

DA UNA CASA DI MORTI

Claudia Olivieri

Non credo che ad un tratto scriverò un grande libro su Dostoevskij, che tutto ad un tratto lo capirò (V. B. Šklovskij)

Scopo del presente saggio è analizzare la peculiare “triangolazione” fra le celebri *Zapiski iz Mertogo doma* (Memorie da una casa di morti) di Dostoevskij, il film *Mertvyj dom* (Casa di Morti), girato nel 1932 da Fedorov e le sceneggiature redatte da Šklovskij per il film in oggetto. A tutt’oggi inedite, tali sceneggiature creano uno straordinario ‘macrotesto’, reso ancora più intricato e affascinante dalle contingenze che ne accompagnarono la stesura, e rivestono un valore critico-interpretativo autonomo.¹

1. Pubblicate tra il 1860 e il 1862 dapprima su “Russkij mir”, quindi su “Vremja”, *Zapiski iz Mertvogo doma* (Memorie da una casa di morti) hanno una gestazione compositiva ed editoriale decisamente inusuale.²

¹ Ho rinvenuto i dattiloscritti allo RGALI e al GosFil’mfond di Mosca. Per quanto concerne le cartelle dello RGALI, ho verificato la bibliografia di Lary e Levin, gli unici consultatori che potrebbero averle pubblicate, ma di fatto solo un esemplare è stato parzialmente riprodotto, invero con modalità filologicamente approssimative (senza fonte di provenienza e graficamente ‘appiattito’ per quanto concerne le correzioni dell’autore) da N. Lary, *Dostoevsky and Soviet Film (Visions of Demonic Realism)*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986. Efim Samojlovič Levin, già docente del VGIK, avrebbe potuto pubblicarne a scopo didattico alcuni estratti, ipotesi tuttavia smentita dai suoi lavori sull’argomento (cf. E. S. Levin, *V. Šklovskij kinoteoretik*, “Iskusstvo kino” 1970). Entrambi i critici sembrerebbero ignorare il contenuto degli incartamenti del Gos-Fil’mfond (in effetti privi di qualunque foglio di consultazione).

² Cf. F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Leningrad, Nauka, 1972-1990,

Il nucleo iniziale – il quaderno siberiano (*sibirskaja tetrad'*) – è costituito da alcuni appunti di Dostoevskij che, condannato ai lavori forzati, annotava, numerandole, esperienze, sensazioni, impressioni, episodi, fisionomie umane e caratteriali, persino vivaci scambi di battute della sua quotidianità siberiana. Iniziato ad Omsk grazie a Troickij, un indulgente medico militare che agevola l'autore e conserva il suo taccuino fino all'avvenuta liberazione, questo eccezionale diario viene arricchito e rielaborato tra Semipalatinsk e Tver', per assumere la sua forma pressoché definitiva a San Pietroburgo.

La scelta formale delle memorie è chiaramente un artificio: nei 21 capitoli, di cui consta il volume, lo scrittore intreccia molteplici micro-testi, incorniciati da una introduzione, ove viene sviluppato il secondo artificio dello scritto: il narratore e il redattore fittizi (il taccuino di Aleksandr Petrovič Gorjančikov – ex galeotto residente in una non meglio precisata cittadella siberiana – viene rinvenuto e pubblicato da un'anonima voce narrante). L'esposizione procede lenta, frammentaria, con continue digressioni e ripetizioni (ulteriore artificio, volutamente sottolineato dal compilatore). Davanti agli occhi del lettore scorrono la vita quotidiana e gli eventi 'eccezionali' del campo di lavoro con tutta la sua 'normale disumanità'. Le svariate figure di tale microcosmo recano in sé, con la loro personale vicenda, i prodromi dei futuri grandi peccatori e santi idioti dostoevskiani (a cominciare dal protagonista, spesso intento a riflettere sul *delitto* e sul *castigo* ad esso commisurato).

Approfondire le potenzialità dell'opera, poi riprese da una ricca produzione sui lager e i testi ispirati da questa esperienza,³ così come rimarcare il significato di 'svolta' nell'ambito dell'intera produzione dostoevskiana, condurrebbe fuori tema; è più produttivo in questa sede sottolinearne l'intrinseca cinematograficità e le peculiarità di 'montaggio' della trama narrativa. Non a caso in *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* (Pro e contra. Note su Dostoevskij), Šklovskij stesso sottopone il testo ad una lettura 'metaletteraria', evidenziandone l'interesse documentario e le qualità formali e strutturali, che lo rendono duttile ad una riduzione filmica:

t. IV, pp. 233-322.

³ Cf. "Ot Mertvogo domado GULAGa" (*Nravstvennye uroki 'lagernoj' prozy*), in Ju. Sochrjakov, *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo i russkaja proza XX veka (70-80e gody)*, Moskva, IMLI RAN, 2002.

Sono possibili delle costruzioni nelle quali i legami tra gli avvenimenti o mancano del tutto o vengono sostituiti da quelli compositivi. [...] Questo romanzo consta di un sistema di racconti e schizzi; ogni singolo personaggio ora è in primo piano, ora scompare, diventando sfondo. [...] La frammentarietà delle *Memorie*, sottolineata da colui che pubblica una parte del manoscritto, consente all'autore di invertirne e sovrapporne i pezzi. [...] Dostoevskij fa una digressione dopo l'altra, continuando sorprendentemente ad approfondire sempre lo stesso materiale. [...] Bisogna anche sottolineare che questi episodi [...] vivono in contrapposizione l'uno all'altro. [...] Le ripetizioni, non totali, ma sfasate, si rivelano dunque parallelismi. [...] *Zapiski iz Mertogo doma* costituiscono un'unità artistica nuova e a sé stante.⁴

2. 10 aprile 1932. In seguito a due anni di travagliate riprese e *significativamente* in ritardo per il cinquantenario della morte di Dostoevskij, esce *Mertvyj dom* (Casa di morti) per la regia di Vasilij Fedorov e sceneggiatura di Viktor Šklovskij.⁵ Per la profonda 'teatralità' dei romanzi dello scrittore *Casa di morti* non è certamente l'unica pellicola ispirata, in patria e all'estero, ad una sua opera; un esempio recentissimo è la fortunata serie televisiva *Idiot* di V. Bortko, promossa e trasmessa dal canale "Rossija" in dieci puntate, che ha riscosso nel 2003 un grande successo di pubblico.⁶ Fra le diverse rea-

⁴ V. B. Šklovskij, *Sobranie sočinenij v 3-ch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973-1974, t. III (in particolare pp. 199-253: *Čerez Cepnoj most e Novoe chudožestvennoe edinstvo*). Risalente al 1957, questo saggio è il primo lavoro di Šklovski sullo scrittore. Il profondo interesse del formalista per la cinematografia è comprovato, oltre che dalla sua esperienza di docente del VGIK, da una sequela ininterrotta di studi, interventi, osservazioni, progetti e ricordi.

⁵ *Mertvyj dom*, Mežrabpom-fil'm, 1932, 89 min.; sceneggiatore V. Šklovskij, regista V. Fedorov, operatore V. Pronin, fotografia di V. Egorov, musica di V. Krjukov; tra gli attori N. Chmelev (Dostoevskij), N. Podgornyj (Pobedonoscev), N. Vitovtov (Nicola I), N. Radin (Dubel't); la pellicola è stata recentemente riprodotta su VHS e DVD dal "Krupnyj plan" del Muzej Kino.

⁶ La filmografia dostoevskiana russa è amplissima e risale (per una strana coincidenza proprio con *Idiot* al 1910. Mi limito ad elencare brevemente alcune pellicole, successive all'avvento del sonoro: *Peterburgskaja noč'* (1934), *Idiot* [č.1: Nastas'ja Filippovna] (1958), *Belye noči* (1959), *Krotkaja* (1960), *Skvernyj anekdot, Djadjuškin son* (1966), *Brat'ja Karamazovy* (1968-69), *Prestuplenie i nakazanie* (1969), *Igrok* (1972), *Večnyj muž* (1989), *Unižennye i oskorblennye* (1990), *Besy* (1992). Vale infine la pena di menzionare *Daun Chaus* di F. Bondarčuk (2001), remake dell'*Idiota*, molto popolare tra la gioventù russa.

lizzazioni filmiche, ho focalizzato la mia attenzione su questa riduzione per la straordinaria triangolazione tra testo, film e autore delle sceneggiature – addirittura autore-attore, in quanto Šklovskij interpretò il ruolo di Petraševskij.⁷

Dopo l'esperienza del '32, il critico-sceneggiatore guarderà ancora 'cinematograficamente' alla produzione dostoevskiana, ma i suoi propositi resteranno sempre disattesi. Nel 1955, proponendo una riduzione di *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo), ribadisce la notorietà di Dostoevskij in Europa e sostiene la necessità di "darlo ai fascisti":

è necessario spiegare Dostoevskij, lottare per lui, dischiudendo correttamente l'essenza dell'opera di questo grande scrittore e ciò è possibile solo con la cinematografia. Una sola pellicola, se ben riuscita, può valere più di dieci volumi; mi offrirò di scrivere una sceneggiatura, che sfrutterà il potenziale di *Delitto e castigo* ed il suo intreccio [...] Dal punto di vista della regia l'opera è incredibilmente difficile, ma sicuramente l'arte sovietica [...] deve e può assumersi tale compito: dimostrare come i grandi ingegni russi abbiano da sempre combattuto per l'umanità contro la disumanità e chiarire tutta la mendacità dell'idea del superuomo e la ripugnanza del disprezzo per l'uomo comune.⁸

Diversamente dalle altre pellicole ispirate ai testi dostoevskiani

⁷ Lo attestano le foto scattate nel 1931 sul set del film; una di esse ritrae Šklovskij nella parte di Petraševskij (cf. RGALI, f. 2613 [Podobed], op. 1, ed. chr. 17; in particolare dok. 17, 19, 23). Le riprese godono di un consistente apparato iconografico (cf. RGALI, f. 2313 [Radin], op. 2, ed. chr. 22 e RGALI, f. 2581 [Bernštejn], op. 1, ed. chr. 293) e documentario (vedi il diario dell'aiuto-regista Podobed, *Dnevnik s "emok fil'ma V. F. Fedorova "Mertvyj dom", s "emočnye plany, montažnyj plan sceny "Kazn", služebnye zapiski*, RGALI, f. 2613 [Podobed], op. 1, ed. chr. 16).

⁸ V. B. Sklovskij, "Prestuplenie i nakazanie" tvorčeskaja zavjka na literaturnyj scenarij po rabotu F. M. Dostoevskogo, RGALI, f. 3044 [Room-Zizneva], op. 1, ed. chr. 313. L'interesse di Šklovskij per lo scrittore è altresì documentato dalle numerose recensioni alle altre pellicole tratte dai suoi romanzi: già nel 1935 Šklovskij disapprova l'approccio di Rošal' in *Peterburgskaja noč'*: "Rošal' fonde troppo materiale: *Le notti bianche*, *Netočka Nezvanova*, *I demoni* [...]; non è che mi dispiaccia per Dostoevskij [...], ma lui è uno scrittore concreto, reale e non sempre sono amalgamabili sue cose di periodi diversi" (RGALI, f. 562 [Šklovskij], op. 1, ed. chr. 149, ff. 4-9); vedi anche B. Šklovskij, "Belye noči" F. Dostoevskogo i I. Pir'eva (razvernuta rezencija na fil'm), "Literatura i žizn", Moskva 1965, n. 25; V. Šklovskij, *Krutoj put' (analiz fil'ma "Prestuplenie i nakazanie")*, "Nedelja [Izvestija]", Moskva 1970, n. 27.

(eccezione fatta per *Dvadcat'sest' dnej iz zizni Dostoevskogo*, Ventisei giorni della vita di Dostoevskij, 1980), *Mertvyj dom* non si limita a riproporre esclusivamente *Zapiski iz Mertvogo doma*, ma amalgama alcuni frangenti della vita dell'autore (in particolare i giorni immediatamente antecedenti al suo arresto) con episodi dell'opera; è in tal senso emblematico il 'caso Sirotkin', 'scivolato' dalla pagina scritta alla vita filmica di Dostoevskij.

Il film inizia nel 1880: tra le ovazioni dei presenti, Dostoevskij declama *Reč' o Puškine* (Discorso su Puškin), in verità con alcune 'sbavature': ne viene decontestualizzato l'invito alla "pacificazione" (*smirenje*).⁹ Una giovane studentessa gli inveisce contro: "Bisogna parlare di rivolta!" e la scena cambia con un artificio visivo (la corona-cornice): lo scrittore, ripreso nella celebre posa del dipinto di Perov, è seduto di fronte a Pobedonoscev, commenta l'accaduto e, per "discolparsi del proprio passato socialista", gli chiede consiglio sui contenuti del successivo numero di *Dnevnik pisatel'ja* (Diario di uno scrittore). La conversazione lo turba a tal punto da provocargli uno dei suoi noti attacchi epilettici (in realtà un espediente per riportarlo al 1849 con un rapido scorrimento temporale). Un flauto, un tamburo e i celebri versi puškiniani – *Ljublju tebja, Petra tvoren'e* - introducono la San Pietroburgo dell'epoca di Nicola I, la cui austerità 'da caserma' è significata da insistenti particolari architettonici (le cancellate di ghisa, i leoni con le catene, il ponte Cepnoj). Il giovane Dostoevskij (ripreso mentre attraversa uno cortile 'a là Raskol'nikov') assiste alla fustigazione di un uomo, ovvero alla punizione della *zelenaja ulica* e si dirige a Kolomna, a casa di Petraševskij (visivamente lo spostamento è 'segnato' da scorci della città). La riunione è 'montata' con quanto accade a Sirotkin durante il suo turno di guardia: mentre il soldato consuma la sua personale tragedia, i *petraševcy* affrontano scottanti questioni sociali; tra loro spicca Antonelli, un moderno 'infiltrato', che li consegnerà alla gendarmeria zarista. A differenza degli altri convenuti, lo scrittore è privatamente (e subdolamente) interrogato da

⁹ Mi soffermo su questo episodio per indicare la cifra della rilettura dell'intero film. In *Reč' o Puškine* Dostoevskij non invitava alla sottomissione sociale e politica, ma decodificava, alla luce della "narodnaja vera i pravda", il verso del poema puškiniano "Gli zingari": "Ostav' nas, gordyj čelovek", parafrasandolo con "smiris' gordyj čelovek". L'esortazione è però rivolta al protagonista Aleko, che, incapace di sottomettersi alla 'legge morale' degli zingari, viene da questi ricacciato nel *beau monde* da cui proveniva.

Dubel't, capo della famigerata III Sezione (l'episodio è chiaramente un *pendant* della conversazione con Pobedonoscev, non a caso ne verranno riprese le stesse battute). Con un secondo invito alla sottomissione costui lo invita a collaborare e controbatte la sua idea del socialismo scientifico. Dostoevskij oppone un veemente rifiuto ed è rinchiuso nella fortezza dei SS. Pietro e Paolo. Segue il processo che è significato con il solo interrogatorio di Jastržemskij; quindi, sullo sfondo di una Pietroburgo ammantata di neve e sconvolta dalla tormenta, si assiste alla celebre scena della mancata esecuzione. I condannati, scampati alla morte per grazia dello zar, vengono immediatamente istradati per la Siberia; lo spostamento in questo caso è 'climatico': passaggio inverno-primavera.

La permanenza ai lavori forzati viene figurata da alcuni momenti estrapolati dalle *Memorie di una casa di morti*. L'arrivo è simboleggiato dalla rasatura a mezza testa di Dostoevskij. Segue l'appello, costruito sui nomi dei maggiori protagonisti dei sottotesti dell'opera, durante il quale viene sottolineata la motivazione politica della pena. Balugina fugacemente lo sgradevole e prezzolato violinista polacco e viene sfiorata la questione dei forzati di origine nobile, cui nel testo dostoevskiano è data ampia risonanza, mentre nel film si riduce ad una scena al tornio. Quando cala la notte, lo scrittore prega e legge dalla *Bibbia* l'episodio di Luca sugli indemoniati geraseni, poi riproposto *ne e per* i 'rivoluzionari' *Besy* (I demoni); la mattina successiva i detenuti vengono condotti al lavoro. Grande rilievo è dato alla scena del bagno (la più fedele al testo) e a quella dell'ospedale, che con un terzo richiamo alla sottomissione, riporta nuovamente al 1880. Lo scrittore si riprende dal suo attacco epilettico e, visibilmente scosso, continua a conversare con Pobedonoscev, che ribadisce la 'condanna' di Dubel't: "non ci sfuggirete" ("vy ot nas ne ujdete"). Le ultime inquadrature – probabilmente aggiunte in seguito – mostrano il frontespizio de *I demoni*, un elmo imperiale e il busto di Alessandro II.

La latente strumentalizzazione del *sjuzet*, che traspare con maggiore o minore evidenza in tutta la pellicola, è pienamente manifesta nell'aggiunta postuma di un commento ad 'anello' dell'accademico Petr Semenovic Kogan:

Dostoevskij, che in gioventù era stato un rivoluzionario, diventò, a causa della subdola rete dello zarismo, un sostenitore dell'autocrazia. [...] Lo scrittore, che immortalò il suo nome nella storia della lotta per la liberazione dell'umanità, morì, rimanendo nella memoria dei posteri, un reazionario oscurantista. Lo scrittore, che in gioventù aveva chiamato alla

rivolta gli umiliati e offesi, alla fine della sua vita sostenne “sottomettiti, uomo orgoglioso!”. Nel 1849 Dubel't assicurava a Dostoevskij che il socialismo scientifico non sarebbe mai esistito; nel frattempo veniva scritto il *Manifesto* di Marx ed Engels, che non esortava gli uomini alla sottomissione, ma alla lotta e all'insurrezione [...] e quando ora, a cinquant'anni dalle celebrazioni puškiniane, dove fu pronunciato questo invito alla sottomissione, scrutiamo le profondità della storia per cercare le tombe dei martiri della libertà, tra queste manca quella di Dostoevskij.¹⁰

3. Una ricodificazione ‘mirata’ emerge con ancora maggiore chiarezza, se paragoniamo il film all’idea originale di Šklovskij. A dispetto dell’affermazione riportata in epigrafe, il critico interpreta, *capisce* Dostoevskij e le *Memorie da una casa di morti* meno grossolanamente di quanto faccia la pellicola:

Dostoevskij ai lavori forzati viveva accanto ai soldati che volevano esprimere in modo diretto il proprio sdegno ed uccidevano perfino i loro superiori. All’inizio scrisse anche in modo molto mansueto, poiché voleva credere nella vecchia Russia. [...] Dostoevskij nel suo grande discorso voleva conciliare tutti. Era un rivoluzionario, scriveva romanzi, nei quali a volte rimproverava i rivoluzionari, definendoli demoni, ma in lui c’erano due Russie: quella che doveva essere e quella che c’era già, ma che non comprendeva se stessa.¹¹

Ad illuminare ulteriormente il rapporto testo dostoevskiano-immagine filmica è dunque il terzo elemento della triangolazione: i manoscritti delle sceneggiature šklovskiane, il cui valore intrinseco deriva appunto dall’essere state ideate da una personalità tanto affascinante e poliedrica.. Frutto di un lavoro durato almeno tre anni (rispetto ai tre mesi accordati all’inizio allo sceneggiatore), questi testi restituiscono il controverso ‘retroscena’ del film, svelandocene le potenzialità non realizzate. Segnati da numerose differenze, sono il risultato delle continue divergenze tra l’eclettico critico-sceneggiatore e il regista ex-impiegato postale alla sua prima esperienza, che vedeva in Dostoevskij

¹⁰ Definisco questa lezione ad ‘anello’, poiché *introduce* il film e lo *spiega* alla fine. La sua versione dattiloscritta (*Vstupitel'noe slovo na posmotre kinofil'ma "Mertvyj dom"*) è depositata a RGALI (f. 237 [Kogan], op. 2, ed. chr. 27, ll. 32-34); cito dal film, perché mi è stato impossibile visionarla in quanto il fondo risulta bloccato dagli eredi fino al 2020 per la presenza di alcune lettere di Kogan all’amante.

¹¹ V. B. Šklovskij, *L’energia dell’errore*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 314.

un reazionario. Šklovskij, sul quale pesava la recente abiura del formalismo, aveva infatti immaginato un elegante distillato della *fabula* e una costruzione estremamente raffinata dell'intreccio, visibilmente influenzati da un approccio critico-formale: mi riferisco, ad esempio, alla cura sineddotta di alcuni particolari, sensibilmente ridimensionati nella versione definitiva, o alla precisione storico-letteraria del narrato (oltre a sfruttare l'intertesto dostoevskiano, il film rimanda spesso a concrete fonti documentarie). Non va infine sottovalutata – siamo di fronte al secondo film sonoro nella storia della cinematografia sovietica – la grande attenzione riservata agli effetti acustici: il flauto, il tamburo, l'uomo con le orecchie tappate, il treno.

Penalizzando gli esiti artistici del film, Fedorov si limitò purtroppo a sfruttare solo superficialmente il contenuto e alcuni spunti di una sceneggiatura in realtà ben più complessa, decontestualizzandone episodi salienti e svalutando ad un tempo *topoie* figure della produzione dostoevskiana: il Grande Inquisitore, Porfirij Petrovič e Raskol'nikov, la 'penna psicologica' dello scrittore. Le scelte e i rifiuti del regista incisero inesorabilmente sul fallimento della pellicola, peraltro riveduta e corretta dopo l'uscita nelle sale. L'insuccesso del film fu ampiamente sottolineato dalla stampa dell'epoca che si accanì contro il 'frintendimento fourieristico' della figura di Dostoevskij e lo 'sfacciato' formalismo dello sceneggiatore.¹² Nell'acceso dibattito intervennero anche Šklovskij e Fedorov, che in *Sčet režissera* (Bilancio del regista) declina ogni responsabilità:

¹² Gran parte delle recensioni sono collezionate in un dossier del VGIK su *Mertvyj dom*: V. Fedorov, *Sčet režissera*, "Kino", 30.V.1932; V. Šklovskij, *Kto vinovat?*, V. Zalesskij, *Ob original'nič uglach zrenija i neudačnoj fil'me*, S. Bugoslavskij, *Muzyka temnogo carstva*, "Kino", 30.V.1932; M. Popov e Z. Bondarina (Brigada GIK i gazety "Kino"), *Čej golos zvučit iz "Mertogo doma"*, "Kino", 5.IV.1932; V. Mlečin, *Mertvyj dom na ekrane*, "Večernaja Moskva", 12. IV. 1932; B. Alpers, *Butaforskij istorizm*, "Sovetskoe iskusstvo", 21.IV.1932; S. Marvič, *Mertvyj dom formalizma*, "Krasnaja gazeta", 13. V. 1932; D. Zaslavskij, *Kinogrošik (zvukovoj kinofil'm "Mertvyj dom" Šklovskogo i Fedorova*, "Pravda", 19. V. 1932; A. Gol'dunov, *Kinoanekdot o Dostoevskom*, "K.V", 4. VI. 1932; E. Katerli, *Nerazgadannaja zagadka. "Mertvyj dom"*, "Rabočij i teatr", 16.VI.1932; E. Golovin, *Mertvyj dom*, "Sovetskaja Sibirja", 4. VIII. 1932. Vanno aggiunti l'articolo *S legkim parom Fedor Michajlovič!* (senza data e rif. bibl. RGALI, f. 562 [Šklovskij], op. 1, ed. chr. 391, dok. 69) e il dattiloscritto di Šklovskij (RGALI, f. 562 [Šklovskij], op. 1, ed. chr. 148); il primo fa stranamente riferimento ad alcuni particolari assenti nella pellicola ultimata, il secondo amplia con termini più velenosi i contenuti di *Kto vinovat?*.

La sceneggiatura *Mertvyj dom* era nata già nel 1930. **Pur sottoposta a numerosi rifacimenti** dal Litotdel, presenta ancora alcuni gravissimi **errori politici**. [...] **L'ho approvata nella sua sesta variante**, ma Dostoevskij è reso in modo politicamente inadeguato. [...] Mi sembra il caso di soffermarsi sul formalismo *sui generis* di Šklovskij. [...] Considerando il film nel suo insieme, ritengo necessario sottolineare come la regia si sia elevata politicamente e attribuisco pertanto tutti i difetti di natura politica in primo luogo alla direzione, quindi alle limitate potenzialità della sceneggiatura stessa.¹³

Apprendiamo dunque che le varianti šklovskiane, sottoposte al regista, furono sei. Reperirle tutte si è rivelato impossibile. Ho iniziato le mie ricerche allo RGALI e al VGIK (Vserossijskij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii), ho poi ipotizzato che l'archivio del Mežrabpom-film (attivo dal 1928 al 1936) potesse essere stato assorbito da un'altra industria cinematografica, quindi mi sono rivolta al Mosfil'm, al Muzej Kino (entrambi privi di materiale documentario) e al Gosfil'mFond di Mosca. Sono così entrata in possesso di quattro sceneggiature, su cui ho fondato la mia ricostruzione ed analisi del fim.

[A]. – *Tjur'ma narodov (Mertvyj dom)*. Scenarij Viktora Šklovskogo po materialu “Zapisok iz Mertvogo doma” F. Dostoevskogo i po materialam o dele petraševcev; datato 1929, Gosfil'mFond di Mosca;

[B]. – “*Mertvyj dom*”. Avtorskij scenarij lenty dlja zvukovogo oformlenija; senza data, Gosfil'mFond di Mosca;

[C]. – *Dostoevskij, scenarij dlja zvukovoj fil'my*; datato (dietro l'ultimo foglio) 6.V.1930. RGALI, f. 602 [Redakcija žurnala “Krasnaja nov”], op. 1, ed. chr. 1193;

[D]. – *Mertvyj dom*, datazione indicata nella busta 1930. RGALI, f. 613 [Gosudarstvennoe izdatel'stvo “Chudožestvennaja literatura”], op. 1, ed. chr. 8293.

Intitolata *tjur'ma narodov* (Prigione di popoli) [A] rappresenta, con ogni probabilità, la prima stesura. Come [B], proviene molto verosimilmente dai fondi del *SovKino* (attivo dal 1924 e inglobato nel 1930 dal *SojuzKino*); consta di 19 pagine ed è la più succinta e essenziale delle quattro sceneggiature. Abbozza una primissima formulazione del *sjužet*, contempla o tralascia episodi che la rendono profondamente dissimile dalle successive. Pur mancando di particolari, che si consolidano sin dalla sceneggiatura [B] (il ‘caso’ Sirotkin, la *zelenaja*

¹³ V. Fedorov, Sčet režissera, “Kino” 30.V.1932.

ulica, la città utopica, il balzubiente dell'esecuzione), ne offre alcuni, scomparsi o irriconoscibili nelle altre (le date; la descrizione di Petraševskij che compare all'inizio invece di Dostoevskij; il giovane autore che festeggia il successo di *Bednye ljudi* (Povera gente); l'interrogatorio, presenziato da Dubel't e Rostovcev). Il vero tratto distintivo resta comunque l'assoluta fedeltà alle *Memorie* dostoevskiane, innestate nella pellicola anche con un artificio visivo: "le pagine scorrono e si fermano al terzo capitolo". Gli episodi dell'opera (si è già detto, strutturalmente indipendenti) vengono raccordati da uno "oscuramento": il palo di confine tra l'Europa e l'Asia, l'accurata descrizione del campo, il detenuto che conta le assi-giorni, i deportati al lavoro, la storia di Akim Akimovič, l'aggressione al Maggiore. [A] riporta il sogno all'ospedale (in seguito impostato in modo differente) e si conclude ai lavori forzati con la liberazione di un'aquila ferita.

[B] propone l'intestazione "Mertvyj dom"; a dispetto dell'assenza di correzioni e come confermato dal *dossier* annesso, tra le due redazioni ci fu evidentemente una verifica del *SovKino*, non a caso in [B] lo sceneggiatore si rivolge spesso ad un ipotetico regista. Le modifiche apportate sono in effetti consistenti e provano lo stadio intermedio di questa variante: da un canto la sua derivazione da [A], dall'altro l'immediata antecedenza a [C]. Già l'*incipit*, lapidario e meno maestoso nella descrizione di San Pietroburgo in [A], è qui ampliato e sostanzialmente invariato fino a [D]: angeli e guglie degli edifici della città, versi di Puškin). Nel corso dell'esposizione vengono quindi introdotti numerosi dettagli, poi stabilizzati nelle lezioni successive: l'utopico "sogno del fourierista", la scena dell'esecuzione rivisitata (come del resto in [C]) alla luce dell'*Idiota*, il trasferimento ai lavori forzati, la permanenza al campo, sensibilmente ridimensionata. Con i suoi 28 fogli la sceneggiatura [B] rimane rispetto a [C] pur sempre incompleta; come la precedente termina con la liberazione dell'aquila, rielaborata tuttavia in termini umoristici: "non si è nemmeno voltata a guardare..." – "Pensavi, forse, che si girasse a ringraziare?"

In [C] il titolo "Mertvyj dom" è sbarrato e sostituito a penna con "Dostoevskij". La variante è di 45 fogli dattiloscritti e risale al maggio 1930. L'analisi testuale la colloca tra [B] e [D]: se la datazione e la ripartizione interna (7 parti e un epilogo rispetto alle 6 parti delle precedenti) sembrerebbero accostarla a [D], è tuttavia contenutisticamente modellata su [B], e approfondisce l'una e l'altra con sfumature inesistenti in [B] (lirica raffigurazione di San Pietroburgo, maggiore spessore alla figura di Nicola I) o dettagli svaniti

in [D] (non figura il cannone della fortezza dei SS. Pietro e Paolo, dal diario di Podobed si sa che non ne fu accordato l'uso alla *troupe*). In tutt'e tre è simile, ma non sovrapponibile, l'esperienza del bagno penale (ben diversa da quella formulata in [A]), esperienza significata in alcuni momenti rappresentativi: l'appello, il bagno (assente in [D]), la liberazione dell'aquila (somigliante a [B]), l'ospedale, la morte del detenuto. Lo scarto con [A] e [B] è definitivamente sancito dalla conclusione: come in [D] l'anziano Dostoevskij, ristabilitosi nell'antica capitale, fa i conti con un passato 'rivoluzionario' e un presente 'terrorista' ("Forse se fossi stato giovane oggi, sarei diventato un uomo di Nečaev").

[D] consta di 39 fogli, più 4 interpolati. Il telegramma su carta intestata "Chudožstvennaja literatura" (con il quale si invita I. F. Popov a recensire il dattiloscritto allegato), datato 2.XI.1930, lascerebbe credere che questa sceneggiatura sia posteriore a [C] di almeno sei mesi. Più compatta, ma sostanzialmente simile a [C], tanto da riportarne a macchina alcune rettifiche che lì sono a matita, [D] offre a mio avviso un valore aggiunto. Oltre lo stato intrinseco di stesura indipendente, dischiude in misura maggiore rispetto alle altre varianti, screzi, ingerenze e irreparabili tensioni fra regista e sceneggiatore. A ribadire la fedeltà storico-letteraria della lettura proposta e, collateralmente, la sua inalterabilità, Sklovskij trascrive interi brani delle fonti extra-testuali, cui in precedenza aveva solo accennato. Inoltre antepone a questa redazione le "necessarie osservazioni" sul sonoro, già esposte in [C], quasi ad evidenziare i suoi principi formali di un'architettura filmica (mentre la pellicola veniva 'inquinata' da troppi dialoghi). Le polemiche più accese concernevano tra l'altro la rappresentazione del circolo dei *petraševcy*, funzionale all'esplicitazione del messaggio politico del film. Non a caso nell'articolo *Sčet režissera* Fedorov riporta alla lettera, tacciandoli di 'fourierismo mendace', intere battute della riunione (l'intervento di Achšarumov e il sogno dell'utopica città verde). Giacché questo controverso passaggio è identico nelle linee essenziali da [A] a [C] e completamente rivisto in [D], il regista ha sicuramente presente questa versione, o comunque una ad essa seguente. È così comprovato ad un tempo l'ordine delle sceneggiature, qui stabilito, e la tardività della stesura in oggetto.¹⁴

¹⁴ Alcuni particolari accomunerebbero quest'ultimo esemplare ad un testimone [E], a mio parere successivo, citato da Lary e con ogni probabilità conservato nella biblioteca del VGIK. Non sono tuttavia riuscita a consultare questa versione,

L'analisi dei quattro esemplari chiarisce che si tratta di testimoni iniziali, probabilmente l'uno scaturito dall'altro; l'ipotesi è corroborata sia dal confronto con il film prodotto, che dalle affermazioni dello stesso Šklovskij. Nel 1929, attendendo al nuovo lavoro e 'sponsorizzando' le potenzialità delle *Memorie* dostoevskiane, lo sceneggiatore siglava una lettera di accompagnamento ad [A]:

Tra le opere di Dostoevskij, *Le memorie da una casa di morti* sono sicuramente le più popolari in Occidente [...] L'insieme più interessante da lui focalizzato è quello delle minoranze etniche. Ci imbattiamo in polacchi, ebrei, zingari, calmucchi e in un'intera galleria di abitanti del Caucaso. Sullo sfondo del bagno penale è come se fosse riprodotta, su piccola scala, la struttura dell'Impero russo. La pellicola dovrebbe constare di una serie di episodi [...]. Un particolare estremamente rappresentativo è la sua idea di allora sulla politica di russificazione.¹⁵

A pellicola ormai conclusa, nel maggio del 1932, nell'articolo *Kto vinovat?: (Di chi è la colpa?)* Šklovskij si difendeva dalle accuse mossegli in termini pressoché identici, se non più esacerbati dal progressivo svilimento della sua idea originaria:

Ho cominciato a lavorare a *Mertvyj dom* nell'estate del 1930, inizialmente

indubbiamente preziosa per la presenza di alcune esasperate postille di Šklovskij. Nel suo saggio *Lary* afferma di aver consultato "le cinque sceneggiature del VGİK" (omettendo quella da lui personalmente rinvenuta a RGALL, come risulta dal foglio di consultazione). Pur riportando alcuni stralci di [D], questi espone la trama di una sceneggiatura intermedia, nell'epilogo della quale alcuni studenti vanno a trovare Dostoevskij intento ad adornare l'albero di Natale e lo accusano di essere un reazionario. Riferendosi al medesimo episodio, è lo stesso regista a confermarne la posteriorità: "La settima parte della sceneggiatura – l'albero di Natale, la visita degli studenti, tutta la storia dell'attentato - è stata scritta solo in un secondo momento".

¹⁵ Due copie di questa lettera sono contenute in un *dossier* rinvenuto al GosFil'm-Fond. Presumo sia allegato ad [A], giacché i documenti ivi conservati sono progressivamente rinumerati assieme alle pagine di questa variante ([A]: pp. 3-19 e dossier pp. 2, 22, 26-31). Vi troviamo tra l'altro un biglietto di accompagnamento, a firma "Direktor fabriki: Trajnin", datato 29. IV. 1929 e accluso al volume "Bibliografija Vostoka", spedito a Šklovskij per alcuni particolari della sceneggiatura; un sollecito di agosto, con il quale si ricordano allo sceneggiatore i termini di consegna del libretto (27.VII); un ordine del giorno del Chudožestvennoe bjuro 1-oj fabriki Sovkino del 3. X. 1929; uno schema a firma V. Percov (2 copie), datato 1. X. 1929, che elenca gli 'errori politici' del libretto; una rendicontazione economica a matita, senza data e con firma illeggibile.

si chiamava *Tjur'ma narodov*. [...] la mia sceneggiatura constava di diversi episodi, che mostravano per quali vie questi uomini [cioè gli zingari, i tartari, i circassi e i polacchi] fossero giunti al bagno penale. Quello di Dostoevskij era solo uno di questi. [...] Ovviamente la sceneggiatura non aveva tanti dialoghi, ma un sonoro ben organizzato. [...] hanno sacrificato la mia sceneggiatura alla battaglia contro il formalismo [...] il motivo della *prigione dei popoli* è scomparso del tutto.

Il termine “estate del 1930” sembra in effetti essere contraddetto da almeno due circostanze: dietro [C] è annotato 6.V.1930, mentre [A] è datato 1929 e accompagnato da un *dossier* i cui estremi sono collocabili tra l'aprile e l'ottobre dello stesso anno. Sono invece preziose e attendibili le indicazioni in ordine al *sjužet*: dalle parole di Šklovskij si ricava infatti che, almeno in una fase iniziale, il concetto cardine fosse la *prigione dei popoli*. Svelando le pressioni ed alterazioni subite, la differente modulazione del tema della *prigione dei popoli*, una *casa di morti* panrusa, scandisce l'ordine cronologico delle sceneggiature e ne illumina la ‘magmaticità’. Il processo di scrittura fu molto tormentato e sovente *non lineare*: una verifica incrociata dimostra che alcuni motivi ‘parcellizzati’ oscillano da un testimone all'altro, quasi Šklovskij si sforzasse ad ogni costo di tutelare l'integrità concettuale del suo lavoro. Tale fenomeno ha un'eco pure nel film, che talvolta recupera dettagli di redazioni pregresse. Parallelamente, alcuni di questi dettagli hanno uno sviluppo organico e rimangono inalterati dalla prima stesura alla pellicola. La *prigione di popoli* viene reiteratamente verbalizzata in [A] assieme alla considerazione, in seguito non ripetuta, che nelle prigioni zariste “*spezzavano l'uomo*” (*sломали человека*): *dopo* i lavori forzati lo scrittore diviene un reazionario, *durante* “è ancora un socialista *petraševic*; è un rivoluzionario, ma *spezzato*”.

In [B], come esplicitamente richiesto dal SovKino (cf. *dossier*), l'idea della *prigione di popoli* è sostituita da quella di una fagocitante russificazione forzata, cui è speculare l'abbozzo di un proto-internazionalismo (“Potessimo collaborare con i polacchi, i circassi...”). Se [B] circostanzia più che nelle altre stesure le devastanti modalità della politica zarista delle minoranze nazionali, l'internazionalismo verrà invece sviluppato in [C], dove è correlato al recuperato motivo della *prigione di popoli* (“è necessario collaborare con tutti i prigionieri di questa prigione dei popoli”) e sublimato e ideologicamente compiuto nel dibattito dei *petraševcy* di [D]: “Bisogna collaborare con i circassi, i baskiri, con tutte le vittime della civilizzazione, con tutti i prigionieri

della prigionia dei popoli russa”. Ignorando [D], il film mutua entrambi i motivi da [C] (cf. l’interrogatorio di Jastržembskij, assente nelle altre e le battute di Spešnev alla riunione e ai lavori forzati).

L’intero *corpus* delle sceneggiature, scaturito dalla costante opera di mediazione con un regista indubbiamente poco ricettivo e ancor meno geniale, dalle incessanti modifiche e dai continui diverbi, si rivela molto eterogeneo e costituirebbe un interessante campo d’indagine scientifica, pur analizzato *indipendentemente* dalle *Memorie* dostoevskiane e dalla pellicola ad esse ispirata. Tralascero in questa sede le loro dinamiche *interne*, ma a rimarcare la progressiva corruzione dell’impianto originario, accennerò brevemente ad una discrepanza macroscopica tra le sceneggiature [C] e [D] e lo scioglimento del film. Salvo un pallido accenno ad Aleša Karamazov, futuro “uomo d’azione” del progettato ‘secondo’ *Brat’ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov), il finale viene totalmente stravolto. Šklovskij aveva previsto il ritorno dell’autore a San Pietroburgo, la presenza della moglie stenografa e una passeggiata per le vie della capitale, durante la quale Dostoevskij veniva a conoscenza dell’attentato ad Alessandro II; rincasato, decideva di non consegnarne gli organizzatori alla gendarmeria e di fare di Aleša Karamazov un rivoluzionario. Il film si sarebbe dovuto concludere con una fedele descrizione dell’assassinio dello zar (canale Ekaterinin, marzo 1881), immediatamente successivo alla morte dello scrittore (gennaio 1881).

La conclusione immaginata da Šklovskij è tacciata di infondatezza e incoerenza cronologica ed eliminata dal regista, ma la fascinazione del motivo di una ‘tacita connivenza’ di Dostoevskij nell’attentato ad Alessandro II continuava a sortire il suo effetto. Nel 1933 appare sulla rivista “Krasnaja nov” l’articolo *Somnenija Dostoevskogo* (I dubbi di Dostoevskij), in cui sono riproposte le testimonianze di Suvorin e Frolenko già sviluppate nell’epilogo di [C] e [D] e poi motivate in *Kto vinovat?*. Il critico ipotizza che lo scrittore sia venuto a conoscenza dell’organizzazione dei *pervomartovcy*. Appresi *direttamente* o *indirettamente* i fatti, Dostoevskij decide di non sporgere denuncia.¹⁶ Mai

¹⁶ Šklovskij rimanda esplicitamente a *Dnevnik Suvorina* (Moskva 1923) e a Frolenko, *Zapiski semidesjatnika* (Moskva 1927). Nell’epilogo di [D] è annotato: “Dal volume di Frolenko sappiamo che uno dei *pervomartovcy* visse nell’appartamento di Dostoevskij; da quello di Suvorin, che Dostoevskij gli chiese se doveva denunciare di essere a conoscenza della preparazione di un attentato e che non si sentiva di farlo. Sostengo la tesi che Dostoevskij, pur a conoscenza dei fatti, non li espone”. A difesa

assodata completamente, questa congettura giovava a Šklovskij per dimostrare, dentro e fuori la sua sceneggiatura, come avessero “spezzato l’uomo” (cf. [A]): “loro non capiscono cosa mi ha cambiato” (cf. [C]), dirà lo scrittore, riferendosi alla sua permanenza ai lavori forzati e scagionandosi dalle accuse di chi lo voleva un reazionario).

A metà degli anni '30 Šklovskij abbozza un'altra sceneggiatura, *Pervomartovcy*, di cui vale la pena di riportare uno stralcio, per attestarne la continuità col mancato epilogo di *Mertvyj dom*:

Pervomartovcy

[D]

della sua teoria in *Kto vinovat?* lo sceneggiatore cita alcune pagine del *Diari* di Suvorin, in cui è riportata e commentata una conversazione con Dostoevskij: “Immaginate – diceva lo scrittore – di stare guardando delle vetrine... accanto c’è un uomo che fa finta di guardare [...] Ad un tratto gli corre incontro un altro uomo, dicendogli: ‘Il Palazzo d’Inverno salterà in aria! Ho innescato la bomba!’ Sentiamo tutto. [...] Come si comporterebbe? [...] Li denunciarebbe? - No, non lo farei - E neanche io! [...] Ritornò spesso su questo argomento e mi disse che stava scrivendo un romanzo il cui protagonista, Aleöa Karamzov, avrebbe compiuto un delitto politico [...] e sarebbe diventato un rivoluzionario”. [...] Ancora nello stesso articolo Šklovskij aggiunge: “Nelle memorie di Frolenko ho letto che Barannikov [uomo vicino ai *pervomartovcy*, C.O.] aveva affittato una stanza a casa di Dostoevskij, [...] così ho supposto che lo scrittore avesse saputo dell’attentato non vicino le vetrine di un negozio, ma dalle discussioni tenutesi nella stanza accanto alla sua”.

Un vecchio passeggia per la stanza, dettando *Zapiski iz podpol'ja*. Dice che non gli servono le città di cristallo. [...] Siamo nell'appartamento di Dostoevskij. [...] Arriva un giovane, affitta una camera [...], è un ragazzo normalissimo [...]. Dalla sua stanza arriva una strana conversazione su una pianta della città, su un certo negozio. [...] Dostoevskij declama *Reč' o Puškine*. [...] Attentato ad Alessandro. Il posto dell'attentato è familiare: ne parlava il ragazzo. Suvorin va a trovare Dostoevskij. Si chiedono se bisogna confessare di essere a conoscenza di un attentato ai danni dello zar. È Dostoevskij a porre questa domanda e, meravigliandosi di se stesso, si risponde no, non si deve. Poi sembra ricordare qualcosa, canticchia una canzone dei forzati, dice che Aleša Karamazov diventerà un

rivoluzionario [...] Strada russa. Al ponte Černyševskij c'è la III Sezione. Dostoevskij cammina, guarda l'orologio, gli manca il coraggio. [...] Non ha voglia di dire ciò che sa, ma dovrebbe farlo. [...] Palazzo d'Inverno, una bomba fa saltare la sala da pranzo. [...] Dostoevskij sta morendo. [...] Ekaterininskij Kanal. Gli attentatori sono in agguato. [...] Resti della carrozza saltata in aria.¹⁷

L'anziano Dostoevskij passeggia per la stanza. [...] Stenogramma di *Zapiski iz podpol'ja*. [...] Scrive che all'uomo non servono i palazzi del socialismo [...] Litografia dell'attentato di Karakozov ad Alessandro. Dostoevskij se ne sta lì a guardare. Accanto a lui c'è un altro uomo; è agitato e finge di guardare anche lui. Gli viene incontro correndo un altro uomo. Quando sono vicini gli dice all'orecchio: "Ho innescato la bomba. Esploderà la sala da pranzo". [...] Dostoevskij ha sentito tutto. [...] Di fronte a noi si erge il semicerchio della III Sezione. Dostoevskij è fermo accanto alle catene del ponte Černyševskij. [...] È seduto ad un tavolino [...] e dice fra sé e sé: "Non li denuncerò. Non li posso denunciare. [...] Scriverò un romanzo. Aleša Karamazov lascerà il monastero e diverrà un rivoluzionario.

[...] Commetterà un delitto politico. [...] Lungo fiume dell'Ekaterininskij Kanal. [...] *Requiem* per Dostoevskij. [...] Una carrozza esplosa, dalla carrozza esce Alessandro II. [...] Grineveckij scaglia una bomba ai piedi di Alessandro. Uno scoppio. La Perovskaja osserva lo spettacolo e dice: "è morto il carceriere (*tjurmsik*) russo, polacco, finlandese"

La 'sfortunata' sceneggiatura lascerà tuttavia nella successiva produzione di Šklovskij anche tracce meno evidenti: seppur ambientato in tutt'altra epoca e luogo (Mosca, prigionie di Butyrki), il libretto *Katorga* (I lavori forzati) fa trapelare alcune 'interferenze' con *Mertvyj dom*, quali la rappresentazione della vita quotidiana ai lavori forzati, la struttura ad episodi, e perfino un riferimento esplicito alle *Memorie di*

¹⁷ *Scenarij "Pervomartovcy". Schema scenarija fil'ma-opy, RGALI f. 562 [Šklovskij], op. 1, ed.chr. 305. Consta di 3 pp. dattiloscritte, senza datazione dell'autore; risulta la prima consultatrice della cartella.*

una casa di morti di Dostoevskij.¹⁸

Per la sua novità ed importanza la documentazione rinvenuta meriterebbe un approfondimento. Sarebbe opportuno riprodurre per intero tutti i dati, a cui in questa sede ho solo accennato, inerenti il film: la sua realizzazione (fotografie, memorie degli operatori), la sua ricezione (recensioni a stampa e note d'archivio) e le sue 'propaggini' (propositi per altri libretti). Riterrei inoltre utile un'edizione completa e sinottica degli esemplari collazionati: il confronto delle diverse lezioni attualizzerebbe uno scarto estremamente pregnante. Nelle modifiche, in ciò che scompare o 'salta' *tra* e *da* una versione all'altra, risiede infatti la significatività ultima di queste sceneggiature. Sfruttato non quale mera catalogazione, ma quale spettro di possibili riletture dell'opera, il loro stemma codicum costituisce un eccezionale paratesto esterno alle *Memorie* e al film, che arricchisce, illumina e rende ancorapiùdinamicoilrapportotrascritturae immagine.

¹⁸ *Schema libretto "Katorga" po materialu tov. Nedel'stejna*, RGALI, f. 562 [Sklovskij], op. 1, ed. chr. 153.