalizzato e affidato alle sovrintendenze di Anatolij V. Lunačarskij. Spetta a lui, infatti, l'onere di alfabetizzare un enorme paese appena uscito dalla guerra e per tale scopo si serve di ogni mezzo. È in quest'occasione che il regista Dziga Vertov decide di accettare l'incarico come montatore della *Kinonedelja*, *Cinesettimana*, il primo cinegiornale sovietico, per cui realizza 43 numeri dal giugno 1918 al dicembre

⁸⁹ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 250.

⁹⁰ Ivi, p.112.

⁹¹ Per i dettagli riguardo la trama e gli espedienti cinematografici rifarsi a A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 251-3.

⁹² A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 253.

1919. In quello stesso periodo, esattamente quattro giorni dopo il decreto di nazionalizzazione del cinema, Lenin decide di fondare il VGIK, ossia l'Istituto statale di cinematografia, che «primo al mondo aprirà la scuola alle tecniche e al linguaggio dell'arte nuova. È come una consacrazione dell'arte, che avviene in un paese dove ogni attività culturale possiede soprattutto un valore pedagogico»⁹³. Su queste basi, lentamente, si forma il “castello teorico”⁹⁴ del futuro cinema sovietico. Emergono, infatti, tre figure fondamentali nel panorama culturale dell'epoca: Kulešov, Ejzenštejn e il già citato Vertov. Tutti e tre, tuttavia, tributari del Cubofuturismo di Majakovskij e intellettuali che, tra gli altri, costituiranno successivamente il “fronte di sinistra delle arti”⁹⁵.

Anche lo stesso poeta dal canto suo, mosso dall'entusiasmo rivoluzionario e nel marasma di “film-cartelloni”, scrive nel 1920 *Na front, Al fronte*, uno dei cosiddetti “agit-film”, «ovvero *filmslogan*, brevi e propagandistici, incentrati su una sola idea, ingenui, schematici, manichei, attuali ed entusiasti, talora drammatici, violentemente impegnati e rivoluzionari»⁹⁶. Nella scrittura di questo film per le truppe sovietiche “al fronte” in Polonia, Majakovskij segue le direttive del PCUS con il chiaro scopo di mostrare anche in questo ambito artistico il suo supporto alla Rivoluzione, avvicinandosi così al documentario.

Complici le sue esperienze dirette nel mondo cinematografico e il suo acume, anche in ambito teorico, la sua concezione circa le potenzialità del cinematografo cambiano in quel periodo facendolo diventare “cinema”. Nel 1922 Majakovskij, infatti, pubblica il suo scritto fondamentale *Kino i kino, Cinema e cinema* sulla rivista *Kino-fot*. Nonostante questi appaia palesemente come uno scritto futurista, costituito da brevi frasi concise, tuttavia «acquista una dimensione fortemente politica in senso anticapitalista e critica anche verso la produzione cinematografica corrente dominata da film dolciastri, veri feuilleton»⁹⁷:

⁹³ F. di Giammatteo, *Storia del cinema*. Venezia, Marsilio, 1998, p.77.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Vedi capitolo precedente.

⁹⁶ M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p.113.

⁹⁷ A. Bruciamonti, *Troppo rivoluzionario*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 7.

«Per voi il cinema è spettacolo.
Per me è quasi una
concezione del mondo.»⁹⁸

Oppure ancora più avanti:

«Il cinema è malato. Il capitalismo gli ha gettato negli occhi una manciata d'oro. Abili imprenditori lo portano a passeggio per le vie, tenendolo per mano. Raccolgono denaro, commovendo la gente con meschini soggetti lacrimosi. Questo deve finire. Il comunismo deve togliere il cinema di mano agli speculatori.»⁹⁹

Con poche frasi sintatticamente semplici, oltre a slegare il cinema dal capitalismo, lo lega al futurismo e a quegli intenti che aveva già precedentemente decantato assieme ai colleghi della Gileja e negli scritti precedenti sul cinematografo:

«Il cinema è portatore di
movimento.
Il cinema svecchia la
letteratura.
Il cinema demolisce l'estetica.
Il cinema è audacia.
Il cinema è un atleta.»¹⁰⁰

Ma ciò che di più interessante emerge è la chiara consapevolezza di Majakovskij della potenza comunicativa del nuovo mezzo. «Il cinema è diffusione di idee.»¹⁰¹ scrive per l'appunto. Questa caratteristica, assieme al monito al comunismo di “strappare il cinema dalle mani degli speculatori”, si unisce a quell'intento pedagogico-propagandistico, «ai fini della formazione delle future classi sociali»¹⁰², rappresentato dal mondo audiovisivo già all'epoca. Una cosa d'altra parte già nota a Lenin, allora leader del Partito, il quale conia il famoso slogan «Il cinema è l'arte più importante», intendendolo a servizio della politica.

⁹⁸ V. Majakovskij, *Cinema e cinema*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 30.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² M. Tirino, *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza, *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p.114.

Majakovskij si schiera, quindi, anche sul fronte del cinema da parte della Rivoluzione e del suo leader, nonostante mantenga un velo di distacco guardando con sospetto ad esempio il Sovkino, la casa di distribuzione cinematografica statale che si occupava di censura, importazione e distribuzione. Così emerge in un epigramma come *Kino i vino*, *Cinema e vino*, pubblicato del 1922 in cui accusa la casa di distribuzione di paragonare la produzione cinematografica a quella vinicola:

Сказал
 философ из Совкино:
«Родные сестры —
 КИНО И ВИНО
 [...]»
я должен
 иметь
 ДОХОД ОТ КИНО
не меньше
 торговца вином.»¹⁰³

La concezione di Majakovskij del cinema è matura: ne vede i possibili molteplici impieghi e soprattutto ne studia il linguaggio proprio. Approfondisce in questo periodo le sue conoscenze in ambito tecnico, studiando direttamente dalle pellicole americane. In un suo articolo molto successivo *Karaul!*, *Aiuto!*, pubblicato nel 1927 e legato alla sceneggiatura di *Kak poživaete?*, ne delinea infatti la superiorità, in quanto:

«[...]il cinema straniero ha scoperto e utilizza mezzi espressivi specifici che scaturiscono dall'arte stessa del cinema e sono insostituibili. (Il treno in *Accidenti che ospitalità!*, la trasformazione di Chaplin in pollo ne *La febbre dell'oro*, le luci del treno in movimento in *A woman of Paris*).»¹⁰⁴.

Majakovskij paga dazio al cinema americano anche con la poesia *Kinepovetrie*, *Cinecontagio*, dedicata al mito di Charlot, pubblicata nel 1923.

¹⁰³ V. Majakovskij, *Kino i vino.*, in V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij : v trinadcati tomah.* Moskva, Gos. izdatelstvo hudožestvennoj literatury, 1955-1961. T. 9, *Stihotvorenija 1928 goda i očerk "Roždennye stolitzy"*, 1958, ed. V. Duvakin, p.64.

Traduzione mia: «Disse/ un filosofo dal Sovkino:/Sono fratelli di sangue/ Cinema e vino./[...] / Io devo/ avere/ un reddito dal cinema/non meno/ di un commerciante di vini.»

¹⁰⁴ V. Majakovskij, *Aiuto!*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 37.

Dell'iconico personaggio di Chaplin, Majakovskij adora “la maschera”¹⁰⁵ di cui traccia un ritratto e che esalta in quanto palese satira del mondo borghese e umiliazione d'Europa:

«Non voi
– ne sono convinto –
non voi
– lo so –
ma di voi
ride il compagno Charlot.
[...]
Forse
che questi
baffetti di Chaplin
non sono tutto
quello che all'Europa
rimane
del viso?
Charlot.
Calano
i calzoni-fisarmonica.
Il ciuffo arricciato.
Il tubino
vicino al brandello.
Sono dileggiati
i tuoi
piedini di zanzara,
Europa del frac
e del five o'clock!»¹⁰⁶

Un Chaplin che, per Majakovskij, scardina le certezze attraverso la comicità e si fa portavoce degli oppressi:

«Gli oppressi si leveranno,
gli stessi oppressi
con la scopa
passeranno
per le miglia del mondo.»¹⁰⁷

¹⁰⁵ Così la definisce anche M. Tirino in *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p.116.

¹⁰⁶ V. Majakovskij, *Cinecontagio*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 34-35.

¹⁰⁷ Ivi, p.35.

Nel biennio 1926-1927 il poeta scrive una serie di cinescenari: *Serdce kino, ili Serdce ekrana, Il Cuore del cinema, ovvero il Cuore dello schermo, Slon i spička, L'elefante e il fiammifero, Ljubov' Škafoljubova, L'amore di Škafoljubov, Kak požívaete?, Come state?, Istorija odnogo nagana, Storia d'una pistola, Tovarišč Kopytko, ili Doloj žir, Il compagno Kopytko, ovvero Abbasso il grasso!, Pozabud' pro kamin, Scordati del camino*. Cinescenari fortemente legati ai gusti e alla grammatica del cinema americano, che tuttavia non arrivano mai su schermo a causa dell'intervento del Sovkino. Di tutti questi, infatti, soltanto due diventano film: *Deti, I bambini*, da cui fu tratto *Troe* (1928), *I tre*, un film per ragazzi di Aleksandr Solov'ëv e *Dekabrjučov i Oktjabjučov, Dicembrone e Ottobrone*, realizzato da Aleksej Smirnov e Aleksandra Iskander-Smirnova con esiti, però, palesemente inferiori all'originale letterario e anch'esso indirizzato ad un pubblico infantile. *Deti* è l'unico scenario «che unisca all'intreccio burlesco riferimenti precisi da documentario [...] dove la descrizione del campo di pionieri "Artek" in Crimea si alterna alle vicende ridevoli del "businessman" Tom Dopkins, recatosi in quella penisola con la moglie e col figlio».¹⁰⁸ In questo sceneggiato, Majakovskij sembra voler fondere le sue memorie circa il film di Kulešov *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'sevikov* (1924), *Le straordinarie avventure di mister Vest nel paese dei bolscevichi*, primo grande film dell'avanguardia sovietica, e i due film scritti, diretti e interpretati da Chaplin *The Kid* (1921), *Il Monello*, e *The Pilgrim* (1923), *Il pellegrino*. Unisce così le esperienze maturate dal suo studio del cinema occidentale e dalla direzione del LEF, in cui viene a contatto con idee e tendenze più disparate.

Tra i tanti membri sia effettivi che esterni, come Šub, Kozincev e Kulešov, Majakovskij si appassiona maggiormente alle teorie di Ejzenštejn e Vertov che sente più vicine a lui. Con i due registi il poeta ha infatti moltissime idee in comune circa la comunicazione audiovisiva, come riporta Tirino:

«l'avversione per il naturalismo descrittivo (maturata, per i primi due, grazie alla comune frequentazione del teatro di Mejerchol'd); il rifiuto

¹⁰⁸ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 262.

dell'introspezione psicologica; il gusto per le immagini eccentriche ed eccessive e, infine, la passione per l'attualità e le riprese dal vero.»¹⁰⁹

Nonostante le vicinanza, però, il legame con Vertov pare più immediato. Lo stesso regista considera «l'estetica delle poesie di Majakovskij strettamente connessa con le sue aspirazioni per un radicale cambiamento della produzione di film»¹¹⁰.

3. *Il Cineocchio*

Rispetto ai rapporti con Majakovskij, interessa maggiormente la formazione del regista della Polonia russa al secolo David Abelevič Kaufman. Classe 1896, inizia la sua attività cinematografica nel 1918, come detto in precedenza, lavorando come montatore della *Kinonedelja*. In questa prima fase produttiva, nei lavori di Vertov non si registra nessuna peculiarità formale, a eccezione di qualche espediente di montaggio. Il motivo di ciò è che il materiale filmico, nonostante girato da operatori di rilievo, arriva al giovane montatore rispettando una normativa assai rigida: in lunghe inquadrature di circa trenta o quaranta metri, girate da punti di osservazione predeterminati e fissi. Del materiale che risulta per sua natura “già montato” e lascia poco margine di manovra a Vertov. Come scrive Montani a riguardo:

«Si tratta, per di più, di materiale fornito di un preciso valore documentario e propagandistico, poiché proviene, in larghissima parte, dai vari fronti della guerra civile. Che fare, quindi, se non rispettare l'impostazione standardizzata delle riprese e circoscrivere il lavoro al semplice taglio delle sequenze ridondanti o tecnicamente difettose? E, in ogni caso, l'alternativa (quella, cioè, di ristrutturare per quanto possibile), che senso avrebbe quando il valore fondamentale di questo tipo di informazione cinematografica non sta nella complessità del messaggio, ma nella tempestività della sua circolazione? Le scelte di Vertov vanno dunque valutate in termini politici»¹¹¹.

¹⁰⁹ M. Tirino in *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*, p.121.

¹¹⁰ Traduzione mia di V. Petrič, *Constructivism in film: "The man with the Movie Camera"*. *A Cinematic Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.298.

¹¹¹ P. Montani, *Dziga Vertov*. Casellina di Scandicci, La Nuova Italia, 1975, p.25.

L'esperienza per la *Kinonedelja* si unisce alle esperienze con i film di montaggio a soggetto unico, attività svolta sempre dentro i limiti istituzionali, tra cui *La battaglia di Caricyn* (1920), basato su un episodio di guerra civile, *L'esumazione delle reliquie di Sergij Radonežskij* (1920), sulla campagna antireligiosa, e *La storia della guerra civile*¹¹² (1922). Successivamente Vertov accetta il compito di organizzare il laboratorio cinematografico installato sul treno di propaganda "Rivoluzione d'Ottobre", un lavoro che non dona al regista-montatore libertà di ricerca e sperimentazione artistica, ma rappresenta solamente un impiego a fini politici e propagandistici del medium tecnologico. Queste tre esperienze fanno crescere in Vertov un'insofferenza nei confronti delle direttive del Commissariato del Popolo per l'Istruzione e fanno maturare in lui:

«l'ipotesi che un uso coerente dello strumento cinematografico non possa essere che un uso *di classe*: l'ipotesi che il cinema debba contribuire – all'interno del suo specifico settore di realtà – a quel processo di appropriazione conoscitiva di cui il proletariato e le masse contadine possono finalmente essere autentici protagonisti»¹¹³.

Già da qui non può che essere evidente la comunanza di intenti tra Vertov e Majakovskij nel loro applicarsi per un cinema che sia popolare e proletario. Il 1922¹¹⁴ è l'anno chiave in cui un sempre più convinto Vertov decide che è necessario muoversi verso un rinnovamento «tecnico, formale e organizzativo dell'attualità cinematografica»¹¹⁵ in questa direzione.

Fonda in quell'anno *Kino-pravda*, *Cineverità* o "*Pravda*" cinematografica, cinegiornale totalmente autonomo e innovativo, di cui escono ventitre numeri a cadenza regolare fino al 1925. Con esso si pone l'obbiettivo di mostrare situazioni reali appartenenti a qualsiasi contesto, senza azione censoria alcuna, per spiegare cosa stesse davvero accadendo nel Paese e allo stesso tempo esplorando le possibilità del linguaggio filmico e guardando alle nuove tendenze contemporanee. Questo secondo passo, più personale forse rispetto all'esperienza

¹¹² Comunemente indicato come il primo vero e proprio lungometraggio di Vertov. Cinesaggio in due parti, costituito da 13 rulli, rappresenta un bilancio filmico dell'attività del triennio 1918-1921.

¹¹³ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.26.

¹¹⁴ Anno della fine della guerra civile e del blocco economico e anno del varo della Nep.

¹¹⁵ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.28.

per la *Kinonedelja*, si muove, sempre su sfondo socialista, dalla cinecronaca stagnante e superficiale nella direzione dell'interpretazione documentaria, che caratterizza la sua produzione successiva. Vertov, comunque, tiene sempre presente l'aspetto pedagogico della sua attività e il carattere prevalentemente informativo della *Kino-pravda*, in aperto dialogo con il pubblico di riferimento. Scrive Melanco:

«Con i tematici *Kino-Pravda* (collage d'immagini montate su un tema che veniva scelto puntata in puntata) si arriva alla costituzione di un linguaggio moderno, esclusivo, interagente con gli spettatori. I filmati riportano a tutta la nazione un unico ideale, distinto, esplicito, direttamente collegato alla base del pensiero della rivoluzione socialista, così come egli la percepiva e l'applicava attraverso lo strumento del cinematografo»¹¹⁶.

Per Vertov, dunque, la rivoluzione socialista si svolge anche su schermo, territorio di sua competenza, e ciò funge da leitmotiv per tutta la sua produzione. Il presupposto rivoluzionario della *Kino-pravda* consiste nell'obiettivo di «cinematizzare le masse»¹¹⁷, ma è con il successivo *Kinoglaz* che Vertov cerca di attuare il suo progetto politico più ambizioso ad opera dei *Kinoki*.

Sempre nel 1922 sulla rivista *Kino-fot*, infatti, viene pubblicato il manifesto *Noi*, scritto in un linguaggio che potrebbe definirsi futurista per quanto riguarda lo stile, concepito per presentare la nascita di un nuovo gruppo di operatori di cinema, appunto, i *Kinoki*¹¹⁸. Un gruppo che inizialmente contava soli tre membri, il “Concilio dei tre” – formato dallo stesso regista, la moglie Elizaveta Svilova, anch'ella montatrice, e il fratello Mikhajl Kaufman, operatore di macchina – ma che si pone come nuovo punto di partenza della cinematografia documentaria.

«Noi ci chiamiamo *Kinoki* per distinguerci dai “cineasti”, gregge di rigattieri che smercia con profitto stracci vecchi.[...]

¹¹⁶ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*. Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2020, p.96.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Termine di pura invenzione vertoviana mediante la fusione dei termini russi *kino* (cinema) e *oko* (sinonimo arcaico di *glaz*, occhio) volto al plurale.

NOI dichiariamo che il futuro dell'arte cinematografica è la negazione del suo presente. NOI lanciamo un appello per affrettarne la morte.»¹¹⁹

Vertov, nel manifesto, individua «l'essenza tecnica profonda del cinema»¹²⁰: il movimento delle cose, oggetto d'indagine privilegiato dei *Kinoki* in un rapporto di analogia con il movimento nel cinema:

*«Il kinokismo è l'arte di organizzare i movimenti necessari delle cose nello spazio, mediante l'utilizzazione di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa. [...] Dopo aver concepito un cinepoema o un semplice frammento, il Kinok deve saperlo registrare con precisione e dargli forma cinematografica nel momento in cui si produrranno le condizioni tecniche più favorevoli.»*¹²¹

Il *Kinok* dunque va a caratterizzare il materiale filmico in quanto il soggetto viene scelto nel momento stesso della messa in scena. «La vita colta sul fatto»¹²² è l'obiettivo di questo cinema, che richiede un'azione indagatoria da parte dell'operatore. Per tale motivo, anche dal punto di vista della dotazione tecnica, per adempire al loro obiettivo, i *Kinoki* sperimentano e si perfezionano di continuo, viaggiano con attrezzature portatili e maneggevoli, utilizzano pellicola ad alta sensibilità, dispongono di mezzi di locomozione rapidi e addirittura di telefono. Il cinema inteso come “cine-occhio” dipende totalmente dal legame tra il cineoperatore e la macchina da presa, la quale ha il potere di superare i limiti umani e di mostrare addirittura ciò che non sarebbe potuto essere visibile.

«L'operatore e la cinepresa sono allora un tutt'uno, fondendosi interagiscono per realizzare concretamente un mondo altrimenti inaccessibile all'occhio umano. I *Kinoki* sono protagonisti della teoria del “cine-occhio” al centro del campo d'azione della cinematografia scientifica, didattica, divulgativa»¹²³.

¹¹⁹ In D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.27.

¹²⁰ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.67.

¹²¹ D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione : scritti dal 1922 al 1942*, p.29.

¹²² D. Vertov, *Nascita del Kinoglaz*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.76.

¹²³ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, p.98-99.

Una cinematografia che quindi, nelle parole di Vertov, «aiuta – lo spettatore – a vedere»¹²⁴, lo educa, lo informa, soprattutto se posta in contrasto al cinedramma che, sempre nelle sue parole, «annebbia occhi e cervelli con vapori dolciastri»¹²⁵:

«Il nostro compito essenziale, il nostro programma è quello di aiutare ogni oppresso in particolare e tutto il proletariato nel suo insieme a veder chiaro nei fenomeni reali che lo circondano [...] Questo compito noi lo chiamiamo *Kinoglaz*. Decifrazione della vita così com'è»¹²⁶.

Il tentativo di fondere gli intenti teorici a quelli pratici, di predisporre un'alternativa alla *Kinopravda* e di schierarsi contro la cinematografia, cosiddetta, borghese prende forma nel 1924 con il progetto filmico chiamato, appunto, *Kinoglaz*. Un complesso “manifesto visivo”, il cui «obbiettivo era quello di realizzare in diecimila metri di pellicola un discorso complessivo sui temi di fondo della nuova cinematografia»¹²⁷, che avrebbe dovuto comportare sei serie successive e interconnesse, in cui ciascuna delle quali avrebbe dovuto ricomprendere e riutilizzare i materiali delle precedenti e riorganizzarli a livello tematico e formale. Lo scopo era quello di mostrare il carattere controrivoluzionario e mistificatorio del cinema d'arte, respingendo l'invenzione e gli attori, affidando alla macchina la registrazione della vita in quanto tale. Anche Majakovskij rimane affascinato da questa teoria vertoviana e a riguardo, in un incontro con il regista, dirà: «Il *Kinoglaz* è un faro sullo sfondo degli stampi della produzione cinematografica mondiale»¹²⁸.

Ma questo non è lo stesso pensiero che condivide la politica sovietica, che già allora, poi sempre più decisamente, è orientata verso un uso meramente propagandistico del cinema e nulla più. Per tale motivo ostacola la messa a punto del progetto *Kinoglaz* non comprendendo la scrittura audiovisiva del regista.

¹²⁴ Cfr. D. Vertov, *Cinedramma e kinoglaz*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.86.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ D. Vertov, *L'essenziale del Kinoglaz*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.88.

¹²⁷ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.83.

¹²⁸ D. Vertov, *O Majakovskom*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. Sergej Drobashenko. Mosca, Iskusstvo, 1966, p. 182.

Vertov riesce solamente a girare *Žizn' vrasploch, La vita colta sul fatto*, ma ciò non toglie che, a livello di sperimentazione, già con questa pellicola si siano raggiunti alti livelli che elevano il cinema russo degli anni Venti, nonostante a livello commerciale sia stato un insuccesso. Ciò che sottolinea questo interessante film è il valore assoluto che per Vertov ha il montaggio nella creazione di un linguaggio filmico innovativo, che va al di là della fissità delle altre arti, quali teatro e letteratura. Anche qui la parola chiave è movimento. Il montaggio degli “intervalli”, come lo definisce Vertov, si basa sul passaggio da un’immagine in movimento all’altra, dove ognuna si fonde con la precedente e la successiva, non mediante dissolvenze, ma con stacchi netti proprio con lo scopo di creare un’immagine complessiva frutto di una connessione di molteplici visioni. Per Vertov il montaggio è:

«portare la percezione nelle cose, mettere la percezione nella materia, in modo tale che qualsiasi punto nello spazio percepisca da sé tutti i punti sui quali agisce o che agiscono su di esso, per quanto lontano possano estendersi queste azioni e queste reazioni»¹²⁹.

Il lavoro in sala di montaggio è quindi determinante per la creazione semantica, in cui l’espressione artistica innovativa si fonde all’ “occhio meccanico” superiore, se non addirittura sostitutivo all’occhio umano, instaurando così una “dittatura dei fatti”¹³⁰. Il montaggio per Vertov è il principale mezzo di significazione del film, che viene pensato e realizzato non su un set, ma all’interno della sala di montaggio davanti alla moviola. Non è la ripresa delle immagini in sé ciò che permette “di vedere”, ma l’utilizzo dello strumento tecnico. L’elogio dell’occhio meccanico da parte di Vertov non è un elogio alla macchina in quanto “feticcio”. *Kinoglaz* può far vedere l’invisibile, «può cioè mettere in forma la rete di rapporti che collega le cose nel loro movimento e dunque fornisce un’immagine della realtà incomparabilmente più completa proprio perché non la rispecchia ma la ricostruisce, la riorganizza»¹³¹ e lo fa

¹²⁹ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, p.105.

¹³⁰ Così la definisce M. Tirino in M. Tirino in *Majakovskij e il fantasma del Kinemo*, in A. Amendola e A. Sapienza (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un’opera totale*, p.121

¹³¹ In Enciclopedia Treccani, www.Treccani.it, voce Vertov, Dziga.

dall'interno, essendone parte. I fatti vengono riorganizzati e combinati secondo «una filza di trucchi mirabolanti»¹³², originati dalle infinite possibilità del “cine-occhio”, ottenendo un senso determinato, volto a interpretare il mondo della vita. Il tempo del montaggio è espressione, qui, di una nuova forma d'arte, che vede nell'immagine una profonda autonomia:

«La moviola permette azioni inattuabili nelle altre arti. Il cinema disintegra la nozione di spazio tempo e rende effettiva la fantasia che nella traslazione dei significati assume nuova identità. La metafora costruita intorno alla teoria del “cine-occhio” (o occhio del cinema) esorcizza ogni riferimento materialistico e concede allo spettatore visioni altrove irrealizzabili»¹³³.

Le premesse sperimentali di Vertov sono, dunque, senz'altro ottime, ma la mancanza di sostegno da parte dello Stato fa fallire nel 1925 sia la *Kino-pravda* che il *Kinoglaz*. Matura nel regista un senso di profonda delusione verso le istituzioni per il quale ha lavorato e in cui ha creduto, sentimento d'altra parte condiviso dall' *intelligencija* dell'epoca. Scema in lui l'idea di realizzare in tempi brevi una nuova cinematografia e si manifesta l'esigenza di ricalibrare i propri obbiettivi artistico-rivoluzionari.

4. *L'uomo con la macchina da presa*

Per via degli scontri sul piano politico Vertov si trova costretto a interrompere, o forse più appropriatamente, diversificare la sua attività cinematografica. Nonostante il fallimento della *Kino-pravda* e del *Kinoglaz*, Vertov non perde di vista la sua idea originaria di cinema, che avrà come suo massimo apice il monumentale *Čelovek s kinoapparatom*, *L'uomo con la macchina da presa*, ma riscontra notevoli difficoltà dal punto di vista dei finanziamenti. Sul piano pratico inizia dal 1926 le riprese del film a Mosca, ma allo stesso tempo si vede, in un certo senso, costretto a prestare il suo talento per film di propaganda a favore della causa rivoluzionaria, ma non per questo meno sentiti. Vertov nonostante la delusione conserva ancora vivo l'amore verso la patria e si sente sempre parte della rivoluzione in atto.

¹³² A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, p. 259.

¹³³ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, pp.103-104.

A tal proposito realizza *Šagaj, sovet!, Avanti Soviet!*, un film didascalico in sette parti sul tema della “ricostruzione” del Paese. In questo film, ricchissimo di didascalie, utilizza il materiale filmico a scopo illustrativo e referenziale, operando con lo stesso modello linguistico, articolando le immagini secondo la logica del “prima e dopo”. L’intreccio è naturalmente costruito con lo scopo di mettere in evidenza l’immane sforzo del potere sovietico nel rendere migliore la società, nel costruire un mondo nuovo, un uomo nuovo. Nonostante il tono propagandistico, il ritratto del Paese che dà Vertov è onesto e mostra a esempio la miseria e la prostituzione, un tipo di sguardo quindi che si avvicina allo spettatore, ma lo allontana dalle istituzioni committenti. Tuttavia, come scrive Montani, *Avanti Soviet!*:

«è sicuramente il film più povero e stereotipato di tutta la produzione vertoviana. Fatta eccezione per il disegno ritmico d’insieme (sempre attentissimo e rigoroso nella scelta e nella coordinazione dei movimenti), per alcuni momenti di reale partecipazione emotiva (tutte le scene dedicate ai bambini, per esempio, e per il taglio amaro e critico di certe sequenze di “vita quotidiana” (esemplare, in tal senso, la scena girata in un minuscolo appartamento proletario in cui, tra porcellane da quattro soldi e scatolette di brillantina, si aggira un sorridente e incolpevole precursore del majakovskijano Prisytkin, operaio di fatto ma *nepman* nel cuore), l’opera testimonia dello stato di crisi, incertezza e sfiducia in cui si trovava Vertov dopo la rinuncia ai progetti rivoluzionari.»¹³⁴

La stampa dell’epoca, però, celebra questo film in quanto film di propaganda rigorosa e convincente, come appare scritto sulla *Leningradskaja Pravda*¹³⁵, derivata dalla meticolosa organizzazione del materiale filmico, che lo rende «qualcosa di più grandioso rispetto alla semplice cronaca»¹³⁶, come appare scritto nella *Krasnaja Gazeta*, ma forse inaccessibile nella sua interezza al pubblico. Sicuramente non la pensa così il direttore del LEF, Vladimir Majakovskij, che circa le cineattualità scrive:

«Perché è impossibile sopportare un’ora di cineattualità?

¹³⁴ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.95.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

Risposta: Perché le nostre cineattualità sono un'accozzaglia casuale di inquadrature e di vicende. L'attualità deve essere organizzata e organizzare sé stessa. Allora sarà tollerata.»¹³⁷

La parola chiave è quindi “organizzazione”. Vertov con questo film si muove a passi più piccoli rispetto agli intenti della *Kino-pravda* e del *Kinoglaz*, ma mantiene i risultati ottenuti dalla sperimentazione in quelle sedi. Tramite il montaggio organizza il materiale filmico, se pur di propaganda, e restituisce verità allo spettatore. Il lavoro di “addestramento linguistico” delle masse permane, se pur qui in sordina.

Avanti Soviet! prepara il terreno al secondo film propagandistico su commissione *Šestaja čast' mira*, *La sesta parte del mondo*, un film in sei parti commissionatogli dall'Ente Statale per il Commercio Estero, sotto le dipendenze del Sovkino. Il progetto avrebbe dovuto esaltare la produttività economica e industriale dell'URSS in modo da presentarla sul mercato internazionale. Sorprendentemente l'Ente si mostra disponibile nei confronti del regista e ne accoglie totalmente il piano di lavoro e si mostra disponibile a corrispondere tutte le sue richieste materiali. A tal proposito vengono quindi organizzate spedizioni nei vari territori del Paese e persino all'estero. Il “Consiglio dei tre” viene notevolmente ampliato con figure professionali scelte direttamente da Vertov. Ciò permette al film di essere completato nello stesso 1926.

Dal punto di vista linguistico *La sesta parte del mondo* rappresenta un totale rovesciamento del precedente *Avanti, Soviet!*: «il resoconto puntuale delle singole attività produttive che la macchina da presa ha registrato nelle sue ricognizioni [...] si è trasformato, in sede di montaggio, nella dimensione astrattiva e omogeneizzante di un canto dedicato ai protagonisti del lavoro»¹³⁸. Il film, secondo le indicazioni di Vertov nel sottotitolo, va inteso come un “cine-poema lirico” che celebra il lavoro e i lavoratori nell'immenso Paese.

Tuttavia, quando *Šestaja čast' mira* appare su schermo, a Vertov viene recapitata una lettera di licenziamento da parte del Sovkino. Formalmente la motivazione riguarda esigenze economiche, il settore documentaristico nel quale

¹³⁷ V. Majakovskij, *Aiuto!*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti, p. 38.

¹³⁸ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.97.

lavorava il regista viene accusato di «regolari e pesanti passività»¹³⁹, ma il reale motivo è una chiara disapprovazione al risultato del documentario. Gli era stata commissionato un film per celebrare la ricchezza e l'avanguardia dell'URSS e Vertov aveva realizzato un poema sul lavoro. L'allontanamento definitivo dal Sovkino, quindi, è un ennesimo provvedimento per “tagliare le ali” al regista, facendo tramontare in lui la possibilità di sviluppare una cinematografia di massa, ossia di passare dalla creazione di un linguaggio a quella di un'istituzione.

Vertov rimane disoccupato e decide di partire per l'Ucraina. Qui ottiene il permesso, nonché i finanziamenti, per realizzare *L'uomo con la macchina da presa*, a patto, però, che realizzi un film per il decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Il lavoro per il VUFKU, Comitato panucraino per il cinema e la fotografia, gli concede un enorme spazio alla ricerca e su queste basi nasce il film su commissione *Odinnadcatyj, L'undicesimo* (1928). Il film è ambientato nel Dnepr, nelle miniere e nei centri siderurgici che forniscono materiali per la costruzione di una diga per formare un lago artificiale. Circa la natura tecnica del film lo stesso Vertov spiega:

«Primo: *Odinnadcatyj* è scritto nel linguaggio cinematografico più puro, il “linguaggio-occhio” (*jazyke glaz*). *Odinnadcatyj* è concepito per la percezione visiva, per il “pensiero visivo”.

Secondo: *Odinnadcatyj* è scritto dalla macchina da presa nel linguaggio documentario, il linguaggio dei fatti registrati sulla pellicola.

Terzo: *Odinnadcatyj* è scritto nel linguaggio socialista, nel linguaggio della decifrazione comunista dei dati visibili.»¹⁴⁰

L'attenzione dello spettatore si concentra sull'immagine pura, il cosiddetto «pensiero visivo»¹⁴¹, le didascalie sono ridotte all'osso e quasi non necessarie. Il film è realizzato con il preciso obiettivo di «complicare e arricchire progressivamente lo spessore semantico delle immagini»¹⁴², così giustificando l'introduzione di soluzioni linguistiche originali e interessanti come le numerose sovrainpressioni, ad esempio l'iconica sovrinpressione del volto di Lenin sulla

¹³⁹ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.99.

¹⁴⁰ D. Vertov, *Sul film Odinnadcatyj*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.130.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² P. Montani, *Dziga Vertov*, p.102.

cascata del Dnepr, i movimenti di macchina e l'impiego di stesse inquadrature a scopi differenti. *L'undicesimo* è un documentario poetico che prosegue la linea narrativa stabilita dai due film precedenti.

Nonostante queste premesse, il film non ha un grande successo, viene accolto con freddezza, ma non per questo il VUFKU ritira la sua disponibilità a finanziare il prossimo grande progetto di Vertov.

Tra il 1928 e il 1929 realizza l'opera più compiuta di tutta la sua carriera da cineasta *Čelovek s kinoapparatom*. A differenza dei precedenti è un film con una precisa linea narrativa: raccontare la giornata di un cineoperatore, Mikhajl Kaufman, fratello di Vertov, che riprende e sa di essere ripreso. L'oggetto del film è il fare cinema, cioè l'agire nella realtà e sulla realtà attraverso lo strumento della macchina da presa. Gli operatori riprendono sé stessi per mostrare la tecnica filmica e che il cinema, in quanto tale, è parte fondante di una realtà soggettiva.

Su *L'uomo con la macchina* da presa Vertov scrive:

«Il gruppo del *Kinoglaz* ha condotto una lotta decisiva per l'epurazione del linguaggio cinematografico, per la sua completa separazione dalla lingua del teatro e della letteratura. [...] Il film *Čelovek s kinoapparatom* non è soltanto un'opera cinematografica, ma è anche un discorso teorico sul cinema»¹⁴³.

Vertov con questo film parla del linguaggio cinematografico, della forma-cinema, sospesa tra futurismo e coscienza meta-cinematografica dell'infinità riproducibilità della realtà, mostrando la pratica dell'operatore di cinema e le potenzialità delle macchine ad esso legate. L'uomo appare sottomesso addirittura alla macchina. Contrariamente a quanto si possa pensare, l'obbiettivo della macchina da presa non registra immagini di "vita colta sul fatto", ma se ne serve per connettere lo spettatore ad una realtà virtuale fine a sé stessa. Vertov gioca con le immagini, le manipola in modo da rendere allo spettatore difficile percepire quanto stia accadendo su schermo che pare addirittura qualcosa di surrealista a tratti. L'azione viene spettacolarizzata, i trucchi di montaggio, l'uso di riprese azzardate, ad esempio dall'alto dei tetti, e le deformazioni corporee creano un'atmosfera caotica dove si mescolano e uniscono soggetti dai campi semantici più

¹⁴³ D. Vertov, *Čelovek s kinoapparatom*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p.133-34.

diversi e non censurati, ad esempio immagini di un funerale sono seguite da scene di ragazze in topless sulla spiaggia:

«Il ritmo delle sequenze e del montaggio cambiava continuamente. [...] Tutti e quattro i leitmotiv del film (la realtà oggettiva, il lavoro dell'operatore "kinok", l'addetta al montaggio e il cinematografo portato sullo schermo) si compenetrano e s'interrompono disordinatamente, sottolineando senza posa le relatività della nostra percezione del mondo, dello spazio e del tempo, che possono essere modificati per pura monelleria fino a far perdere loro ogni forma e contenuto.»¹⁴⁴

La montatrice Elizaveta Svilova, moglie di Vertov, lavora per questo film su un patrimonio di immagini immenso ed eterogeneo, girate con tecniche diverse (doppie esposizioni, salti di scena, carrellate, riprese oblique, primissimi piani, campi lunghi e lunghissimi) e dunque non facili da montare le une con le altre. La Svilova si afferma come una grande pioniera nell'arte del montaggio, utilizza infatti split screen, fast e slow motion, freeze frames, tutte tecniche che ancor oggi sono difficili da padroneggiare. Si deve, quindi, pensare all'anno di realizzazione di questo film per comprendere ancora di più l'incredibile maestria della Svilova. Quello che fa la montatrice ne *L'uomo con la macchina da presa* è tagliare, indipendentemente dal contenuto, una sequenza e unirla ad un'altra principalmente per un valore estetico. Facendo ciò riesce a raggiungere un livello di astrazione cinematografica che produce dei forti effetti di "dinamismo cine-estetico"¹⁴⁵, come lo definisce Petrič, intrinseco al valore tematico della macrosequenza. Questa è l'applicazione pratica di quello che Vertov chiama "teoria degli intervalli". Una teoria che sfida l'attenzione dello spettatore, lo costringe all'attenzione forzata per comprendere quello che gli viene mostrato. Un atteggiamento, unito alla tecnica, che ricorda quello delle poesie di Majakovskij. Questo è infatti quello che emerge dagli studi di Vlada Petrič¹⁴⁶:

¹⁴⁴ N. Abramov, *Dziga Vertov*, edizione italiana a cura di M. Verdone. Roma, Edizioni di Bianco e nero, 1963, p.107.

¹⁴⁵ V. Petrič, *Dziga Vertov and the Soviet Avant-garde movement in The Soviet and Post-Soviet Review*, volume 10. s.l., Brill, 1983, p.23. Traduzione mia.

¹⁴⁶ Uno studio interessante, solamente citato in questa sede, che più volte raffronta la cinematografia vertoviana con la tecnica poetica di Majakovskij. Interessante anche perché tratta inoltre la carriera da poeta del regista sovietico, che trae ispirazione per le sue "poesie filmiche", li analizzate, dal grande Majakovskij.

«As Majakovskij produced novel poetic visions by breaking up sentences which did not permit the reader to follow the sequential order of things, so Vertov and Svilova wanted to preclude the viewer from superficial perception, by juxtaposing and reversing the fragments of reality.[...] If one agrees that Majakovskij developed the most personal style in the Soviet revolutionary poetry, then it is equally true that Vertov developed the most personal style in Soviet revolutionary film making. Both believed that words or images have to “explode” in the reader or viewer’s mind.»¹⁴⁷

Ed è quello che fanno le immagini montate dalla Svilova: esplodono sullo schermo. Il film dei coniugi Vertov è debitore nei confronti della figura di Majakovskij anche per quanto riguarda le condensazioni tematiche, in poesia definite nella figura retorica sineddoche, ossia quando un singolo personaggio va a rappresentare un’intera classe sociale come ad esempio la scena in cui compare una donna che sta facendo una manicure, rappresentante della nuova classe borghese, seguita da una scena che vede una donna intenta nel lavoro manuale, rappresentante della classe operaia. Tra i tanti punti di contatto tra i due intellettuali rimane quello, palese in questo film, comune a i Futuristi tutti, come spiega Markov, ossia l’obiettivo di «fare della parola la reale protagonista, e più importante, insistere consapevolmente e aggressivamente sul fatto che la poesia nasca dalla parola stessa»¹⁴⁸. Similarmente Vertov applica lo stesso concetto al cinema, ponendo l’immagine alla base della creazione filmica, unica portatrice del significato. *L’uomo con la macchina da presa*, infatti, appare come un film sull’iper-realtà composto totalmente da immagini che riguardano visioni di una città immaginaria frutto dell’unione di riprese svolte ora a Mosca, ora ad Odessa o Kiev. Vertov qui elimina totalmente la didascalia, tranne quelle iniziali che mettono a punto, oltre ai dati tecnici, la dichiarazione del carattere sperimentale del film:

¹⁴⁷ Ivi, p.23-24. Traduzione mia: Come Majakovskij ha prodotto nuove visioni poetiche spezzando le frasi, non permettendo così al lettore di seguire l’ordine delle cose, così Vertov e la Svilova volevano precludere allo spettatore una visione superficiale, mediante giustapposizioni e rovesciando i frammenti della realtà. [...] Se si è d’accordo sul fatto che Majakovskij abbia sviluppato il più personale degli stili nella poesia rivoluzionaria sovietica, allora è egualmente vero che Vertov abbia sviluppato il più personale degli stili nella cinematografia rivoluzionaria sovietica. Entrambi credevano che le parole o le immagini dovessero “esplodere” nella mente del lettore o dello spettatore.

¹⁴⁸ V. Markov, *Russian Futurism: A History*, p.185.

«All'attenzione degli spettatori, questo film rappresenta un esperimento di comunicazione cinematografica, di eventi visibili, un film senza didascalie, senza sceneggiatura, senza l'uso di teatri [...]: questo esperimento mira a creare un linguaggio internazionale e assoluto, un linguaggio cinematografico totalmente autonomo dai linguaggi della letteratura e del teatro»¹⁴⁹.

Eliminare le didascalie, che allora rappresentano la voce narrante del film, permette di arrivare a raggiungere l'obiettivo iniziale della sperimentazione del regista ovvero: la piena alfabetizzazione cinematografica delle masse, in quanto non è necessario conoscere la lingua scritta per comprendere quanto le sole immagini hanno da dire, sebbene per questo film in particolare la comprensione di per sé non sia immediata. Inoltre, ciò:

«permette di raggiungere una purezza di significazione che solo l'immagine filmica concede (superando i confini per un'internazionalizzazione della ricezione dell'immagine), perché l'immagine è di fatto democratica come percezione del reale o dell'apparente»¹⁵⁰.

Con questo film si porta a compimento il lavoro sperimentale e teorico che il regista porta avanti dall'epoca di *Kino-pravda* e *Kinoglaz*. *L'uomo con la macchina da presa* rappresenta un momento fondamentale nella storia del cinema e dell'avanguardia sovietica, in cui la scienza, ossia lo strumento cinematografico come interprete sommo della modernità, si sposa a uno sguardo che sa farsi poesia, musicalità, letterarietà, magniloquenza sinfonica, amplificando fino alle estreme conseguenze il dialogo e il sincretismo tra le arti.

In URSS il film viene frainteso e Vertov fortemente criticato di formalismo per aver presentato un'opera in cui la forma prevale sul contenuto. La critica ufficiale lo qualifica come «un inganno eccentrico, confusionale, senza scopo e auto-confuso»¹⁵¹. Anche in Occidente il film non è un successo, il ritmo accelerato del montaggio disturba alcuni spettatori, non ancora pronti per un tipo di cinema come quello di Vertov e della Svilova. Fortunatamente è il tempo a

¹⁴⁹ Dai titoli originali del film *Človek s kinoapparatom*, tr. it. di A. Shumakova.

¹⁵⁰ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, p.107.

¹⁵¹ Tradotto da V. Petrič, *The Vertov Dilemma: Film-Eye vs. Film-Truth*. s.l., Spectator, 1991, p.11.

restituire giustizia al grande regista, infatti, avvicinandosi al nostro secolo, *L'uomo con la macchina da presa* viene rivalutato da critica e cinefili e arriva ad essere considerato uno dei più grandi film mai girati. Il critico cinematografico Roger Ebert, premio Pulitzer 1975, nel 2009 riguardo al film scrive:

«It was about the act of seeing, being seen, preparing to see, processing what had been seen, and finally seeing it. It made explicit and poetic the astonishing gift the cinema made possible, of arranging what we see, ordering it, imposing a rhythm and language on it, and transcending it.»¹⁵²

Il film rappresenta l'ultima proposta del tentativo di appropriazione comunista della realtà. Con *L'uomo con la macchina da presa* Vertov comprende il totale dissenso da parte delle istituzioni e inizia la parabola discendente della sua carriera, nonostante non abbandoni lo spirito che lo caratterizza, infatti nel 1930 realizza il suo primo film sonoro *Entuziazm* o *Simfonija Donbassa*, *Entusiasmo* o *Sinfonia del Donbass*, che apre la strada al suo capolavoro *Tri pesni* o *Lenine* (1934), *Tre canti su Lenin*.

¹⁵² R. Ebert, *A film about a film about itself*, RogerEbert.com, 9 luglio 2009. Traduzione mia: «È un film circa l'atto di vedere, essere visto, preparare a vedere, processare ciò che è stato visto e, infine, vederlo. [Il film] ha reso esplicito e poetico il dono sorprendente che il cinema ha reso possibile, quello di organizzare ciò che vediamo, riordinandolo, imponendone un ritmo ed un linguaggio, e trascendendolo.»

Capitolo III

1. *Apoteosi dell'arte per la politica: i poemi su Lenin*

Vladimir Majakovskij continua a scrivere pamphlet politici con passione e senza soste fino agli ultimi giorni della sua vita. Scrive di Rivoluzione anche nei testi meno deliberatamente politico-propagandistici, come abbiamo visto, e nutre una grande ammirazione, che tra l'altro è reciproca, per il leader dei bolscevichi, Vladimir Il'ič Ul'janov, meglio noto come Lenin.

A lui, alla Grande Rivoluzione Socialista d'Ottobre e alla guerra civile Majakovskij dedica un gran numero di poesie: partendo dalla nota *Chorošo!*, *Bene!*, alle poesie *Razgovor s tovariščem Leninym*, *Conversazione con il compagno Lenin*, *Levyj Marš*, *Marcia di sinistra*. A Lenin dedica anche *Lenin s nami!*, *Lenin con noi!*, *My ne verim!*, *Non ci crediamo!*, sulla sua malattia, *Lenincy*, *Leniniani*, e *Komsomolskaja*. In occasione della morte del leader rivoluzionario, il 21 gennaio 1924, compone il poema intitolato proprio *Vladimir Il'ič Lenin*, in suo onore, un poema che però, come appare scritto nell'autobiografia *Ja Sam*, aveva già iniziato a pensare l'anno precedente¹⁵³.

Majakovskij apprende la notizia della morte di Lenin pressoché in diretta. Partecipa, infatti, il 22 gennaio del 1924 all' XI Congresso panrusso dei soviet, durante la quale M.I. Kalinin comunica la morte del leader sovietico avvenuta il giorno prima. Il 27 gennaio successivo vengono celebrati i funerali di Stato sulla piazza Rossa a cui partecipa anche il poeta. La morte e il funerale di Lenin provano molto Majakovskij e questo, come individua anche Katanjan nella biografia del poeta, è «la spinta emozionale che gli fece realizzare un'opera grandiosa»¹⁵⁴. Inizia probabilmente a scrivere il poema poco tempo dopo e lo termina a ottobre dello stesso anno. Lo scritto si apre con, appunto, l'emozione scaturita nel giorno dei funerali, a cui dedica poi la terza parte, che descrive «gli ultimi minuti storici, quando la folla si impossessò di lui, per cui senti che era indispensabile scrivere quello che accadeva, “riprodurre” l'impressione indelebile

¹⁵³ Cfr. I. Ambrogio, *Majakovskij*, p.136.

¹⁵⁴ V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.149

del testimone»¹⁵⁵, come scrive Katanjan. Majakovskij quindi, al di là dell'involucro da panegirico, affronta il tema dell'ideologia e del sogno di un mondo nuovo. In quindici canti traccia la storia di tutto il movimento operaio russo e internazionale e a questa storia intreccia gli episodi della vita del suo leader, colui che seppe «dirigere/ le battaglie/ in campo aperto/ e non sulla carta»¹⁵⁶. Decide di fare ciò con un approccio se vogliamo cronachistico che rassomiglia a quello del documentario. Ripellino a riguardo scrive:

«il Lenin possiede tuttavia un suo innegabile fascino, – e i suoi arrugginiti congegni, le sue sfocate invettive hanno la suggestione delle vecchiotte autoblende e “tacianki” nelle cinecronache dei giorni di Ottobre»¹⁵⁷.

Con *Lenin* Majakovskij ha realizzato un poema epico contemporaneo portando fatti storici reali, avvenimenti da lui stesso vissuti, ad un livello aulico. Qui, più che in ogni altro scritto, si condensa la gamma delle possibilità liriche di Majakovskij in tutta la sua varietà espressiva ed energia iperbolica: ora con accenti profetici, ora con toni didattici, ora con modulazioni patetiche, ora con gusto satirico. Il poema si lega perfettamente anche alla tradizione poetica precedente, in particolare certi passaggi trionfali ricordano i carmi settecenteschi di Lomonosov. Ma in *Lenin* c'è tutto Majakovskij:

«Dal viluppo di articoli di fede e di quadretti di storia della classe operaia e di parafrasi di motti e discorsi di Lenin a tratti balenano alcune delle invarianti di Majakovskij: le iperboli geografiche; l'utopia di un comunismo bengodi; la polemica contro gli “usignoli”; l'amore del documento (nel gusto della “fattografia” propugnata dal LEF); la nausea per i pingui e i satolli, effigiati col risalto grottesco e le smorfie dei cartelloni, e addirittura, diagonalmente, il motivo dell'inermità, del malessere dell'uomo solo e senza appigli.»¹⁵⁸

Il nucleo ideologico da cui parte l'ispirazione del poeta è racchiuso nel primo canto ossia nei versi:

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ V. Majakovskij, *Lenin*, pref. e tr. it. di A. M. Ripellino. Torino, Einaudi, 1967, versi 831-834.

¹⁵⁷ A. M. Ripellino, *Prefazione*, in V. Majakovskij, *Lenin*, p.5.

¹⁵⁸ Ivi, p.6.

«Я боюсь
 этих строчек тыщи,
 как мальчишкой
 боишься фальши.
 Рассияют головою венчик,
 я тревожусь,
 не закрыли чтоб
 настоящий,
 мудрый,
 человечий
 ленинский
 огромный лоб.
 Я боюсь,
 чтоб шествия
 и мавзолей,
 поклонений
 установленный статут
 не залили б
 приторным елеем
 ленинскую
 простоту.»

«Ho paura
 dei mille mila versi,
 come di un'infantile
 invenzione.
 Temo che col fulgore d'una
 benda
 posta sul suo capo
 essi nascondano
 l'umana,
 saggia,
 autentica
 enorme
 leniniana fronte.
 Temo
 che processioni
 e mausolei,
 lo statuto
 degli ossequi
 con effluvi
 di incensi stucchevoli
 sommergano
 di Lenin la schiettezza.»¹⁵⁹

Per Majakovskij, dunque, la grandezza di Lenin sta nel fatto che egli è «il più terreno/ di tutti/ gli uomini/ passati per la terra»¹⁶⁰. Per ritrarre Lenin Majakovskij mette in rilievo la sostanza umana, la semplicità che contrasta con l'ordine di attesa della storia operaia, che si aspetta nel rivoluzionario un Superuomo, il “Salvatore”, come lo stesso poeta scrive ne *La nuvola in calzon*¹⁶¹. Interessante sottolineare come il poema, nonostante sia uno scritto celebrativo, è denso, se non addirittura costruito all'interno, della metafora della navigazione, che funge come da canovaccio al poema. Un poema che nasce dai ricordi indelebili di Majakovskij del funerale di Lenin, in cui fiumi di persone accorrono per giorni nella Sala delle Colonne a dare un ultimo saluto al loro leader. I termini che appartengono al mondo marinaio e della navigazione sono frequentissimi, gli uomini stessi, appunto, diventano barche, la bara di Lenin diventa una barca anch'essa in balia della folla che ondeggia «come acqua risonante»¹⁶².

¹⁵⁹ V. Majakovskij, *Lenin*, versi 48-68.

¹⁶⁰ Ivi, versi 219-222.

¹⁶¹ Vedi capitolo primo.

¹⁶² V. Majakovskij, *Lenin*, verso 2769.

Sostanzialmente Majakovskij accosta gli anni della rivoluzione ad una “procellosa navigazione”¹⁶³. Le immagini che crea con la sua poesia, ricordano un diorama che cita la pittura russa dell’Ottocento, in particolare il Romanticismo.

Lenin è un’opera sicuramente più matura rispetto alle prima poesie o i primi poemi ad argomento politico. Qui, nonostante i vezzeggiativi talvolta eccessivi, tende ad un massimo di concretezza. Per questo motivo la sua immagine poetica, anziché appagarsi nei vari aspetti descrittivi della metafora o delle varie invenzioni poetiche, per la cui assenza la critica ha etichettato il poema come «meno robusto e più povero»¹⁶⁴, trae la sua forza nell'accostamento repentino di situazioni, di fatti, di realtà diverse. Ecco spiegato il motivo della scelta del tema della navigazione come sfondo ed espediente.

Sotto questo aspetto, i procedimenti poetici adottati da Majakovskij ricordano la tecnica del montaggio cinematografico. Quest’osservazione non deve sorprendere perché proprio nell’anno di creazione del poema, sul numero tre della rivista *Lef*, Sergej M. Ejzenštejn pubblica un importante testo teorico con il titolo *Montaž atrakcionov*, ovvero *Il montaggio delle attrazioni*, tra l’altro lo stesso numero in cui compare il manifesto programmatico dei *Kinoki*, di Dziga Vertov. Su quel testo Ejzenštejn scrive:

«L’attrazione è per noi, qualsiasi fatto presentato (azione, oggetto, fenomeno, combinazione consapevole etc.) noto e verificato, inteso come impulso che esercita un determinato effetto sull’attenzione e l’emozione dello spettatore, e che connesso con altri fatti, è capace di orientare l’emozione dello spettatore in una determinata direzione indicata al fine che lo spettacolo si propone»¹⁶⁵.

L’immagine dipinta da Majakovskij è dunque qui drammatica, sentimentale, basata sull’unità del contrasto. Scrive De Micheli a proposito:

«Ecco quale significato si deve dare all’intersecazione dei piani diversi di cui egli parla: un continuo passaggio dalla cronaca minuta, spicciola, personale, al fatto storico che decide di un’epoca; e viceversa: il senso di un’epoca sorpreso in un fatto minuto di cronaca che si dilata improvvisamente in una

¹⁶³ A. M. Ripellino, *Prefazione*, in V. Majakovskij, *Lenin*, p.7.

¹⁶⁴ Ivi, p.5.

¹⁶⁵ S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*. Marsilio, Venezia 1986.

dimensione universale; lo "choc" di due realtà contraddittorie messe bruscamente l'una accanto all'altra; e di qui una continua sollecitazione dei sentimenti percossi dall'incessante successione dei fatti di natura diversa: quindi odio, amore, tenerezza, ira, entusiasmo, sgomento, furore, provocati nel lettore col veloce giro dei versi, Majakovskij, insomma, impone al lettore una energica dinamica sentimentale.»¹⁶⁶

Majakovskij scrive una «facto-poesia»¹⁶⁷ che si avvicina non solo alle teorie sul montaggio cinematografico delle attrazioni di Ejzenštejn, ma anche alla pratica cinematografica di Dziga Vertov. Impossibile, infatti, dalle parole di De Micheli non pensare a quello che sarà il futuro *Čelovek s kinoapparatom*, in cui, come spiegato nel capitolo precedente, vengono associate tra loro immagini appartenenti alle più disparate sfere semantiche ed emotive. Impossibile, quindi, anche non vedere come l'esercizio poetico innovativo di Majakovskij si rifletta sullo schermo, o meglio, alla moviola. Anche dal punto di vista dell'utilizzo della Storia o dei fatti di cronaca reale per creare della grandissima arte Vertov risulta debitore a Majakovskij. Lo stesso regista nel 1934 scrive un articolo, *O Majakovskom, Su Majakovskij*, in cui afferma: «Majakovskij: il suo lavoro è un "Cine-occhio". Egli vede ciò che l'occhio non vede»¹⁶⁸ e lo fa principalmente con il tramite poetico.

Da *Vladimir Il'ič Lenin* emergono come portate a termine la capacità di esaltare la materia poetica e quella di coinvolgere e spingere all'azione, proprie della poesia majakovskiana. Il poeta, come scrive lui stesso, teme molto la ricezione del pubblico di questo poema, «perché era facile scadere nella semplice parafrasi politica»¹⁶⁹. Ma viene subito confortato, perché il pubblico lo accoglie con molto entusiasmo. «La reazione del pubblico operaio mi rallegra e ribadisce in me la persuasione che questo poema è necessario»¹⁷⁰, scrive successivamente.

Per la promozione di questo nuovo scritto lo stesso Majakovskij gira per le varie città a leggerlo di persona, a contatto con il suo pubblico, più o meno abbiente e letterato, anche la stampa, sebbene non sia il destinatario di primario

¹⁶⁶ M. De Micheli, Prefazione, in *Opere Scelte. Poesia, Poemi, Teatro*, p.11.

¹⁶⁷ Così la definisce Petrič in V. Petrič, *Dziga Vertov and the Soviet Avant-garde movement in The Soviet and Post-Soviet Review*, p. 28.

¹⁶⁸ D.Vertov, *O Majakovskom*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. Sergej Drobashenko, p. 182.

¹⁶⁹ Cfr. I. Ambrogio, *Majakovskij*, p.137.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

interesse, come emerge dallo scritto autobiografico, ne è colpita. Infatti, sulla *Rabočaja Moskva* del 12 ottobre 1924 appare scritto:

«Il compagno Majakovskij ha letto il suo nuovo poema *Vladimir Il'ič Lenin*, dedicato al Partito Comunista russo. Si ascolta con eccezionale interesse e produce una intensa impressione. Singoli passi del poema saranno pubblicati sul nostro giornale»¹⁷¹.

E ancora sulla *Večernaja Moskva* del 13 ottobre:

«In esso sono rappresentati con grande efficacia il capitalismo, la lotta gradualmente crescente del proletariato, la rivoluzione di febbraio e quella di ottobre, il lavoro e il ruolo del grande Il'ič. L'ultima parte del poema è dedicata alla morte di Lenin. Singoli passi del poema saranno pubblicati sul nostro giornale»¹⁷².

E persino l'*Izvestija* il 26 ottobre scrive:

«L'atteggiamento dell'autore verso il tema, il prologo, la nascita di Lenin, la sua vita e la sua morte... Il cammino di Lenin serve per così dire da grandioso sfondo in cui talvolta emergono da vicino, così vicino da far male, i tratti di Lenin vivo, semplice e caro, compagno e guida»¹⁷³.

I contemporanei a Majakovskij, e non solo, ribadiscono come il poema sia la «cosa più intensa che sia mai stata scritta su Lenin»¹⁷⁴ e che il poeta con esso sia riuscito nell'intento di creare una grande opera proletaria, non limitandosi ad un ritratto del leader della Rivoluzione da “intellettuale”, ma contestualizzandolo all'interno della Storia e abbassando, se vogliamo, il “Salvatore” a livello di tutti gli altri protagonisti della Rivoluzione, quella massa che come un'onda ha formato il corteo funebre.

Lo stesso corteo funebre che chiude la *Kino-pravda 21*, conosciuta anche *Leninskaja Kino-Pravda* o *Kinopoema o Lenine*, ossia la *Kino-pravda su Lenin* diretta da Dziga Vertov per commemorare il primo anniversario della morte di Lenin. Il numero 21 della *Kino-pravda* è quello forse più completo nonché denso

¹⁷¹ V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.157

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ivi, p.158.

¹⁷⁴ Ibidem.

di sperimentazioni formali, che metaforicamente condensa le aspettative dell'intero progetto vertoviano di inizio anni Venti. Il tema principale di questo cinegiornale è il funerale di Lenin, come mostrano le immagini del dolore di grandi masse che piangono la morte del volto della Rivoluzione facendo visita al feretro. Tuttavia anche qui, se il leitmotiv è la celebrazione funebre del leader bolscevico, alle riprese effettuate in occasione della morte e del funerale, che tuttavia sono concentrate alla fine del film, si alternano con grande maestria quelle sul lavoro che prosegue, nell'industria, nell'agricoltura, nella vita sociale, nella cultura, a quelle che mostrano un Lenin vivo che parla ai lavoratori e alle masse. Già dalla *Kino-pravda 21* quindi sembra palese un legame con il coevo poema *Lenin* di Majakovskij, soprattutto per quanto riguarda la struttura narrativa della *Kino-pravda*, che, se togliamo lo sfondo della metafora della navigazione, presenta la medesima ode al Lenin uomo tra gli uomini, al lavoro e ai lavoratori che proseguono verso il futuro inesorabili, mossi dalle direttive leniniste. Le immagini “di vita colta sul fatto” e le registrazioni precedenti la malattia e la morte di Lenin, che lo spettatore vede su schermo con gli occhi in Vertov, hanno lo stesso vivo valore delle immagini proiettate nella mente dalla penna di Majakovskij.

Ma *Kino-pravda 21* è solo il punto di partenza. Anche Vertov torna su Lenin più volte come il poeta georgiano e su di lui chiude la sua carriera cinematografica di rilievo. Sulle basi di *Kino-pravda 21* nel 1934 ultima *Tri Pesni o Lenine*, un film sonoro sul leader della rivoluzione, unanimemente considerato come l'ultimo capolavoro del regista sovietico. Un film scritto e pensato per il decimo anniversario della morte di Lenin, estremamente voluto dal PCUS per ottenere il placito di Stalin, ora a capo del Partito, in modo da ottenere ulteriori finanziamenti e per tale scopo avrebbe dovuto essere se non altro solenne.

Quello che Vertov tenta di fare, al di là delle richieste del Partito, è un «dokumental' no-poeticheskij neinstsenirovannyj fil'm»¹⁷⁵, un film documentario poetico senza sceneggiatura, in cui celebrare il leader degli oppressi mostrando i lavoratori e il loro amore verso Lenin.

¹⁷⁵ D. Vertov, *O lyubvi k zhivomu cheloveku*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. Sergej Drobashenko, p. 154.

Da questo lavoro Vertov non si aspetta nessuna produttività ideologica, ma basa il suo lavoro su due punti: creare un'opera che stimoli una risposta emotiva sullo spettatore e operare fuori dagli schemi banali per tracciare un ritratto inedito di Lenin, culturalmente ben determinato. A tale scopo, si serve, come materiale di base, di canti popolari sul leader raccolti dall'Occidente all'Oriente sovietico. Per riuscire in questo intento, per registrare le tracce sonore in diretta si dirige in Caucaso e in Asia Centrale, toccando tutte le periferie dell'URSS. Per fare ciò Vertov non agisce da solo, ma si serve di troupe istruite e organizzate a scopo di raccogliere quanto più materiale possibile eterogeneo e rappresentativo in maniera meticolosa e scientificamente impostata, trasformando questa ricerca di materiale filmico in una ricerca etnografica e antropologica straordinaria. Il materiale raccolto è immane, della disamina di cui si occupa come sempre la Svilova. Da questo punto di vista la distanza con la *Kino-pravda 21* è abissale: il breve film del '24 risulta asciutto e rigoroso, mentre quello che si appresta ad essere *Tre canti su Lenin* si costituisce come «un'orchestra sinfonica di pensieri»¹⁷⁶.

Come confermano i suoi diari, per la stesura di questo film, Vertov trae ispirazione non solo dal suo lavoro precedente, che funge da banca di immagini, ma anche dall'ode che Majakovskij fa di Lenin dieci anni prima. A differenza del cinegiornale del 1925, in *Tre canti su Lenin* Vertov decide di applicare la visione poetica del poeta georgiano in termini cinematografici a loro volta poetici. Lo stile elogiativo da panegirico caratteristico del poema *Lenin* è evidente non solo nel ritmo di montaggio che Vertov decide di dare al film, ma anche nelle didascalie che appartengono a un «repertorio di equazioni poetiche»¹⁷⁷ che, sì, sono ricche dal punto di vista linguistico, ma confermano la loro devozione all'istituzione. Nonostante ciò esse contribuiscono all'eliminazione del superfluo per la condensazione semantica dell'impianto discorsivo del film. Infatti, come scrive Petrič, le didascalie in questo film «contengono più emozioni che informazioni, ciò consente di potenziare la connotazione metaforica dell'immagine rispetto a quella ideologica»¹⁷⁸. Sono citazioni prese da slogan pubblicitari, titoli

¹⁷⁶ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.120.

¹⁷⁷ Ivi, p.121.

¹⁷⁸ Traduzione mia. Let. "[the intertitles] contain less information than emotion, which enhances the image's metaphorical rather than ideological connotation", da V. Petrič, *Vertov, Lenin and*

giornalistici, proclamazioni politiche dello stesso Lenin, canzoni o aforismi popolari, tutti trattati come “fatti” che rappresentano a pieno, in tutti i suoi lati, l’era rivoluzionaria. La posizione delle didascalie all’interno del montaggio genera un forte impatto emotivo ricordando allo spettatore con nostalgia i primi anni rivoluzionari guidati da Lenin.

Strutturalmente il film è suddiviso in tre parti, o meglio, canti ritmicamente distinti e autonomi se pur legati dal medesimo soggetto: Lenin e il suo operato. Nel primo canto, *Il mio volto era in una buia prigionia*, partendo dalla *dacia* di Lenin la trama si volge verso Oriente e sul mito aleggiante dei risultati della Rivoluzione per la liberazione degli oppressi e l’emancipazione femminile. Nel secondo canto, *Noi lo amavamo*, vengono mostrati la figura umana, l’operato e la morte del leader sovietico recuperando ampiamente i materiali della *Kino-pravda 21*. Infine il terzo, *Nella grande città di pietra*, mostra lo sviluppo portato dal vento della Rivoluzione sui cittadini sovietici sotto la guida e sul mito di Lenin, Vertov sottolinea qui i progressi sociali, civili e tecnologici in atto nell’URSS.

Ogni parte è caratterizzata da un differente ritmo di montaggio: per la prima parte si ha un ritmo *lento*, mentre mostra le varie etnie comprese nel vasto territorio dell’URSS, il secondo è caratterizzata da un *adagio*, in cui alla morte di Lenin si lega al dolore della folla giunta a compiangere, la terza parte, invece, è caratterizzata da un ritmo *vivace*, che cresce man mano che viene mostrata la dinamica della produzione industriale post-rivoluzionaria. Un montaggio che, come si nota dai termini inerenti all’ambito musicale utilizzati per definirne il ritmo¹⁷⁹, è strettamente legato alla colonna sonora del film. Una colonna sonora per cui Dziga Vertov, per la prima volta, si serve di una partitura musicale ad opera del compositore Jurij Aleksandrovič Šaporin a cui si fondono canzoni popolari registrate in presa diretta, brani dell’*Internazionale*, marce militari e persino il motivo di marcia funebre di Chopin, nonché la voce dello stesso

Perestroika: the cinematic transposition of reality in Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 15, n. 1. Harvard University, 1995.

¹⁷⁹ Termini esplicitati da V. Petrič, non di mia invenzione, in V. Petrič, *Vertov, Lenin and Perestroika: the cinematic transposition of reality in Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 15, p.3.

Vladimir I. Ul'janov. L'obbiettivo è quello di creare una «sinfonia visiva»¹⁸⁰, una commistione di suono-immagine. A prova del grande talento vertoviano al montaggio non solo delle immagini, ma anche del suono, sono testimoni, forse stranamente, i silenzi, inseriti, come spiega Montani, perfettamente e poeticamente all'interno della colonna sonora:

«come la sequenza del minuto di silenzio osservato da tutto il paese in occasione dei funerali di Lenin, in cui l'eccezionale montaggio audiovisivo riesce a trasformare la brevità del tempo in estensione spaziale e a comunicare il senso di un evento grandioso.»¹⁸¹

Concettualmente *Tre canti su Lenin* è un film più sulle persone comuni che su Lenin in sé. Il leader è solo il mezzo per andare a raccontare la vita dell'Unione tutta così com'è dopo la perdita del proprio "Messia". Nel film di Vertov le persone partecipano direttamente al dialogo filmico, all'interno del montaggio, infatti, sono inserite delle vere e proprie interviste in diretta al popolo russo. Ma anche da un punto di vista pratico si è dovuto spostare il soggetto delle riprese, non solo perché appunto il leader era deceduto da tempo, ma anche perché il materiale filmico di cui dispone Vertov di un Lenin vivo sono limitate a quelle della *Kino-pravda 21* o a poco altro materiale d'archivio. Vertov si rifiuta di ricorrere al cinema recitato, di ingaggiare Nikandrov per interpretare Lenin come aveva fatto Ejzenštejn in *Oktjabr'* (1928), cosa per cui tra l'altro anche Majakovskij lo rimprovera bruscamente. Il cinema recitato è incompatibile con il principio della "cine-verità", perciò da escludere a priori.

Il regista decide quindi di volgere l'obbiettivo della sua macchina da presa ai volti delle persone comuni, spesso ricorrendo a primi o primissimi piani, cercando e catturando le loro espressioni reali e spontanee al ricordo di Lenin o mentre cantano di lui, decide di registrare le loro voci e le loro attività in presa diretta. Un simile processo ricorda quello di Leni Riefenstahl nel suo film di propaganda nazionalsocialista, quasi contemporaneo a quello di Vertov, *Triumph des Willens* (1935), *Trionfo della volontà*, in cui celebra il ritorno della Germania ai vertici del potere, guidata dal Partito Nazista di Adolf Hitler. Entrambi i film

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.122.

portano sullo schermo la massa, oltre che i volti della politica, in rapporto ai loro rispettivi leader, sebbene agli antipodi, come spiega Petrič:

«Both films document popular enthusiasm (for Lenin and Hitler), manifested through ritualistic collective behavior caught by the camera concentrated on human faces, revealing the psychological aspect of the collective enthusiasm – be it grief or admiration. They suggest that the suppressive nature of autocratic societies apparently intensifies the emotional reaction of the masses. Unlike many other propaganda movies produced during Stalin’s and Hitler’s rule, Vertov’s and Riefenstahl’s films transcend the superficial recording climate, which turns them into substantial documentation of history»¹⁸².

Quello che fanno sia Vertov e la Riefenstahl non è quindi cinema di propaganda fine a sé stesso, quello che creano con la loro opera filmica sono autentiche opere d’arte. In *Tre canti su Lenin* «la vena poetica si sprigiona in ogni suo fraseggio, dimostrando l’ammirazione che il regista prova contemporaneamente per il condottiero politico e per il poeta Majakovskij, i precettori che l’hanno introdotto al cinema»¹⁸³ scrive Melanco. Con questo film Vertov sintetizza tanto le sue influenze, celebrandole, che la sua carriera cinematografica dalla *Kino-pravda* fino a *La sesta parte del mondo* e *Entusiasmo*. Scrive lo stesso Vertov nell’articolo intitolato appunto *Tre canti su Lenin*:

«Ero riuscito a rendere *Tre canti su Lenin* accessibile e comprensibile a milioni di persone (almeno entro certi limiti). Ma non a scapito del linguaggio cinematografico o abbandonando i principi fondamentali che erano stati precedentemente formulati. Nessuno poteva chiederci questo. La cosa essenziale è di non separare il contenuto dalla forma. Il segreto consiste proprio nel conseguire la sintesi di tali componimenti, sorvegliando la propria ispirazione e rinunciando ad impressionare lo spettatore con l’adozione di astuzie ed espedienti forzosi e del tutto estranei al lavoro.[...]

¹⁸² V. Petrič, *Vertov, Lenin and Perestroika: the cinematic transposition of reality in Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 15, p.4.

Traduzione mia: «Entrambi i film documentano l’entusiasmo popolare (per Lenin e Hitler), manifestato attraverso un comportamento rituale collettivo colto dalla macchina da presa concentrata sui volti umani, rivelando l’aspetto psicologico dell’entusiasmo collettivo – sia esso dolore o ammirazione. Suggestiscono che la natura repressiva delle società autocratiche apparentemente intensifica la reazione emozionale delle masse. Contrariamente a molti altri film di propaganda prodotti durante il regime di Stalin e Hitler, quelli di Vertov e della Riefenstahl trascendono il clima di registrazione superficiale, che li trasforma in documentazione sostanziale della storia.»

¹⁸³ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, p.127.

E' assai arduo mostrare la verità, ma è la verità stessa ad essere semplice»¹⁸⁴.

Forse la verità che voleva mostrare Vertov era qualcosa di più amaro, nascosta dietro un'ennesima dichiarazione d'amore alla sua patria e al suo defunto leader.

Va ricordato che il 1934 è l'anno del Primo Congresso degli Scrittori e degli Artisti Sovietici, svoltosi a Mosca ad opera di Maksim Gor'kij, che segna ufficialmente l'ascesa del canone del realismo socialista. Un canone che prevede l'arte tutta sotto le dipendenze e i dittami del Partito. Già negli anni successivi alla morte di Lenin si andava man mano ad affermare una repressione sempre più palese di ciò che volesse dire avanguardia e che fosse contrario o semplicemente diverso rispetto alle tendenze politiche dominanti. Lo sono testimoni le due carriere dei grandi personaggi qui analizzati o semplicemente l'ostacolo programmatico dell'attività cinematografica di Vertov da parte delle istituzioni. Dunque, dietro al clamoroso successo di *Tre canti su Lenin*, che supera di gran lunga le aspettative dello stesso Vertov, si cela l'uso calcolato e proficuo del film da parte del Partito, che definisce così Vertov come un maestro, sì, ma formalmente lo congeda dall'attività filmica. *Tre canti su Lenin* diventa quindi «un esempio memorabile di realismo socialista nella cinematografia documentaria»¹⁸⁵, ma, nonostante ciò, questo film non ha nulla a che vedere con l'ideale staliniano di arte come “ingegneria delle anime” e proprio a questa concezione Vertov si oppone come aveva sottolineato Petrič nel brano precedente. Vertov vi oppone «l'ultima alternativa che in quel momento si poteva opporre [...]: l'alternativa dell'indiscutibile valore estetico, l'alternativa *dell'opera d'arte*»¹⁸⁶.

2. *Il realismo socialista assassino delle avanguardie*

Gli echi della rivoluzione si stanno spegnendo, così come il fermento culturale. Morto Lenin nel 1924, Josif Vissarionovič Džugašvili, noto con lo

¹⁸⁴ D. Vertov, *Tri pesni o Lenine*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. a cura di Sergej Drobashenko, p.139.

¹⁸⁵ N. Abramov, *Dziga Vertov*, p.131.

¹⁸⁶ P. Montani, Nota introduttiva a D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*, p. 22.

pseudonimo di Stalin, ossia *uomo d'acciaio*, proclamatosi il più devoto seguace del leninismo, nel 1928 si trova a capo del Partito. Nella lotta per il potere sconfigge prima tra il 1923 e il 1927 i suoi rivali Lev D. Trockij, Gregorij E. Zinov'ev e Lev B. Kamenev, poi nel 1928 anche N. I. Bucharin, con il quale si era precedentemente alleato. Con il 1928 ha inizio la cosiddetta "era di Stalin": da quell'anno infatti la vicenda della sua persona si fonde con la storia dell'Unione Sovietica, di cui diventa l'onnipotente artefice fino alla morte. Tra il 1929 e il 1939 Stalin trasforma profondamente la società sovietica. L'economia viene pianificata e sono lanciati i piani quinquennali. Le terre vengono collettivizzate, l'opposizione dei contadini stroncata con grande violenza e l'industrializzazione avviata su vasta scala. L'intera società si trova sottoposta al dominio del partito comunista e della polizia. Nel giro di dieci anni, in effetti, l'URSS diventa una potenza industriale capace di competere con gli Stati Uniti e con la Germania. I costi umani di tale impresa, tuttavia, sono elevatissimi, e il peso maggiore di quell'operazione è sopportato dalle masse più povere.

Dal punto di vista artistico, la tolleranza che regnava all'inizio degli anni Venti va a culminare nel decreto del 1932 di dissoluzione di tutti i circoli artistico-letterari, che confluirà infine nel Congresso degli Scrittori e degli Artisti Sovietici del 17 agosto 1934, come anticipato in precedenza. Ventisei sedute in sedici giorni, circa seicento delegati, quello del '34 è il Congresso che formalizza l'istituzione dell'Unione degli Scrittori sopra le macerie della molteplicità dei raggruppamenti artistici – aboliti nel 1932 – e che esprime organicamente la dottrina del realismo socialista. Insomma, il Congresso che non fa altro che legittimare una condizione ormai di fatto, che vedeva il Partito ed il suo vate Stalin come i soggetti principali della vita culturale sovietica.

Vladimir Majakovskij esala gli ultimi respiri proprio negli anni di ascesa di Stalin, delle sue persecuzioni contro Bulgakov, Pil'njak e Platonov. È deluso dall'operare del nuovo leader comunista, lascia la direzione del *Lef*, scrive cinescenari all'americana e la sua opera poetica si riduce a commedie teatrali o poco più. «Eravamo seduti insieme nel giardino, tutti e due abbattuti, lui sposato dalle nullità, dai ruffiani, cannibali e speculatori»¹⁸⁷ scrive il regista Aleksandr

¹⁸⁷ Citato in C. G. de Michielis, *La carica dei seicento*. La Repubblica, 17 agosto 1984.

Dovženko parlando del 13 aprile 1930. Majakovskij profeta, sostenitore e cantore entusiasta della rivoluzione soffre nel vedere il tramonto delle speranze di una generazione di poeti e di un popolo tutto. All'alba della sua morte sembrano quantomeno profetiche le parole che aprono *Il flauto di vertebre*:

«Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.»

«Sempre più spesso mi chiedo
se non sia meglio mettere il
punto
d'un proiettile alla mia sorte.
Oggi darò,
in ogni caso,
un concerto d'addio.»¹⁸⁸

Il 14 aprile 1930 alle 10.15 si spara al cuore con una pistola fornitagli dalla GPU¹⁸⁹, fatto per cui si urla al complotto, ma ormai è tardi, «il defunto odiava i pettegolezzi»¹⁹⁰. Nella sua lettera d'addio il poeta scrive:

«Как говорят —
«инцидент исперчен»,
любовная лодка
разбилась о быт.
Я с жизнью в расчёте
и не к чему перечень
взаимных болей,
бед
и обид.
Счастливо оставаться.»

«Come suol dirsi,
“l'incidente è chiuso”,
la barca dell'amore
s'è spezzata contro la vita
quotidiana.
Tra la vita e me i conti
tornano,
ed è vano elencare
guai,
dolori,
offese reciproche.
Voi che restate siate felici»¹⁹¹.

¹⁸⁸ V. Majakovskij, *Il flauto di vertebre*, in *Opere Scelte. Poesia, Poemi, Teatro*, versi 6-11.

Testo originale da <https://www.culture.ru/poems/19988/fleita-pozvonochnik-poema>

¹⁸⁹ Acronimo di “Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie”, nota anche come Lubjanka, fu la polizia segreta del regime sovietico fino al 1934.

¹⁹⁰ Dalla sua lettera d'addio, tr. it. S. Vitale. Per un approfondimento, la studiosa nel suo lavoro con titolo omonimo ai versi citati analizza egregiamente la morte del poeta partendo da un'analisi di tutti gli scritti in cui Majakovskij anticipa il suicidio. Il tema del suicidio appare fin nei primi scritti sino alla sceneggiatura *Kak poživajte?*. Tema che con il passare del tempo diventa sempre più ossessivo. I componimenti *L'uomo* (1916) e *Pro eto* (1923) ne sono pervasi. In quest'ultimo componimento si può leggere: «Io non darò la gioia di vedere che da solo con una pallottola mi sono fatto tacere» e invece sette anni dopo la pubblicazione di questi versi “la gioia” la concede. Prima che siano altre condizioni a farlo tacere per sempre, Majakovskij lancia un ultimo disperato grido con echi fino ai giorni nostri. Il culmine del ciclo di testi con richiami al suicidio sono la poesia *A Sergej Esenin* (1926) nonché la sua lettera d'addio contenente i suoi ultimi versi.

¹⁹¹ Traduzione di V. Katanjan, in V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.365.

Testo originale da <https://www.culture.ru/poems/20002/stikhi-iz-predsmertnoi-zapiski>

Il poeta Majakovskij sente che il quotidiano ha trionfato su di lui. Queste ultime parole di Majakovskij hanno a lungo risuonato come addio ad una Rivoluzione nella quale non riusciva più ad identificarsi, nei confronti di una famiglia con la quale aveva rapporti difficili, di un amore tormentato e tumultuoso, alle masse per cui si è tanto speso e come addio ai poeti e artisti a lui vicini. Pasternak scriverà, parlando del giorno del suicidio del poeta: «Il tuo sparo fu simile a un Etna / in un pianoro di vigliacchi e vigliacche!»¹⁹². La notizia della morte del poeta si diffonde velocemente e colpisce tutti i contemporanei, addirittura Gorkij scrive: «La morte di Majakovskij... mi si è messa “di traverso in gola”... è pesante tutto questo»¹⁹³. Nei tre giorni successivi alla morte, in cui la salma del poeta riposa nel club della federazione degli scrittori, accanto alla bara passano centocinquantamila persone. Il 17 aprile viene sepolto:

«Via Vorovskij è bloccata. La guardia a cavallo trattiene a fatica l'irruenza della folla. Il cortile del club è pieno di gente. Persone alle finestre, sui cornicioni, sui tetti degli edifici vicini. Decine di foto e di cineapparecchi pendono sulla selva di teste»¹⁹⁴

I resti di Majakovskij vengono calati per la cremazione sotto l'*Internazionale*, inno di lotta degli operai. Ma quello di Majakovskij non è che uno dei tanti nomi assassinati in quegli anni: Nikolaj Gumil'jov, viene fucilato nel 1921, Aleksandr Blok muore di depressione nello stesso anno, Chlebnikov di inedia e malnutrizione nel '22; per meditato suicidio muore Esenin nel '25, Nikolaj Kljuev, Sergej Klyčkov, Nikolaj Olejnikov e Pavel Vasil'ev vengono fucilati nel 1937, Piotr Orešin e Boris Kornilov, nel 1938, Osip Mandel'stam, muore in un gulag nel 1938 e infine Marina Cvetaeva, muore suicida nel 1941. Una generazione tragica, nata e cresciuta tra due rivoluzioni, gli ispiratori di una generazione muoiono tutti tra i trenta e i quarant'anni «e in ognuno di essi v'è la coscienza dell'ineluttabile condanna, intollerabile nella sua lentezza e precisione»¹⁹⁵. Anche il secolo d'argento della poesia si chiude, come d'altronde

¹⁹² B. Pasternak, *Morte di un poeta*, versi 20-21.

¹⁹³ M. Gorkij, *Lettera a I. Gruzdev*, aprile 1930, in V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.367.

¹⁹⁴ V. Katanjan, *Žizn Majakovskogo*, p.366.

¹⁹⁵ R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti : il problema Majakovskij*, a cura di Vittorio Strada. Torino, Einaudi, 1975, p.5.

quello d'oro, per la prematura scomparsa dei suoi grandi poeti. Anche la reazione delle rispettive società è simile. Il senso di vuoto profondo, la nuvola di un «fato malvagio»¹⁹⁶ aleggia sulla vita spirituale e culturale russa del futuro. Dice di Majakovskij Stalin: «Majakovskij è stato e rimane il poeta migliore e più dotato della nostra epoca sovietica». Il padrone dell' "ingegneria delle anime" allaccia il poeta defunto al treno dell'ideologia, condannandone la memoria, così come fa per tanta altra letteratura russa e non solo. Impongono Majakovskij con la forza e così «moriva una seconda volta: ridotto a modello tascabile di programmata imitazione»¹⁹⁷.

Le opinioni su Majakovskij circa la decisione di porre fine alla sua vita sono contrastanti, c'è chi potrebbe vederne un atto di estremo coraggio, frutto di una delusione maturata, un atto di rifiuto di vivere sotto condizioni opprimenti, ma dall'altro lato vi sono figure come Dziga Vertov, che ha deciso di vivere la vita "così com'è", vivendo, cioè, da artista ostacolato e privato della possibilità di fare arte solo perché contrario al principio stalinista di «costruire una strada d'acciaio attraverso il comunismo»¹⁹⁸. Vertov diventa un "uomo *senza* macchina da presa", concependo la propria arte come un legame con la politica, dopo un'intensissima e produttiva carriera bruscamente stroncata e questo grava totalmente sulla sua psiche. Scrivere per lui diventa un sostituto dell'arte filmica¹⁹⁹, i suoi diari, saggi e manifesti lo tengono letteralmente in vita. A livello pratico la sua attività in campo filmico si riduce al lavoro presso lo Studio Centrale del Documentario redigendo, fino alla sua morte nel 1954 per cancro, *Novosti dnja*, *Le notizie del giorno*, cinegiornali informativi. Dopo essere stato etichettato dalle istituzioni staliniste come "grande maestro" quando *Tre canti su Lenin* arriva sullo schermo, subito dopo viene per sempre congedato dalla sua attività più pura e "pericolosa". Con *Tre canti su Lenin* «le ricerche sperimentali, le utopie politiche, le deviazioni formalistiche e gli errori teorici avevano reso intricata e pericolosa la via maestra dell'Arte, ma, alla fine, la meta era stata

¹⁹⁶ Ivi, p.37.

¹⁹⁷ V. Strada, Prefazione a R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti: il problema Majakovskij*, p.VIII.

¹⁹⁸ Slogan stalinista degli anni '30, apparso in numerosi cinegiornali.

¹⁹⁹ Nota Petrič in V. Petrič, *Vertov, Lenin and Perestroika: the cinematic transposition of reality in Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 15, p.11.

raggiunta»²⁰⁰. Il suo necrologio artistico anticipato, accolto sotto scroscianti applausi, lo porta a soffrire di depressione fino alla morte, scrive nel suo diario del 4 febbraio 1940, dieci anni dopo il suicidio di Majakovskij: «È possibile morire, non per fame fisica, ma per fame creativa? Sì, è possibile!»²⁰¹.

²⁰⁰ P. Montani, *Dziga Vertov*, p.123.

²⁰¹ D. Vertov, *Diario*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. Sergej Drobashenko, p.228.

Conclusion

The Revolution of 1917 enjoys the sort of crucial historical importance for the modern world which is comparable to that of the French Revolution of 1789. It achieves what the uprisings of 1905 had not been able to attain. The malaise harbored by an entire country for decades is finally vented through a revolutionary wind which can only spread enthusiasm and optimism among the masses. Lenin, the *Vozhd*²⁰² of the proletariat, is equated with an actual deity. With the Revolution, the Russian people is launched towards the future. Innovation and development are the key words hovering above the rubble of the civil war, of the power struggles and the initially sneaky work of control practiced by the Party over everything and disguised under the name of "freedom".

In this climate, art, which had been since long annihilated, flourishes and is once again fruitful. On the same ground, different movements coexist, characterized by sometimes conflicting ideals, though united by a single feeling: the desire to create a new kind of art. More than a revolutionary quirk, this is a necessity that imposes itself with the advent of new times. All fields of Art are involved: from painting to literature, up to newborn cinema. Among the many illustrious names, the figure of Vladimir Majakovskij is the first to stand out, soon followed by that of Dziga Vertov. Like many others, these two were born and raised between two revolutions, whose ideals they fully embraced and to whom they would dedicate their physical and artistic life.

Both intellectuals devoted themselves to the purest experimentalism and to innovation, initially embracing the futurist cause, but, in a certain sense, gradually detaching themselves from it over the course of the years. They believe in – and celebrate – the Revolution and its leader in their works, to the point where Majakovskij even becomes its official cantor. Their common objective is the cultivation of literacy among the masses, due to their Marxist beliefs and their unconditional love for the Motherland and for the Russian people.

²⁰² Leader, it derives from the Russian verb *vesti*, вести, that means “to lead”, “to guide”.

Vladimir Majakovskij distinguished himself since the early years of his activity as a multifaceted artist with a keen streak of political activism, which was to be a part of his existence since his boyhood and would stay with him up until the last days of his earthly life. Majakovskij is above all a poet, and that is how he dies: as a heartbroken artist. His name belongs to the pinnacle of twentieth-century poetry. No one ever used language the way he did; perhaps, just Puškin managed to. Yet, what has been given the most prominence here is his interest in the cinematograph first, and then in cinema. Through the celebration of the purely futuristic machine and of technology, Majkovskij theorizes the cinematograph as a substitute for the theatre, given that he sees the former as an effective and immediate means of recording reality exactly as it is. He does this in 1913; almost ten years later, Vertov will publish his *Kinoglaz* manifesto, where he explains the aim of his cinema, that is to show "life caught in the act", and he will start filming *Žizn' vrasploch*. Majakovskij's theories mature as the artist devotes himself to practicing cinema, both as an actor and screenwriter, thus successfully demonstrating his knowledge of the cinematic medium also from a technical point of view. Thence, his theoretical work always corresponds to practical work, although the film outcomes of Majakovskij's screenplays simply cannot compete with the literary original. As far as Vertov is concerned, his theoretical work also takes place in parallel with that of practice, but with decidedly superior results in the latter field.

«For you, cinema is entertainment. / For me it is almost/ a conception of the world»²⁰³ writes Majakovskij in one of his most exemplary writings, *Kino i kino*, where he summarizes the ultimate meaning of all his theory in very few words. It unties cinema from capitalism, linking it to futurism and to those intentions that he had previously praised (together with his colleagues of the Gileja), instead. But, above all, Majakovskij's clear awareness of the communicative power of the new medium emerges here; he saw it as extremely useful for the purpose of approaching the masses, which was so dear to him. Similarly, for Vertov, there is a tight link between making cinema and his political

²⁰³ Translated in English by me from V. Majakovskij, *Cinema e cinema*, in V. Majakovskij, *Cinema e Cinema*, ed. by A. Bruciamonti, p. 30.

and social conception. His editing virtuositities, which would reach the heights of the avant-garde, i.e., *Man with a movie camera*, serve to organize the images of the facts “caught in the act” according to the principle of truth, with the aim of cinematizing the masses, as a way to form future social classes based on Leninist principles.

Vertov harbors great admiration for the Georgian poet; in one of his articles on him, he writes: «I liked Majakovskij from the beginning and without reservations, since the first book I read. It was titled: "*Prostoe, kak mytchanie.*" (*Easy as a mooing*) I memorized it.»²⁰⁴ The feeling is mutual; in the very same article, Vertov quotes the poet's words of admiration: «The *Kinoglaz* is a beacon against the backdrop of the molds of world film production»²⁰⁵. Working on *Lef*, the magazine directed by Majakovskij, brought them into contact with each other; however, the two rarely met in person, even if both their names echoed loudly in artistic circles. Yet, their careers seem to unfold in similar ways, influencing each other. The theoretical work of one seems to intersect with the research and practical realization of the other, as becomes patent by taking a quick look at a poem like *Lenin* by Majakovskij and a documentary masterpiece like *Three songs about Lenin*. The cinematographic concreteness of the images painted by the first with a cine-chronicle crudeness in a courtly atmosphere full of endearments is placed on the same level as a decidedly later cinematographic work, which is a real poetic sound documentary. Vertov explicitly admits his debt to the poet, whereas Majakovskij implies it.

Even in their relationship with the politics of the time, we get to witness what the dominant spirit of the time was back then. After the death of Lenin and with the advent of Stalinism, all the *intelligentsia* perished under the heavy attacks and deprivations of intellectual freedom by the new head of the CPSU. Majakovskij – and Vertov alongside him – is debased and demoralized, but continues his strenuous struggle, to the point of reaching a kind of mental exhaustion that is worse than the merely physical one. The canons of socialist

²⁰⁴ Translated in English by me from D.Vertov, *O Majakovskom*, in *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. S. Drobashenko, p. 182.

²⁰⁵ Ibidem.

realism kill the great directorial career of Vertov; Majakovskij and others fall under its strokes much earlier.

If the USSR was one step ahead of the rest of the world both in the fields of poetic experimentalism and, above all, cinematographic experimentalism, Stalinism puts a stop to it, turning its attention elsewhere. Lenin had turned Russian politics upside down in 1917, but this was not enough to realize the people's dream of creating a new world. The "eyes of the revolution", therefore, are definitively closed – and not because there is nothing more to “see” or to fight for, but because it is physically impossible to do so, if not at the cost of one’s own life.

Still, even if after his death Majakovskij was crushed as a "fetish of domination"²⁰⁶ and "object of a system of consumption"²⁰⁷ by Stalin and by the CPS, while Vertov was relegated to the production of state newsreels, today their fates are significantly different from what they were back in their time. Nowadays, the two look towards the future, and they do so in an insatiable way; they have found their own place in the future. Even if they are not allowed to enter the promised land²⁰⁸, their art does it in their stead:

«Мой стих дойдет	« My verse will reach you
через хребты веков	across the peaks of ages,
и через головы	over the heads
поэтов и правительств.	of governments and poets. [...]
[...]	My verse
Мой стих	by labor
трудом	will break the mountain chain of years
громаду лет прорвет	and will present itself
и явится	ponderous
весомо,	crude
грубо,	tangible
зримо,	as an aqueduct
как в наши дни	by slaves of Rome constructed

²⁰⁶ V. Strada, Preface to R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti: il problema Majakovskij*, p. VII.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Paraphrasing of the words of R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti: il problema Majakovskij*, p.13.

вошел водопровод,
сработанный
еще рабами Рима».

enters into our days.»²⁰⁹

This is what Majakovskij writes, not without reason, in his last poem *At the Top of My voice*, meant to be his poetic testament to the «comrades of posterity»²¹⁰. The future belonged to him in the years of his life, just like it does today, in our day and age. He used to talk to the future, so now we need to listen to him:

«Я сам расскажу
о времени
и о себе.
[...]
революцией
мобилизованный
и призванный,
ушел на фронт
из барских садоводств
поэзии —
бабы капризной.
[...]
Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря.
Заглуша
поэзии потоки,
я шагну
через лирические томики,
как живой
с живыми говоря.»

«I myself will expound
those times
and myself.
[...]
by the revolution
mobilized and drafted,
went off to the front
from the aristocratic gardens
of poetry;
the capricious wench.
[...]
Listen,
comrades of posterity,
to the agitator
the rabble-rouser.
Stifling
the torrents of poetry,
I'll skip
the volumes of lyrics;
as one alive,
I'll address the living.»²¹¹

Often accused of being incomprehensible and too difficult for those very same masses they so wished to raise, today Majakovskij and Vertov are now acclaimed as two of the greatest geniuses to ever exist – and not as a way to clip

²⁰⁹ Translation in English done by me of V. Majakovskij, *A piena voce*, in *Opere Scelte. Poesia, Poemi, Teatro*, lines 82-85; 93-103.

Original text taken from <https://www.culture.ru/poems/19985/vo-ves-golos>

²¹⁰ Ivi, line 69.

²¹¹ Ivi, lines 19-21; 24-29; 68-77.

their wings or to relegate them to the myth of history. The two "eyes of the revolution" – which are not only political, but also artistic – seem totally current even in 2022, the year when this dissertation is being drafted. As such, the melancholy gloss of an important biographical text on the revolutionary generation by Roman Jakobson is subverted:

«Not even the future belongs to us. In a few decades they will harshly give us the title of "men of the last millennium". [...] When the cantors are killed, and the songs dragged to the museum and pinned to the past, even more deserted, this generation shall become derelict and desolate, penniless in the truest sense of the word.»²¹²

The "songs" were dragged out of the museums and brought back to life, revised within the ideology of which they were the mouthpiece, and which, although rotten in the most inauspicious historical outcomes, do not deserve to deprive pure art of due recognition. The great Russian poets from the Soviet era up to the present day are indebted to Majakovskij's poetry. *Neo-Leninism* of the 1950s and 1960s, for example, was born in the name of the great poet and gave birth to a new generation of dissidents. Furthermore, studies by the most notable intellectuals of modern history, among whom the philosopher Walter Benjamin emerges, were based on his intuitions on cinema and the cinematographic medium. The cinescenarios of Majakovskij which have reached us and survived are still the object of study and inspiration for several artists; Woody Allen himself for *The Purple Rose of Cairo* (1985) seems to have been inspired by *Zakovannaja fil'moj*. Yet, his personality as a rebellious intellectual addressing the masses is also something that echoes over the years until it becomes relevant in a time like ours, when the climate on Russian soil has once again turned tense. In addition, it is also interesting to notice how the lines from the poem *Vladimir Il'ič Lenin* « We say Lenin,/ we mean/ the Party,/ we say/ Party/ we mean/ Lenin»²¹³ have now become an aphorism that in the modern tradition represents a model for

²¹² Translation in English done by me from R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti : il problema Majakovskij*, p.42.

²¹³ Translation done by me of V. Majakovskij, *Lenin*, lines 1339-1345.

establishing an ironic or satirical analogy. The echo of Majakovskij's influence appears in many contemporary opposition periodicals, for example «We say Gazprom²¹⁴ and we mean the State and vice versa» or «We say Putin and we mean oligarchy, we say oligarchy and we mean Putin»²¹⁵, as a proof that the poet has become the symbol of the Russian being “revolutionary” and “maverick”.

On the other hand, if we were to take into consideration the technologies with which his results were achieved, the Vertovian cinema still sets the standard in the world of cinema and documentary (thanks to its synesthesia of form and content), as well as having laid the foundations for its development. His approach to "cine-verité" through the aid of *Kinoki*, which sees him as a forerunner of the modern television medium, leads us to make a conclusive reasoning by turning our gaze to contemporary reality. Let us resort for a moment to the caption in *Three songs about Lenin*, «Esly by Lenin uvidel našu storonu seičas!», *if only "Vertov" could see our country now*²¹⁶: how would the director have behaved with his camera if he were to find himself before the politics of Vladimir V. Putin, given that it seems to resemble the Stalinist one so much? How would the director who shot *Man with a Movie Camera* between Russia and Ukraine have reacted to the events that populate the "cinechronicles" of today? Obviously, any chosen answer would be a pure delight of imagination, but this leads us to reflect on the way we use information today, on the immediacy with which current events can be known (i.e., the same immediacy sought a century ago by Vertov's *Kinoki*), but above all on the quality of this information. A truth which Majakovskij, Vertov and history itself have shown us as being potentially manipulable.

²¹⁴ Russian multinational corporation, controlled by the Government of the Russian Federation, active in the energy-mining sector and especially in the extraction and sale of natural gas.

²¹⁵ Quotes taken from opposition periodicals, first quoted in O. Trukhanova, *Vladimir Majakovskij: ... e tu ami col verso, e io ammutolisco in prosa*, Biblioteca & Società, vol. 1-4, December 2015.

²¹⁶ Translation and adaptation done by me.

Bibliografia

- Abramov, N., *Dziga Vertov*, a cura di M. Verdone. Roma, Edizioni di Bianco e nero, 1963
- Ambrogio, I., *Majakovskij*. Roma, Editori riuniti, 1976
- Amendola, A., Sapienza, A. (a cura di), *Vladimir Majakovskij. Visione ed eversione di un'opera totale*. Napoli, Liguori Editore, 2012
- Barjavel, R., *Cinéma total, essai sur les formes futures du cinéma*, tr. it. *Cinema Totale. Saggio sulle forme future del cinema*, a cura di R. Sappa. Roma, Editori riuniti, 2001
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa con un saggio di M. Cacciari. Torino, Einaudi, 2017
- Brik, L., Majakovskij V., *La leggenda di Cinelandia*, a cura di G. Toti. Roma, Editori Fahrenheit 451, 1994
- Di Giammatteo, F., *Storia del cinema*. Venezia, Marsilio, 1998
- Ebert, R., *A film about a film about itself*. RogerEbert.com, 9 luglio 2009
- Ejzenštejn, S. M., *Il montaggio*. Venezia, Marsilio, 1986
- Graf, A., Scheunemann, D., *Avant-garde film*. New York, Rodopi, 2007
- Jackobson, R., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti : il problema Majakovskij*, a cura di V. Strada. Torino, Einaudi, 1975
- Katanjan, V. A., *Žizn Majakovskogo. Literaturnaja chronika*, trad. it. *Vita di Majakovskij*, a cura di M. Carella e A. Tellini. Roma, Editori Riuniti, 1978
- Magarotto, L., Scalia G. (a cura di), *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS: «Il giornale dei futuristi», «L'arte della Comune», «Il Lef», «Il nuovo Lef»*. s.l., Edizioni Immanenza, 2016.
- Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij : v trinadcati tomah*. Moskva, Gos. izdatelstvo hudožestvennoj literatury, 1955-1961.
- V., *Lenin*, pref. e tr. it. di A. M. Ripellino. Torino, Einaudi, 1967

- Opere Scelte. Poesia, Poemi, Teatro*, a cura di M. de Micheli. Milano, Feltrinelli Editore, 1967.
- Compagno governo. Gli scritti politici*, a cura di G. Mazzitelli, tr. it. di R. Belletti e G. Mazzitelli. Milano, Ponte delle Grazie srl, 1998
- Oblako v štanach*, tr. it. *La nuvola in calzoni*, a cura di R. Fraccani. Venezia, Marsilio Editori, 1989.
- Poesie*, a cura di G. Spendel, pref. di V. Strada. Milano, RCS, edizione speciale per il Corriere della Sera, 2004
- Cinema e Cinema*, a cura di A. Bruciamonti. Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006
- Ode alla rivoluzione: Poesie 1917-1923*, a cura di B. Carnevali. Firenze, Passigli, 2012
- Markov, V., *Russian Futurism: a History*. Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1968. Tr. it. *Storia del futurismo russo*, di T. Trini e V. Dridso. Torino, Einaudi, 1973
- Melanco, M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*. Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2020
- Montani, P., *Dziga Vertov*. Casellina di Scandicci, La Nuova Italia, 1975
- (a cura di) *Dziga Vertov: L'occhio della rivoluzione : scritti dal 1922 al 1942*, trad. di Maria Fabris. Milano, Mazzotta, 1975
- Pasternak, B., *Opere narrative*, introduzione di Vittorio Strada. Milano. A. Mondadori, 1994
- Petrič, V., *Dziga Vertov as Theorist in Cinema Journal*, Vol. 18, No. 1. s.l., University of Texas Press, 1978
- Dziga Vertov and the Soviet Avant-garde movement in The Soviet and Post-Soviet Review*, volume 10. s.l., Brill, 1983
- The Vertov Dilemma: Film-Eye vs. Film-Truth*. s.l., Spectator, 1991
- Vertov, Lenin and Perestroika: the cinematic transposition of reality in Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 15, n. 1. s.l., Harvard University, 1995

Constructivism in Film - A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera. Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Platone, R. *Majakovskij*, Firenze, La Nuova Italia, 1984

Ripellino, A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino, Einaudi, 1968

Trukhanova, O., *Vladimir Majakovskij: ... e tu ami col verso, e io ammutolisco in prosa*, Biblioteca & Società, Fascicolo 1-4, Dicembre 2015

Vertov, D., *Stat'i, dnevniki, zamysli*, ed. a cura di S. Drobashenko. Mosca, Iskusstvo, 1966

Vitale, S. (a cura di), *L'avanguardia Russa*. Milano, Mondadori, 1979

Sitografia

Capriolo, P., *Quegli «agitatori» che si arresero a Stalin*. «Corriere della Sera», 18 febbraio 2011

https://www.corriere.it/cultura/eventi/2011/deineka/notizie/capriolo-stalin_7dc7cea4-3b6b-11e0-ad4e-5442110d8882.shtml

de Michelis, C. G., *La carica dei seicento*. «La Repubblica», 17 agosto 1984

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/08/17/la-carica-dei-seicento.html>

Franceschini, E., *Majakovskij è stato suicidato*. Mosca, «La Repubblica», 10 aprile 1993

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/04/10/majakovskij-stato-suicidato.html>

www.treccani.it voci: Majakovskij, Valdimir Vladimirovič; Vertov, Dziga

www.culture.ru

Filmografia

- Baryšnaja i chuligan* (E. I. Slavinskij, 1918)
- Boj pod Caricynom* (D. Vertov, 1919)
- Bronenosec Potëmkin* (S. M. Ejzenštejn, 1925)
- Čelovek s Kinoapparatom* (D. Vertov, 1929)
- Dekabrjučov i Oktjabjučov* (A. Smirnov e A. Iskander-Smirnova, 1928)
- Drama v kabare futuristov N°13* (V. P. Kas'janov, 1914)
- Godovščina revolucii* (D. Vertov, 1919)
- Kinoglaz - Žizn vrasploch* (D. Vertov, 1924)
- Kinonedelja* (D. Vertov, 1918-19)
- Kino-pravda* (D. Vertov, 1922-25)
- Kinoglaz - Žizn vrasploch* (D. Vertov, 1924)
- Istorija graždanskoj vojny* (D. Vertov, 1922)
- Leninskaja kinopravda* (D. Vertov, 1924)
- Majakovskij - Sono Poeta e per questo Interessante* (A. Duranti, 2022)
- Ne dlja deneg rodivšijsja* (N. V. Turkin, 1918)
- Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'shevikov* (L. V. Kulešov, 1924)
- Novosti dnja* (D. Vertov, 1944-54)
- Odinnadcatyj* (D. Vertov, 1928)
- Oktjabr'* (S. M. Ejzenštejn, 1928)
- Šagaj Sovet!* (D. Vertov, 1926)
- Šestaja čast mira* (D. Vertov, 1926)
- Simfonija Dombassa o Entuziazm* (D. Vertov, 1930)
- Tebe. front!* (D. Vertov, 1942)
- The Kid* (C. Chaplin, 1921)
- The Pilgrim* (C. Chaplin, 1923)

The purple rose of Cairo (W. Allen, 1985)

Tri pesni o Lenine (D. Vertov, 1934)

Troe (A. Solov'ëv, 1928)

Triumph des Willens (L. Riefenstahl, 1935)

V serdce krest'janina Lenin živ (D. Vertov, 1925)

Vskrytie moščej Sergija Radonežkogo (D. Vertov, 1919)

Zakovannaja fil'moj (N. V. Turkin, 1918)

Ringraziamenti

A conclusione di questo elaborato, desidero menzionare tutte le persone senza le quali questo lavoro di tesi non esisterebbe nemmeno.

In primis, un ringraziamento speciale al mio relatore il prof. M. Melanco per la sua immensa pazienza e disponibilità in questi cinque mesi di ricerca. Un grazie per i suoi indispensabili consigli, per le conoscenze trasmesse durante tutto il percorso di stesura dell'elaborato e quello accademico, il primo concreto passo verso la nascita di questo elaborato. Grazie a lui sono venuta a conoscenza della magnifica arte di Vertov e Svilova e lui per primo ne ha legato l'opera al mito di Majakovskij. Grazie a lui, anche io ho scoperto la mia passione verso il fare cinema.

Un ringraziamento anche alla dott.essa R. Zanon e alla dott.essa A. Frison per i consigli sui testi di riferimento bibliografico fondamentali per questa tesi. Un grazie al personale della biblioteca di Piove di Sacco che ha sopportato la mia presa in ostaggio di decine di testi per mesi e gli infiniti ritardi, fornendo un servizio sempre impeccabile.

Non posso non menzionare la mia famiglia. Un grazie ai miei genitori, che da sempre mi sostengono nella realizzazione dei miei progetti, seppur non in maniera manifesta. In particolare a mia madre, che ha sopportato gli sbalzi d'umore e lo stress che hanno caratterizzato questi tre anni di percorso universitario, aiutandomi nel modo in cui solo una brava mamma può fare. A mio padre per gli infiniti sacrifici per cercare di rendermi felice. Non finirò mai di ringraziarvi per avermi permesso di arrivare fin qui.

Ringrazio mio fratello Gianmaria, mio unico grande amico.

Ringrazio infinitamente Roberto per avermi aiutata in questo percorso universitario. Senza di lui non sarei mai riuscita a superare gli esami di lingua russa. Grazie per gli appunti, le registrazioni delle lezioni, i consigli, il sostegno, ma soprattutto grazie per le orecchiette di mamma. Un giorno riuscirò a sdebitarmi veramente.

Ringrazio Veronica e Federica per le correzioni su grammatica e sintassi sia italiana che inglese.

Un grazie agli amici dell'ormai ex-Collettivo Fenice per le avventure in questi anni universitari e per i risultati ottenuti assieme. A quelli che ci sono ancora e a quelli che hanno scelto strade diverse: mi avete ricordato cosa vuol dire avere un sogno e sentirsi parte di un gruppo.

Un grazie a tutte le persone che ho incontrato in questi anni, le quali, specialmente in periodo di pandemia – che ha caratterizzato più di metà di questo mio percorso universitario– sono state di incredibile sostegno psicologico ed emotivo. Un grazie ai miei compagni di corso e di dad, al gruppo di Discord, specialmente Francesco, ai miei colleghi del 1250, al gruppo di Giffoni, a Luca. Non vi nomino tutti, ma chi è rimasto, sa.

Grazie anche, e soprattutto, a quelle persone che ci sono state e ora non ci sono più, per scelta o per destino. Una parte di voi sarà per sempre una parte di me.

Grazie a chi ha sempre creduto in me.

Infine, vorrei dedicare questo piccolo traguardo a me stessa, il giudice più severo e incontentabile di questo percorso. Vorrei ringraziarmi per essere arrivata fino in fondo alle difficoltà, tra fatica, sacrifici, delusioni e sofferenza che hanno caratterizzato questi anni. Spero questo sia solo il primo passo verso il futuro e mi auguro, come mi ha insegnato Majakovskij, di non rinunciare mai ai miei sogni e ideali.

