

scrittura/lettura/ascolto

Il museo Malmkrog. Vladimir Solov'ev al cinema

MARTINA MORABITO

Università degli Studi di Padova
martina.morab@gmail.com

Abstract. The article analyses the film *Malmkrog* (2020) by Puiu considering it in its intersemiotic rewriting dimension, being it a cinematic rendering of Vladimir Solovyov's *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vseмирnoj istorii, so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste* (1900). Beyond the study of the relationship between the film and the literary text, the environment of the house that serves as the backdrop to the (lack of) action will be investigated. The goal is to highlight the similarities between the construction of the film and of the museum, thus illuminating the most relevant aspects of intertextual dynamics. A series of visual reflections – comparisons, enlargements, cuts – in which captions become a methodological tool, ultimately allows us to place *Malmkrog* within a broader artistic constellation.

Keywords: intersemiotic translation, Russian philosophy, Contemporary cinema.

Riassunto. Il contributo analizza il film *Malmkrog* (2020) di Puiu nella sua dimensione di riscrittura intersemiotica dell'opera di Vladimir Solov'ev *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vseмирnoj istorii, so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste* (1900). L'analisi non si limita al rapporto tra pellicola e testo letterario, bensì estende la sua indagine all'ambiente della casa che fa da sfondo all'azione (o meglio, alla mancanza di azione). L'obiettivo è quello di far emergere le somiglianze tra la costruzione del film e la costruzione della forma museo, illuminando così gli aspetti più rilevanti delle dinamiche intertestuali. Una serie di riflessioni visuali – confronti, ingrandimenti, tagli –, in cui la didascalia diventa strumento metodologico, permette infine di inserire *Malmkrog* all'interno di una più ampia costellazione artistica.

Parole chiave: traduzione intersemiotica, Filosofia russa, Cinema contemporaneo.

I mistici cercano e trovano dappertutto il misterioso, il segreto: legano tra loro cose e concetti che non hanno nessuna relazione tra loro; trovano misteriose somiglianze ed identità. In ciò il mistico concorda con lo scolastico: analogie, interpretazioni, simboli e simili.
(T. Masaryk su V. Solov'ev, 1913)

Voir et créer, approcher la réalité et en former l'image, sont des problèmes de peinture autant que de cinéma.
(L. Vancheri su A. Hitchcock, 2013)

I.

Il film *Malmkrog*¹ (2020) di Cristi Puiu² è stato presentato dal regista rumeno e dalla stampa di settore come fedele traduzione cinematografica di *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii, so vključenim kratkoj povesti ob Antichriste*³ (*Tre conversazioni sulla guerra, il progresso e la fine della storia universale, con un breve racconto sull'Anticristo*), «l'opera più strana e contraddittoria»⁴ di Vladimir Sergeevič Solov'ev. In numerose interviste Puiu, che aveva letto il testo “proibito” di Solov'ev a venticinque anni, dopo la caduta di Ceaușescu, ricorda che ne era rimasto talmente affascinato da coltivare per quasi trent'anni l'idea di trarne un film⁵ e ribadisce quanto lo scritto del filosofo sia in perfetta sincronia con

¹ Il film è stato oggetto di due studi accademici: D. Pop, *Modern Romanian Cinema or Modernity and Modernism Unfinished*, in «Ekphrasis», 1, 2022, pp. 5-22; C. Stojanova, *Cinema from the End of Time: «Malmkrog» by Cristi Puiu and Vladimir Solovyov*, in «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», 22, 2022, pp. 39-59.

² Puiu (n. 1967) è uno dei registi rumeni più celebri in patria e all'estero, iniziatore della cosiddetta *Noul val românesc*, e vincitore di numerosi riconoscimenti, tra cui l'Orso d'oro a Berlino nel 2004 con il corto *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* (tr. inglese *Cigarettes and Coffee*) e il premio *Un certain regard* nel 2005 al Festival di Cannes con *Moartea domnului Lăzărescu* (*La morte del signor Lazarescu*). Con *Malmkrog* è stato riconosciuto come «the most appreciated creator in contemporary Romanian cinema» (D. Pop, *Modern Romanian Cinema* cit., p. 6).

³ Il primo dialogo, con il titolo *Pod pal'mami* (*Sotto le palme*) venne pubblicato su «Knjižki nedeli» nell'ottobre del 1899, seguito dal secondo (novembre 1899) e dal terzo (gennaio 1900). L'opera uscì come edizione separata già nel 1900.

⁴ «самое странное и противоречивое произведение»: I.I. Evlampiev, *Zagadka 'Kratkoj povesti ob Antichriste' Vl. Solov'eva*, in «Solov'evskie issledovanija», 27, 2010, pp. 12-30. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁵ Nel 2011 Puiu aveva girato a Tolone la pellicola sperimentale *Trois exercices d'interpretation* (*Tre esercizi di interpretazione*) nata da un workshop di recitazione. Il testo del film era basato liberamente sulle tre conversazioni di Solov'ev, che erano state però “modernizzate” per adattarle a situazioni di vita contemporanea, modificandone la struttura in quanto erano presenti dodici attori.

il mondo contemporaneo, in cui guerra, progresso scientifico e senso della Storia sono ancora temi centrali.

A una prima, superficiale visione, la pellicola può apparire semplicemente come un'ipertronica trasposizione filmica, verbosa e dilatata, dell'opera di Solov'ev, senza particolari interventi autoriali innovativi, una trasposizione molto vicina, pertanto, a una resa teatrale *verbatim* e in costume. Si leggano, ad esempio, questi pareri di recensori italiani: «lo spettatore, stritolato da una verbosità senza requie, [è] impossibilitato per ore ad abbassare la soglia dell'attenzione, e la noia assomiglia piuttosto a quella che si patisce in una lunga conferenza priva di rinfresco»,⁶ o ancora, la «tensione non riesce [...] a trovare un equilibrio, un respiro, e rimane imbrigliata dalla parola del testo, dal suo assoluto che non è quello del cinema».⁷ La stampa russa, che da un lato ha sottolineato l'attualità del pensiero di Solov'ev, trasposto sul grande schermo «parola per parola», «senza cambiare una sola parola della prolissa opera filosofica»,⁸ ha tuttavia evidenziato con caustica ironia come per uno spettatore che fosse affamato di cinema di intrattenimento, ogni cosa del film si rivelerebbe spaventosa: «sintomi tipici durante la visione: sonnolenza, irritazione, noia e sfiducia nei confronti di ciò che accade sullo schermo».⁹

Girate interamente in un'unica, statica location – la tenuta transilvana di Apafi¹⁰ – e costruite mediante pochi e lunghissimi piani sequenza, le

⁶ R. Capra, «*Malmkrog* di Cristi Puiu, in «ondacinema», 14 maggio 2021, <https://www.ondacinema.it/film/recensione/malmkrog-puiu.html> (ultimo accesso: 16/10/2023).

⁷ C. Piccino, *Fuori dal tempo le leggi su cui si fonda la natura dell'essere umano*, in «ilmanifesto», 22 febbraio 2020, <https://ilmanifesto.it/fuori-dal-tempo-le-leggi-su-cui-si-fonda-la-natura-dell'essere-umano> (ultimo accesso: 27/10/2023). Si veda, su questa linea, anche la recensione di A.O. Scott, «*Malmkrog* Review: Now You're Talking, in «New York Times», April 1, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/04/01/movies/malmkrog-review.html> (ultimo accesso: 16/10/2023).

⁸ «слово в слово», «ни слова не изменив в многословном философском труде»: A. Sumarokov, *O rumynskoj drame s Berlinskogo kinofestivala*, in «Postcriticism», 30 ottobre 2020, <https://postcriticism.ru/malmkrog/> (ultimo accesso: 16/10/2023).

⁹ «Характерные симптомы при просмотре: сонливость, раздражение, скука и недоверие к тому, что происходит на экране»: È. Il'muratov, «*Mal'mkrog*: Morok, mrak i mambkor, in «kinoteksty», 17 agosto 2021, <https://cinetexts.ru/malmkrog> (ultimo accesso: 27/10/2023). Sulla ricezione del film in Russia, si vedano anche: J. Avakova, *Vsemu živuščemu idti putem zerna*, in «Rg.ru», 8 ottobre 2020, <https://rg.ru/2020/10/08/malmkrog-tri-razgovora-vladimira-soloveva-v-obrabotke-kristi-puiu.html> (ultimo accesso: 16/10/2023) e A. Dolin, *Berlinale načalsja s Mal'mkroga - treščasovogo fil'ma ob Antichriste po filosofu Solovevu*, in «Meduza», 21 febbraio 2020, <https://meduza.io/feature/2020/02/21/berlinale-otkryl-malmkrog-trehčasovoy-film-ob-antichriste-po-filosofu-solovievu> (ultimo accesso: 16/10/2023).

¹⁰ Recentemente recuperata da uno stato di abbandono e restaurata con l'aiuto del Fondo Mihai Eminescu, la tenuta di Apafi è oggi visitabile ed è possibile soggiornare nelle sue stanze: <https://www.experiencetransylvania.ro/guesthouse/malancrav-apafi-manor/> (ultimo accesso: 16/10/2023).

tre ore e venti del film sembrano rientrare a pieno titolo nella cosiddetta *aesthetic of slow*,¹¹ una tendenza del cinema contemporaneo d'autore (spesso a opera di registi provenienti da territori considerati "periferici"),¹² che si fonda su una struttura narrativa minima e, utilizzando modalità non canoniche di racconto, offre una spiccata attenzione ai dettagli, ai gesti quotidiani, che diventano estremamente visibili – e ricchi di senso – proprio in virtù di una lentezza esasperata della cinepresa. Tale estetica intende trasformare i semplici fruitori di cinema in *spettatori contemplativi*,¹³ affascinati dalla *rêverie* sprigionata dalla visione cinematografica: gli occhi sono liberi di vagare sullo schermo, la logica della realtà e le sue convenzioni vengono sospese e le linearità cronologiche sovvertite, in una direzione liberatrice di sogno e di immaginazione. Inoltre, l'estrema lentezza si dilata spesso in una atemporalità in grado di mappare cronologie multiple e di tenere insieme il tempo passato e quello presente.



¹¹ Il termine è stato coniato dal critico Jonathan Romney e poi analizzato da Matthew Flanagan. Per approfondire si veda *Slow Cinema*, eds. T. de Luca, N. Barradas Jorge, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016; E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

¹² Cfr. M. Stańczyk, *Time Flows: Rhythm in Slow Cinema*, in «Panoptikum», 26, 2021, pp. 247-256.

¹³ L. Koepnick, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

Il primo fotogramma è tratto da *A torinói ló* (*Il cavallo di Torino*, 2011) dell'ungherese Béla Tarr, «whose slow-paced choreography of sights and sounds continually probe our patience».¹⁴ Generalmente portato come esempio di regista di cinema *lento*, Tarr lavora sulla soglia tra il tempo cinematografico, meccanico e registrato dalla cinepresa, e la temporalità dell'esperienza umana, per costruire pellicole basate sull'assenza di certezze cronologiche e sulla relatività dell'esistenza. Il secondo fotogramma, l'apertura del film *Malmkrog*, riprende e omaggia la pellicola di Tarr in un unico piano-sequenza panoramico di tre minuti.

Se molte delle caratteristiche della *aesthetic of slow* sono applicabili – e sono state in effetti applicate¹⁵ – anche al caso di *Malmkrog*, soprattutto per quanto riguarda la linearità cronologica, riteniamo tuttavia tale lettura riduttiva e, parzialmente, inesatta: più che la *rêverie* e la sognante possibilità di esplorare lo spazio dello schermo filmico, a emergere negli spettatori è un crescente senso di angoscia, che si sviluppa proprio a causa della sospensione temporale della storia narrata. Lo sfondo spaziale dell'opera, inoltre, non viene esplorato dagli occhi degli spettatori con leggerezza e meraviglia, ma somiglia piuttosto alla scena di un crimine, da setacciare in cerca di indizi. Gli stilemi del film sembrano quasi rifarsi al cosiddetto “stile trascendentale”, per come lo ha teorizzato Schrader: precursore dello *slow cinema*, lo stile trascendentale è avvertito come esoterico, crea «a sense of unease the viewer must resolve»,¹⁶ e apre una frattura, spesso inquietante, sulla piattezza della realtà quotidiana.

La dimensione che fa da sfondo alle azioni è molto simile a uno spazio museale,¹⁷ costellato di tele dipinte, arazzi, ceramiche, ritratti, statue, candelabri, tappeti, tappezzerie, dai quali siano stati sottratti i cartellini-didascalie che li identificano. La maggior parte di queste opere è stata oggetto di una precisa selezione e disposizione spaziale da parte del regista stesso: in diverse interviste Puiu ha confermato come ogni dipinto abbia avuto un significato importante per lui stesso e per il film, e come ciò che accade dentro lo schermo filmico sia in qualche modo legato a quel che accade dentro la cornice dei quadri appesi ai muri della tenuta nobiliare transilvana.

Sembra rilevante esaminare il significato celato in queste opere visuali, individuandone in primo luogo l'identità, per poi analizzarne le implica-

¹⁴ L. Koepnick, *On Slowness. Towards an Aesthetic of the Contemporary*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 10.

¹⁵ Cfr. M. Stańczyk, *Time Flows* cit.

¹⁶ P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 3.

¹⁷ Ricordiamo che il regista è sempre stato attratto dal mondo dell'arte visuale e, prima di dedicarsi al cinema, all'inizio degli anni Novanta aveva studiato pittura a Ginevra.

zioni simboliche.¹⁸ L'obiettivo del presente lavoro è dunque quello di illuminare gli aspetti più rilevanti delle dinamiche intertestuali tra testo cinematografico, precedente letterario e opere visive presenti sullo schermo, favorendo così una comprensione più approfondita delle loro complesse stratificazioni semantiche e simboliche. Una serie di riflessioni visuali – confronti, ingrandimenti, tagli –, che corre parallela al testo dell'articolo e in cui la didascalia diventa strumento metodologico, permetterà di inserire il film all'interno di una più ampia costellazione artistica.

II.

Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii è strutturato in forma di tre conversazioni che si svolgono nell'arco di tre giornate primaverili tra cinque personaggi russi che si incontrano «nel giardino di una delle ville, che stringendosi ai piedi delle Alpi si specchiano nell'azzurra profondità del mare Mediterraneo».¹⁹ Si tratta di un Generale, vecchio combattente, un Politico, ex uomo di Stato ora a riposo, un Principe, che pubblica opuscoli morali e sociali, una Signora di mezza età e il Signor Z., di età ed estrazione imprecisate. Conclude i tre dialoghi un racconto nel racconto, *Kratkaja povest' ob Antichriste* (*Breve racconto sull'Anticristo*), una narrazione incompleta scritta da un personaggio esterno al testo, il monaco Pansofij, poi completato oralmente da uno dei personaggi, il Signor Z., e seguito da un conclusivo botta e risposta tra i quattro personaggi rimasti – il Principe si assenta spesso dalle conversazioni per periodi più o meno lunghi. Il breve racconto è diventato un testo molto celebre, spesso estrapolato dal contesto a cui appartiene, in maniera simile a una delle fonti letterarie che lo hanno ispirato, *Velikij inkvizitor* (*Il Grande*

¹⁸ I celebri studi iconologici sulla pellicola di Alfred Hitchcock *Psycho* (1960), che hanno evidenziato la centralità della vicenda biblica del personaggio di Susanna, decodificabile a partire dalle tele appese al Bates Motel e trasfigurata in altre figurazioni mitologiche (Amore e Psiche, Orfeo ed Euridice, Demetra e Persefone), sono stati il modello metodologico per un'analoga indagine di *Malmkrog*: E.S. Lunde, D.A. Noverr, «Saying It with Pictures»: *Alfred Hitchcock and Painterly Images in «Psycho»*, in *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*, eds. P. Loukides, L.K. Fuller, Bowling Green, University of Wisconsin Press, 1993, pp. 97-105; K. Powers, *Marion, Venus, and Susanna in the Mirror: The Paintings in the Parlor of The Bates Motel*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture», 15, 2016; L. Vancheri, «Psycho». *La leçon d'iconologie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Vrin, 2013; G. Vitiello, *Una visita al Bates Motel*, Milano, Adelphi, 2019.

¹⁹ «В саду одной из тех вилл, что, теснясь у подножия Альп, глядят в лазурную глубину Средиземного моря»: V. Solov'ev, *Tri razgovora o vojne, progresse i konce vsemirnoj istorii*, in Id., *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Moskva, Akademija Nauk SSSR, Izdatel'stvo Mysl', 1988, p. 644, ed. it. a cura di G. Faccioli, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Torino, Marietti, 1975, p. 59.

Inquisitore, 1879, capitolo di *Brat'ja Karamazovy, I fratelli Karamazov*) di Fedor Dostoevskij, «dont il reprend la thèse du “philanthrope” qui trahit le Christ en invoquant une mensongère et infantilissante “pitié” pour les êtres humains, cachant ainsi son ambition de se rendre maître des âmes et des corps».²⁰

Il testo di Solov'ev si presenta come un'opera stratificata, con narratori diversi e molteplici punti di vista, un «unusual generic mix».²¹ Scritto complesso ed eterogeneo, è – come avverte la prefazione dell'autore – una «forma verbale»²² che si richiama alla cosiddetta «conversazione mondana»²³ in cui sarebbe inutile cercare un coerente trattato filosofico o un esauriente sermone religioso. La spiccata (e dichiarata) dimensione orale del testo esalta la teatralità e il dinamismo dello scritto e, allo stesso tempo, è ben evidente l'influenza di quella narrativa ottocentesca che aveva spesso impiegato gli artifici dei narratori multipli, delle prefazioni fittizie, dei testi nei testi (si pensi, ad esempio, al Puškin dei *Racconti di Belkin* e alle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka di Gogol'*).

La particolare enigmaticità del testo e il suo non fornire risposte definitive agli interrogativi dei personaggi²⁴ è ascrivibile alla sua forma: trattasi di *razgovor* (conversazione) e non di *dialog* (dialogo). Tradizionalmente, la conversazione è un «genere specifico che, a differenza del dialogo, non pretende di presentare un processo di sviluppo del pensiero attraverso un sistema di domande e risposte, e tantomeno di trovare la verità».²⁵

La prefazione, di natura polemica nei confronti delle false interpretazioni del cristianesimo, una su tutte quella di L. Tolstoj, è posta sotto il segno della lotta tra bene e male:

È forse il male soltanto un difetto di natura, un'imperfezione che scompare da sé con lo sviluppo del bene oppure una forza effettiva che domina il mondo per mezzo delle sue lusinghe sicché per una lotta vittoriosa

²⁰ B. Marchadier, *Introduction aux «Trois Entretiens sur la guerre, la morale et la religion» de Vladimir Soloviev*, in «Solov'evskie issledovanija», 69, 2021, p. 12.

²¹ J.D. Kornblatt, *The Truth of the Word: Solov'ev's «Three Conversations» Speaks on Tolstoy's «Resurrection»*, in «The Slavic and East European Journal», 45/2, 2001, p. 302.

²² «словесная форма»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 636.

²³ «светский разговор»: *ibidem*.

²⁴ Il Generale, il primo a prendere la parola, esordisce con un'esclamazione negativa, contribuendo così al tono particolare dell'opera che, più che fornire risposte, le rende impossibili da raggiungere. È stato del resto più volte notato il tono pessimista del testo di Solov'ev, che rinuncia al suo sguardo fiducioso nei confronti del progresso della storia dell'uomo.

²⁵ «особый жанр, который в отличие от диалога не претендует на то, чтобы через систему вопросов и ответов представить процесс развития мысли, тем паче – обрести истину»: I.A. Edošina, *Nekotorye voprosy žanrovoj prirody i epigrafički sočinenija V. S. Solov'eva «Tri razgovora o vojne, progressie i konce vsemirnoj istorii so vključeniem kratkoj povesti ob Antichriste»*, in «Solov'evskie issledovanija», 26, 2010, p. 83.

contro di esso occorre avere un punto di appoggio in un altro ordine di esistenza?²⁶



Nel film di Puiu l'equilibrio precario tra Bene e Male è metaforizzato da un ornamento appeso al muro, visibile durante il primo dialogo, che è simile al caduceo di Ermes, simbolo appunto dell'armonia tra le due forze. La divinità ricompare anche in seguito, sotto forma di statuetta: è il messaggero che reca ai protagonisti la rivelazione dell'Anticristo e, figura psicopompa, li traghetta verso la morte.

²⁶ V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 45; «Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собою исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь точку опоры в ином порядке бытия?»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 636.

Nell'introduzione, che segue la prefazione dell'autore ed è invece interna al testo finzionale, è presente un narratore omodiegetico, che introduce la vicenda e parla in prima persona, affermando di aver assistito «senza parlare»²⁷ alle conversazioni tra i cinque personaggi e di averle trascritte – Solov'ev probabilmente inserisce qui un riferimento implicito al dantesco «sesto tra cotanto senno».²⁸ Solov'ev gioca consapevolmente con la distinzione tra autore, narratore e personaggi, e rende così problematica una sua piena e totale identificazione con uno soltanto dei punti di vista espressi.²⁹ Le idee di Solov'ev, infatti, se negli anni precedenti alla stesura dei *Tri razgovora* coincidevano con quelle del Politico, paiono in ultima battuta avvicinarsi piuttosto a quelle espresse dal Signor Z. che, come suggerisce la sua iniziale, «guarda soprattutto alla fine delle cose, [...] rappresenta il punto di vista escatologico».³⁰

Ciò che è tuttavia importante sottolineare è la dimensione finzionale del testo, il suo essere *chudožestvennij* (letterario): le *Tre Conversazioni* «si presentano non come una frattura con le idee e gli ideali precedenti di Solov'ev, quanto piuttosto come una loro continuazione, una trasformazione creativa»³¹ e si confermano come «il più eclatante esempio di quella sintesi di fantasia e logica che è il contenuto dell'opera di Solov'ev».³² In un frammento preparatorio del commento all'edizione separata dell'opera, poi non pubblicato, Solov'ev rivendica la distinzione tra sé autore e i suoi personaggi e sottolinea la scissione, quasi schizofrenica, dei loro punti di vista:

Quando scrivevo questi dialoghi, i volti degli interlocutori mi apparivano in maniera piuttosto vivida, e i loro discorsi si sviluppavano secondo le necessità dei loro personaggi in relazione alla loro posizione esterna, e poiché in realtà non sono mai stato né una dama, né un giovane principe, né un anziano diplomatico, né un vecchio generale militare, né uno studente di seminario teologico, allora già per questo motivo i pensieri e le parole di tali persone non possono essere imputati a me come miei propri; inoltre, i personaggi sono decisamente in disaccordo tra loro, discutono e

²⁷ «безмолвно»: *ivi*, p. 644.

²⁸ Cfr. I.A. Edošina, *Nekotorye voprosy* cit.

²⁹ Si è addirittura pensato allo stesso Anticristo come “auto-parodia” di Solov'ev che, ormai prossimo alla morte, giudica ironicamente le riflessioni filosofiche e utopiche e la propensione al misticismo (cfr. B. Machadier, *Introduction* cit.).

³⁰ Come suggerisce Müller nella sua prefazione all'edizione tedesca (cfr. G. Riconda, *Introduction*, in V. Solov'ev, *I tre dialoghi* cit., pp. 5-42).

³¹ «являют собой не разрыв с прежними идеями и идеалами Соловьёва, а их продолжение, творческую трансформацию»: A.G. Gačeva, *Filologija na službe filosofii: Opyt analiza «Treh razgovorov» Vladimir Solov'eva*, in «Solovevskie issledovanija», 26, 2, 2010, p. 64.

³² «наиболее яркий пример того синтеза фантазии и логики, который составляет содержание соловьевского творчества»: V.N. Nosov, *Liki tvorčestva Vladimira Solov'eva*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2008.

parlano in modo caustico l'uno dell'altro – una tale disintegrazione così completa della personalità in me non ha luogo.³³

La caratteristica fondamentale della struttura del testo di Solov'ev è dunque la sua molteplicità di voci, data non soltanto dai cinque personaggi che prendono la parola e che spesso esprimono posizioni antitetiche tra loro, né solo dalla cornice disegnata dal narratore omodiegetico e dall'inserimento di un testo finzionale all'interno delle conversazioni, ma anche dalla accorta disseminazione di citazioni nascoste e non segnalate, e dalle diverse lingue presenti nel testo. I personaggi citano, spesso a memoria, passi di Puškin e Lermontov,³⁴ Goethe e Lucrezio, A.K. Tolstoj, L. Tolstoj e testi sacri. Si rincorrono nel testo brevi motti e frasi in greco, latino, francese, inglese e tedesco, come se Solov'ev volesse far emergere i sostrati linguistici delle tradizioni che hanno maggiormente influenzato la storia della filosofia occidentale e la sua personale ricerca.

III.

Un primo punto di distanza tra Puiu e Solov'ev è riscontrabile nella distribuzione dei ruoli dei personaggi e nella scelta di attribuire loro nomi propri. Se il Politico, la Signora e il Signor Z. mantengono le loro caratteristiche di genere e di status, diventando rispettivamente Edouard, Madelaine e Nikolaj, il Generale è trasposto in un personaggio femminile, Ingrida, moglie del Generale, e altrettanto lo è il Principe, che diventa Olga.³⁵ Puiu estremizza i tratti di ingenuità e immaturità del Principe di Solov'ev, «le plus jeune des protagonistes des entretiens», trasformandolo in una stereotipata fanciulla innocente che, tuttavia, proprio come il Principe, «annonce l'erreur de l'avenir et, comme son erreur est profonde et vitale,

³³ «Когда я писал эти диалоги, лица собеседников представлялись мне довольно живо, и речи их развивались по необходимости их характеров в связи с их внешним положением, а так как я в действительности никогда не был ни дамой, ни молодым князем, ни пожилым дипломатом, ни старым боевым генералом, ни питомцем духовной семинарии, то уже по этой причине мысли и слова этих лиц не могут быть мне вменяемы как мои собственные; помимо того они решительно разномыслят между собою, спорят и язвительно отзываются друг о друге, – такого полного распада личности со мною в действительности не бывает», РГБ. – Ф. 171.22.8. – Л. 3, riportato in N. Kotrelev, *Ėšchatologija u Vladimira Solov'eva (k istorii «Trech razgovorov»)*, in *Ėšchatologičeskij sbornik*, eds. D.A. Andreev, A.I. Neklessa, V.B. Prozorov, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2006, pp. 238-257.

³⁴ Sugli scritti di Solov'ev relativi ai due scrittori russi si veda L. Šestov, *Umozrenie i apokaliptis. Religioznaja filosofija VI. Solov'eva*, in «Sovremennye zapiski», 33, 1927, pp. 270-312, e 34, 1928, pp. 281-311.

³⁵ Gli attori sono Frédéric Schulz-Richard (Nicolaj), Agathe Bosch (Madelaine), Marina Palii (Ol'ga), Diana Sakalauskaitė (Ingrida), Ugo Broussot (Eduard), István Téglás (István).

comme c'est un vice fondamental de l'âme et de l'esprit, le Prince est un fourrier de l'Antéchrist». ³⁶ Accanto ai cinque personaggi già menzionati, si affaccendano i membri della servitù, tra cui spicca il maggiordomo István; un infermo confinato nel suo letto e che a tratti pare scomparire, chiamato «il Conte» o «il Colonnello»; la bambina Zoja, al centro della primissima inquadratura della pellicola; Judith, infermiera e istituttrice.



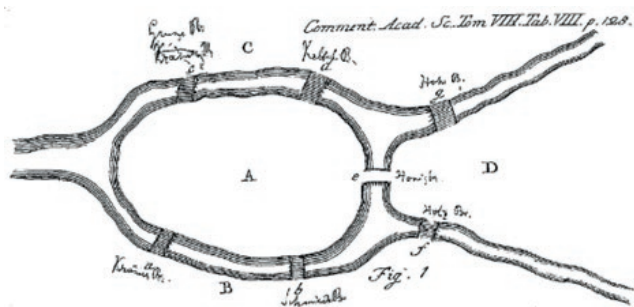
Di tutti questi personaggi, per la maggior parte del tempo vediamo le nuche e le spalle: Puiu mantiene così la scarsa caratterizzazione fisica che era presente in Solov'ev, poco interessato alle storie personali, alle biografie dei suoi protagonisti, quanto piuttosto desideroso di creare “simboli” di correnti di pensiero. Inoltre, il regista segnala la sua parentela filmica con altri grandi “registi di nuche”: Ozu (primo fotogramma, *Banshun*, 1949), Tarkovskij (secondo e terzo fotogramma, da *Zerkalo*, 1975 e *Nostal'gija*, 1983), Hitchcock (quarto fotogramma, da *Vertigo*, 1958). *Malkrogs Museet* (quinto fotogramma) è un film di spalle, che tergi-versa per più di tre ore, in cui lo sguardo fallisce: i personaggi di spalle non vedono la realtà che hanno attorno, non si accorgono del tempo che passa, e non si guardano neppure in faccia. Come scrive Marangoni, «Al cinema, forse più che altrove, l'immagine di una nuca assolve i ruoli più diversi. [...] Osservare qualcuno che è ripreso di spalle può darci l'impressione [...] di aspettare una risposta che non arriva mai». ³⁷ È dunque sintomo di una profonda incapacità di comunicare, paradossale per un testo che è quasi interamente composto di dialoghi. Accanto alle ispirazioni cinematografiche qui riportate, è avver-

³⁶ B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 10.

³⁷ E. Marangoni, *Viceversa*, Milano, Johan&Levi, 2020, pp. 59-62.

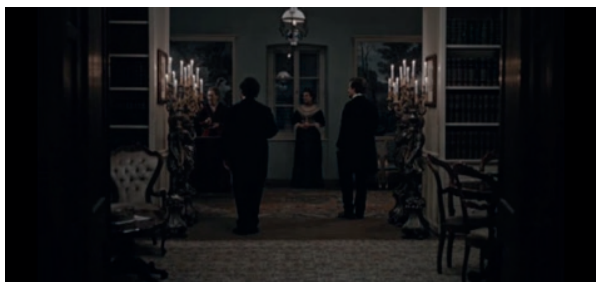
tibile anche l'influsso della pittura del danese Vilhelm Hammershøi (sesta immagine, *Strandgade 30*, 1908).

Il film di Puiu, inoltre, modifica lo sfondo geografico, ambientando la vicenda nel cuore della Transilvania, in quella che è considerata una culla dell'arte gotica della regione: il villaggio sassone, oggi rumeno, di Mălâncrav (in ungherese Almakerék) designato però nel titolo mediante il vecchio toponimo tedesco Malmkrog. Mălâncrav, Almakerék e Malmkrog sono tre nomi che indicano uno stesso luogo, passato nel corso dei secoli dal dominio del Regno di Ungheria al Principato di Transilvania e all'Impero Austro-Ungarico, sfondo storico-politico, quest'ultimo, in cui si svolge la pellicola, ambientata proprio negli anni della stesura del testo di Solov'ev. Il villaggio – che però resta fuoricampo, in quanto la tenuta nobiliare sembra galleggiare in un vuoto innevato – è un luogo di tradizioni stratificate, di compresenze linguistiche e culturali, un simbolo dell'inesorabilità della Storia che investe non soltanto le vite delle persone, ma lo stesso spazio geografico. Questa complessa coesistenza di più tradizioni si riflette, come vedremo, anche nei nomi dei personaggi e nelle lingue parlate nel film: francese, soprattutto, ma anche ungherese, tedesco, russo, mentre non mancano brevi citazioni in inglese e italiano.



Alla proteiforme e multilingue Malmkrog si sovrappone la topografia di un'altra città *sui generis*: Königsberg prussiana, Kaliningrad sovietica e russa, Królewiec polacca, Kunneŕsgarbs antico prussiana, Karaliaučius lituana, Kenigsberg yiddish. L'indizio filmico di questa parentela ha la forma di tre quadretti che raffigurano due vedute della città e, al centro, uno schema che può ricordare una cellula osservata al microscopio, o una sezione di una vertebra. Si tratta, in realtà, di un disegno settecentesco del matematico Eulero che raffigura la disposizione dei sette ponti che in città attraversano il fiume Pregel e uniscono due grandi isole. Eulero, riformulando la mappa della città in termini di teoria dei grafi, dimostra che non c'è soluzione al "problema dei sette ponti": non è possibile con una sola passeggiata coprire tutto il tragitto e attraversare ogni ponte una volta soltanto. Königsberg è dunque un doppio di Malmkrog non solo in virtù della sua polifonia, della sua storia di luogo travolto e riscritto dalla Storia, ma anche in quanto problema irrisolvibile. Come nei dialoghi di Solov'ev non c'erano risposte definitive, ma solo domande, anche nel film il messaggio rimane immutato: non c'è una soluzione finale, non è importante risolvere l'enigma, ma interrogarlo. Infine, Königsberg è la città natale di Kant e di E.T.A. Hoffmann, e in questo modo l'enclave nobilita il piccolo villaggio sassone in cui è ambientato il film: da lei derivano la propensione della pellicola alla speculazione filosofica e l'inclinazione al fantastico. Inoltre, Königsberg, attraverso il suo legame con il filosofo e lo scrittore, permette di ritornare alla figura di Solov'ev, che aveva tradotto in russo nel 1889 i *Prolegomeni* di Kant, e nel 1880 *Der goldne Topf* di E.T.A. Hoffmann.

Un altro intervento del regista è riscontrabile nella scelta di ambientare il testo solov'eviano non in primavera, ma in inverno, eliminando così il simbolo del giardino fiorito come luogo filosofico e di discussione intellettuale che, da Platone a Boccaccio, era giunto fino a Solov'ev. In questo modo, lo spazio a disposizione dei personaggi si riduce: sono molto brevi le riprese in cui gli attori e le attrici si affacciano dalla casa sul giardino coperto di neve. Il resto del tempo è un tempo domestico e cupo. L'inverno pare entrare negli interni, che si fanno sempre più bui con il trascorrere del giorno, e mediante alcune figurazioni simboliche: un gruppo itinerante di cantori natalizi che si esibiscono sulla soglia della tenuta, mai inquadrati, e un enigmatico albero di Natale, presente in alcune scene e assente in altre, al di fuori di ogni logica temporale.



Se è evidente un dialogo a distanza della pellicola di Puiu (primi due fotogrammi) con *Fanny och Alexander* di Ingmar Bergman (terzo fotogramma) nella resa degli spazi sfarzosi degli interni natalizi borghesi e aristocratici e nella costruzione teatralizzante della scena, piena all'inverosimile di quadri appesi alle pareti, tovaglie, merletti, candelabri, librerie, finestre e soprammobili, salta agli occhi la profonda dissonanza emotiva tra le due pellicole. In *Malmkrog* tutto è cupo, anche il Natale, virato al grigio e al blu, le candele non servono a illuminare a festa alcunché, e l'abete pare una presenza fantasmatica e irreale, tanto che tende a scomparire e ricomparire, senza mai essere davvero notato dai personaggi che gli si muovono attorno o ne

prendono il posto, come nel caso qui riportato di Olga, figura che, proprio come l'abete, spesso si assenta dalla scena. La piattezza visuale che caratterizza il film, esemplificata da questi fotogrammi, rientra nell'estetica dello stile trascendentale teorizzato da Paul Schrader, in cui «human figures are presented as composition equals with other items on screen».³⁸

Puiu, infine, decide di strutturare la pellicola dividendola in sei sezioni, ampliando così la tripartizione del testo di Solov'ev, e intitolando i capitoli con i nomi dei personaggi centrali in quel dato segmento filmico: *I Ingrida, II István, III Edouard, IV Nikolaj, V Olga, VI Madeleine*, cui si deve aggiungere una sorta di prefazione di circa otto minuti. Uno dei capitoli è quindi dedicato a un personaggio che non è presente nel testo originale di Solov'ev e che nel film non prende parte attivamente alle conversazioni, il maggiordomo István. Infine, se i tre dialoghi di Solov'ev hanno nel testo una lunghezza simile tra loro, i capitoli del film sono molto difformi come durata: quasi un'ora per Ingrida, trenta minuti per István, trenta minuti per Edouard, poco meno di quindici minuti per Nikolaj, cinquanta minuti per Olga e appena dieci minuti per Madeleine.

IV.

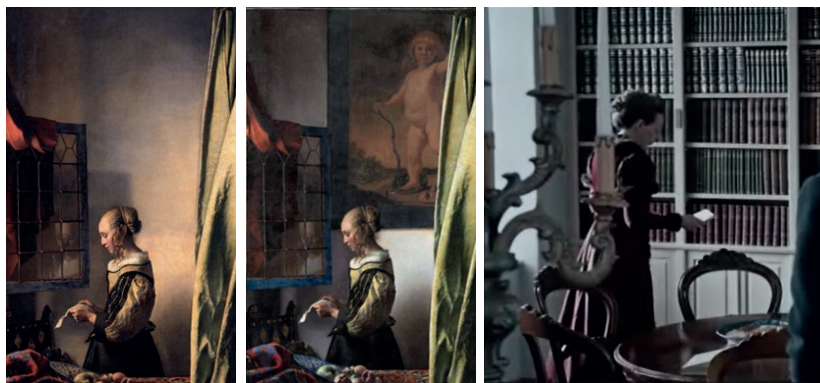
Come si è visto, Puiu rielabora in maniera originale i personaggi, i luoghi e le indicazioni temporali di Solov'ev. Analogamente, anche il rapporto del copione cinematografico con il testo originale è complesso, in quanto sono presenti tagli, anticipazioni e modifiche. Al di là di alcune comprensibili semplificazioni,³⁹ i punti di distanza tra testo cinematografico e letterario sono significativi e vanno analizzati nel dettaglio. Da uno scambio di battute sull'età di Olga (il Principe di Solov'ev), si capisce, ad esempio, che esiste un legame tra la donna e Nikolaj (il Signor Z.): i due sembrano intimi, forse sono fidanzati tra loro, ma in ogni caso non c'è più la casualità dell'incontro tra cinque personaggi slegati tra loro che si avverte invece in Solov'ev. Anche le indicazioni temporali sono modificate da Puiu: i dialoghi di Solov'ev si svolgono lungo tre giorni, mentre nel film avviene tutto in un'unica giornata, rispettando le unità aristoteliche di tempo e luogo e sviluppando una suggestione appena accennata da Solov'ev. Con lo svolgersi dei dialoghi, infatti, e con l'avvicinarsi della *povest'* sull'Anticristo, viene notato dai personaggi – con la sola eccezione

³⁸ P. Schrader, *Transcendental Style* cit., p. 14.

³⁹ Dal primo dialogo scompaiono gli esempi storici e militari ovi a un lettore contemporaneo di Solov'ev ma di più difficile comprensione oggi: i nomi di Moltke e Skobelev, la sconfitta di Narva.

del Principe – che la luce dell’atmosfera è mutata e diminuita: «la fin de la civilisation et l’approche concomitante de l’Antéchrist s’accompagnent d’une baisse sensible de la clarté des esprits comme de l’atmosphère». ⁴⁰ Puiu estremizza questo tratto e ambienta l’ultimo dialogo nel buio della notte, tra persiane serrate e candelabri accesi.

I punti di originalità sono rintracciabili soprattutto nella costruzione del *sjuzet*. Subito dopo il primo piano-sequenza panoramico che introduce i titoli iniziali e l’indicazione del cast, ha inizio la conversazione, in *medias res* come in Solov’ev, ma con una differenza. Si comincia (*I Ingrida*) con una porzione di conversazione che nel testo originale è presente nel secondo capitolo, l’episodio dei due anacoreti nel deserto, in questo modo anticipato e posto in posizione privilegiata. In seguito, il film prosegue mettendo in scena il testo del primo dialogo ma, poiché il Generale è diventato nella trasposizione filmica Ingrida, ovvero sua moglie, si utilizza l’espedito della lettera, scritta dall’uomo, per narrare il cruento episodio di vendetta contro i *basci-buzuki*. Ingrida legge la lettera con le parole del marito, spesso uscendo dall’inquadratura, diventando pura voce fuori-campo, non incarnata in un corpo specifico.



Ingrida (terza immagine) con la sua posizione e il suo vestito crea un rovescio speculare del quadro di Vermeer *Donna che legge una lettera davanti alla finestra* (1657-1658, la prima immagine precedente al restauro del 2021 che ha riportato alla luce il Cupido dipinto, visibile nella seconda immagine). Mentre legge la lettera dell’amato marito, dietro di lei non c’è la tela di Cupido, ma i volumi ordinati della biblioteca e un tavolo che riprende la natura morta del pittore trasformandola però in una natura di carta, composta com’è di scartoffie, buste di lettere, materiale di cancelleria. La finestra c’è, ma si scorge appena, e proprio questo oggetto architettonico

⁴⁰ B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 7.

sembra essere il vero interlocutore di Ingrida, che legge più di metà della lettera fuoricampo, nascosta nel vano della finestra, dando le spalle agli altri personaggi, allo stesso modo in cui loro danno spesso le spalle a chi guarda il film.

Alla fine del primo dialogo, assistiamo nella pellicola allo svenimento di Olga, un episodio del tutto assente dal testo. Olga cade a terra, temiamo addirittura possa essere morta, non la vediamo riprendersi, rialzarsi. L'inquadratura successiva comincia con la preparazione del letto dell'ammalato, il vecchio Colonnello, che abbiamo intravisto nei minuti iniziali del film. Questa volta, però, l'uomo è assente: il suo corpo morente, presentato poco prima, non c'è più. Si potrebbe pensare che il letto ora possa servire a Olga, ma Olga è in piedi, vestita di tutto punto, nella stanza del malato, come se lo svenimento non avesse avuto luogo. È questo il primo momento in cui si comincia a sospettare della linearità temporale e logica del film, che riesce a mimare alla perfezione l'andamento fluttuante del testo di Solov'ev, in cui si riprendono continuamente discorsi non finiti, si ritorna indietro, si ripetono parole già dette. Forse quello che stiamo vedendo sullo schermo è la rielaborazione della memoria, è il ricordo dei personaggi, o di uno solo tra loro – Madelaine, ad esempio, nome parlante, proustiano, la donna che più di tutti gli altri tiene le fila della conversazione, chiede chiarimenti, sembra condurre il gioco, ne suona la partitura. Nella camera del malato, momentaneamente assente, Nikolaj si rivolge in tedesco a Olga che, dopo (?) lo svenimento, è rientrata sulla scena e mostra le spalle all'uomo. Nikolaj le suggerisce due possibili itinerari per giungere alla città di Konišberg: il primo, più rapido, via Cernivci, Lemberg, Varsavia e Vilnius; il secondo, più lungo, via Budapest, Vienna, Praga, Berlino, Danzica.

Si sprigiona nello spazio filmico l'idea di un viaggio immaginario a partire dall'elenco delle città sulla mappa dell'Europa, un elenco che avvicina le parole cantilenate di Nikolaj a una formula magica recitata in una lingua altra, non abituale per il film (usa infatti il tedesco). Sin dall'inizio del film, dalla prima conversazione, Madelaine utilizza il linguaggio figurato del movimento («Siete pronto a seguirmi?») nella sua arte oratoria, per coinvolgere Nikolaj. Il tema del movimento (figurato e immaginario) si traduce in un peculiare movimento della macchina da presa che, spesso, si fa distrarre dai gesti compiuti da personaggi sullo sfondo, ovvero i domestici, che anche quando non parlano vengono seguiti dal regista, che abbandona temporaneamente i discorsi e i movimenti dei cinque protagonisti. I signori sono però intrappolati nella casa, possono soltanto fare qualche passeggiata nei dintorni innevati, per poi rientrare nella dimora.

Il secondo capitolo (*II István*), dedicato al maggiordomo ungherese, si apre con una scena in cui sono i domestici i protagonisti: pur senza dia-

logare tra loro, come fanno invece i padroni, momentaneamente relegati sullo sfondo sia visivo che sonoro, i servitori si muovono come un unico organismo, senza apparenti contrasti, e riordinano lo spazio e il sapere, metaforizzato dall'archiviazione in biblioteca di alcuni volumi di un'enciclopedia in un ordine ben preciso. Governano dunque la casa, la conoscenza, e dettano i tempi della giornata, tra pasti e liquori serviti ordinatamente.



L'idea di collettività e di massa coerente che crea un unico organismo è visibile già dai titoli di apertura: il cast è rappresentato in forma di rettangolo con i nomi degli attori e delle attrici uno di seguito all'altro, senza soluzione di continuità. Non si capisce dove finisca uno e dove inizi l'altro. Subito dopo i titoli iniziali, sullo schermo compare un gregge di pecore, possibile omaggio di Puiu a *El ángel exterminador* di Luis Buñuel, con cui la pellicola condivide l'ambientazione in una villa isolata, i personaggi appartenenti all'alta società che vivono in un mondo all'apparenza dorato, il senso di presagio e di catastrofe imminente.

I protagonisti si accomodano poi a tavola, che accoglie anche l'educatrice Judith che non prenderà mai la parola. Comincia dunque un lungo piano-sequenza, che riporta parte del secondo dialogo di Solov'ev. I punti di intervento di Puiu sono quelli già incontrati in precedenza: una semplificazione dei dettagli poco noti al pubblico⁴¹ e la tendenza a dare nomi propri ai personaggi presenti e sulla scena e citati nei racconti.⁴² Il regista sfrutta inoltre la dimensione sonora: quando si nomina "Dio" si avverte il suono delle campane di una chiesa in lontananza e, in seguito, arrivano alcuni abitanti del villaggio che intonano canti natalizi. Rappresentanti del popolo e del villaggio, gli uomini del coro non compaiono però nell'inquadratura e restano un fuoricampo puramente musicale. Durante l'arrivo dei cantori, si assiste a un paradossale rovesciamento delle norme sociali: i cinque protagonisti chiedono il permesso alla servitù di potersi alzare da tavola. Sarà il personale di servizio ad allontanare le sedie dal tavolo, una dopo l'altra, e permettere così il movimento dei signori. Senza l'intervento del maggiordomo e dei suoi compagni, la nobiltà e l'alta borghesia non possono letteralmente muoversi.

Dopo una breve parentesi in esterna, si rientra in casa e questa volta la macchina da presa è concentrata su István. È lui che permette il movimento non soltanto dei personaggi ma anche dello sguardo degli spettatori: il regista lo segue in ogni suo gesto. Il vecchio Conte si sente male e si manda a chiamare un dottore, tra le risate in sottofondo degli ospiti. István recita a se stesso i santi del calendario di quei giorni di Natale, santi cattolici: Thomas Becket, la Santa Famiglia, S. Silvestro, Maria e subito dopo sembra ripetere il sacramento della cresima, trasformandosi in prete che schiaffeggia un fedele, simboleggiato da un sottoposto del maggiordomo che ha commesso qualche errore nella preparazione dell'acqua per il tè. Anche nella servitù, dunque, si ripetono schemi di controllo, punizione e sopraffazione. A tale scena fa da controcanto un'analogia cantilena, questa volta recitata da un personaggio femminile, la cameriera, che snocciola al malato rimedi medici popolari in lingua tedesca (mentre il Colonnello straparla).

Nel terzo capitolo (*III Edouard*), attorno alla tavola sono solo in quattro a prendere il tè: a mancare è Olga, che si affaccerà nella stanza solo per annunciare che tornerà mezz'ora più tardi. L'atmosfera è più buia, gli spazi

⁴¹ Si elimina, ad esempio, un'allusione al Popriščin di Gogol', protagonista e narratore della *povest' Zapiski sumasšedšego*, *Memorie di un pazzo*.

⁴² Nel secondo capitolo incontriamo l'amico morto per troppa gentilezza, che viene chiamato nella pellicola con il nome di Miklós, probabile omaggio a Miklós Jósika (1794-1865), considerato il primo romanziere transilvano, e il monaco del monte Athos, che nel film prende il nome di Umberto, allusione a Eco (cfr. J. Cronk, *Interview: Cristi Puiu*, in «Film Comment», 28 febbraio 2020, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-cristi-puiu/>, ultimo accesso: 16/10/2023).

più ristretti e i protagonisti si guardano finalmente negli occhi. Mentre il dialogo si sta per concludere si sentono delle voci, il suono di un pianoforte e un anomalo rumore di mobili spostati. Non è chiaro cosa stia succedendo: anche i personaggi, che cominciano a guardarsi con angoscia e a chiamare la servitù che però non risponde, sembrano molto agitati – tranne Madelaine, la personificazione del ricordo, che pare piuttosto divertita. Forse, si dicono, è il coro natalizio che hanno visto in precedenza, riportando così il senso di pericolo a una minaccia esterna alla casa e alla loro condizione.⁴³ Dopo un silenzio angosciante e una voce che chiama Zoja per metterla in salvo, risuonano sulla scena le urla della servitù che fugge. I quattro protagonisti si alzano dalle loro poltrone per andare a controllare la sala da pranzo, nella penombra, illuminata da fioche candele; mentre il pianoforte riprende a suonare, si vede del fumo e si sentono degli spari che uccidono i quattro. Il capitolo, tuttavia, non si conclude con questa inquadratura: dopo un breve nero, si vedono di nuovo i cinque protagonisti vivi, che camminano a gruppi nel giardino innevato, mentre in lontananza si percepisce un rumore, forse quello di un treno. È ormai chiaro che non stiamo assistendo allo svolgersi canonico di una narrazione ordinata cronologicamente e logicamente: le scene che vediamo sono forse ricordi, che procedono per strane associazioni e sovrapposizioni, e i personaggi possibili fantasmi, corpi già morti, rappresentanti di un passato che ormai è Storia.

Il quarto capitolo (*IV Nikolaj*) si svolge di nuovo negli interni della tenuta. Il malato, che è ricomparso sullo schermo, parla con il maggiordomo István, chiedendo il significato di alcuni versi dell'*Internazionale* («In piedi, dannati della terra! In piedi, forzati della fame!»), e István risponde con freddezza – e uno spirito apparentemente reazionario – che si parla di operai che vogliono lavorare meno e guadagnare di più. L'istituttrice assicura al malato una guarigione rapida.

Il quinto capitolo (*V Olga*) vede nuovamente tutti i protagonisti seguire la prima parte del testo della terza conversazione di Solov'ev: i personaggi sono ora ben visibili nei primi piani intensi e ricchi di dettagli. Anche il sesto e ultimo capitolo (*VI Madelaine*) rispetta il testo di partenza e lo conclude. Dopo una citazione verdiana («Un brindisi!») da parte del politico, a suggerire un clima di spensieratezza sullo sfondo di una tragedia incombente,⁴⁴ veniamo informati che il Colonnello sta meglio, ennesimo indizio della non-linearità della narrazione. Madelaine si siede al pianoforte e inizia a suonare, rientrando e facendo rientrare anche gli altri per-

⁴³ Il coro, come si è detto, è formato da popolani del villaggio.

⁴⁴ Il chiaro riferimento è a *Traviata* e alla morte di Violetta.

sonaggi nella stanza dove si era aperto il primo capitolo. Ora però la luce è più scarsa e le persiane sono chiuse.



Un'altra scena di Vermeer, quella di *Gentiluomo e dama alla spinetta* (1662-1665, prima immagine) è implicitamente citata da Puiu nelle scene finali del film (seconda immagine). Madelaine si siede al pianoforte ed esegue il terzo dei *Six moments musicaux* di Schubert, tutti i personaggi le si fanno attorno per ascoltare meglio, ma la pianista resta ancora una volta fuori-campo. Vermeer, riferimento visuale di Puiu in molti suoi film, è qui dato di sghembo, reso notturno, inquietante, e i riflessi dei vetri e degli specchi che nelle tele rivelano le identità vengono invece fatti sparire sulla pellicola, portati fuori dallo schermo, nascosti dietro gli angoli delle pareti.

Nikolaj annuncia che andrà a prendere in camera sua, una «caverna di Ali Babà» ricca di tesori, un opuscolo contenente la leggenda dell'Anticristo, mentre i quattro concludono il copione recitando le battute del Terzo dialogo di Solov'ev che precedono il racconto. Le riportiamo per restituire al meglio la sensazione di incompletezza, di cesura, di attesa, con la quale termina il film:

L'UOMO POLITICO. Non so come sia: se la vecchiaia annebbi la mia vista oppure qualcosa si modifichi in natura. Devo soltanto constatare che in qualsiasi stagione e in qualsivoglia località non si incontrano ormai più quelle giornate limpide e del tutto trasparenti che si trovavano in passato sotto tutti i climi. Ecco, vedete oggi: neanche una nuvoletta, siamo abbastanza lontani dal mare, eppure tutto sembra ricoperto da un non so che di sottile ed inafferrabile, del resto non c'è una chiarezza completa. [...]

LA SIGNORA. Io ho cominciato a notarlo dall'anno scorso e non soltanto per l'atmosfera, ma anche per l'anima, dove non c'è più la 'chiarezza completa' come dite voi. Sempre un'inquietudine, un non so quale presentimento di cattivo augurio.⁴⁵

⁴⁵ V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 182; «ПОЛИТИК. Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в природе что-нибудь делается?»

In sottofondo, si sentono le campane suonare.

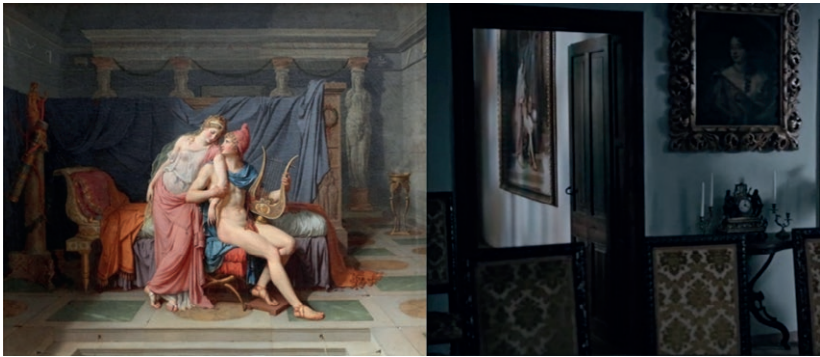
V.

La lacuna più evidente all'interno del film di Puiu è la mancanza di quella parte di testo solov'eviano entrata nel canone letterario e filosofico, la già più volte menzionata *Kratkaja povest' ob Antichriste*. In alcune interviste, il regista ha spiegato che avrebbe voluto stampare il racconto su alcuni fogli, utilizzando traduzioni in diverse lingue, e distribuirlo in sala durante la prima proiezione del film. Per mancanza di fondi, aggiunge Puiu, non è stato possibile farlo. Anche se si tratta, probabilmente, di un'ironia del regista (non dovrebbe essere poi così costoso fabbricare dei volantini), è in ogni caso palese come Puiu non abbia mai preso in seria considerazione l'idea di mettere in scena la *povest'* sull'Anticristo; il personaggio di Nikolaj, nelle battute finali del film, con la sua proposta di recarsi a recuperare il testo per leggerlo ad alta voce, pare suggerire la necessità di ritornare al testo, di far seguire alla visione della pellicola la lettura dell'opera di Solov'ev per meglio comprendere quanto visto sullo schermo. La lacuna pare dunque essere una scelta consapevole di Puiu, che ha tuttavia nascosto in alcune opere d'arte appese sullo sfondo dei rimandi pittorici ai temi della *povest'*. Sono individuabili, nello specifico, le due tematiche centrali per il racconto dell'Anticristo: l'Apocalisse, che assume sfumature politico-rivoluzionarie, e la morte, affiancata dall'idea della resurrezione.

L'idea dell'arrivo di una minaccia esterna che travolge l'ordine sociale ormai anacronistico, rappresentato da personaggi mollemente asserragliati in un ambiente sfarzoso è qualcosa che in Puiu deriva, più che dal testo di Solov'ev, da film come il già citato *El ángel exterminador* di Buñuel. La fine della Storia assume dunque connotazioni politiche e trova il suo equivalente pittorico nella tela di Jacques-Louis David *Les amours de Pâris et d'Hélène* (1788) appesa in un corridoio in una posizione decentrata. Il dipinto racconta un episodio preciso dell'*Iliade*: Paride, arciere ottimo ma poco incline all'arte della guerra, durante lo scontro con Menelao viene trasportato dalla dea Afrodite, che così lo mette in salvo, dal campo di battaglia direttamente nella stanza da letto di Elena. I due si abbandona-

Только я замечаю, что ни в какой сезон и ни в какой местности нет уж теперь больше тех ярких, а то совсем прозрачных дней, какие бывали прежде во всех климатах. Ведь вот сегодня: ни одного облачка, от моря довольно далеко, а все как будто чем-то подернуто, тонким чем-то, неуловимым, а полной ясности все-таки нет. [...] / ДАМА. А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет «полной ясности», как вы говорите. Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее»: V. Solov'ev, *Tri razgovora* cit., p. 735.

no alla passione amorosa mentre fuori infuria la guerra. David dipinge il quadro su commissione del Conte d'Artois, libertino dell'epoca celebre per i suoi scandali amorosi e le spese esagerate per i suoi lussi. Le armi di Paride sono appese, inutilizzate, e sembrano confermare il contenuto del primo dialogo di Solov'ev, in cui il Generale esprime tutto il suo rammarico per il decadimento, nell'opinione pubblica e in certi ambienti ecclesiastici, del ruolo dell'esercito. Questo dipinto è vicino al testo di Solov'ev anche in virtù del suo carattere profetico: contiene già il germe della rivoluzione (francese) che verrà, appena l'anno dopo la conclusione del quadro.

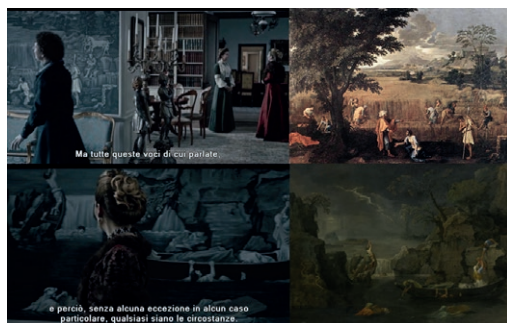


Il quadro di David funziona da soglia tra il mondo dei padroni e quello della servitù: di fronte a lui passano il maggiordomo e i suoi sottoposti, mentre gli aristocratici se ne tengono distanti. Paride indossa il cappello frigio rosso, simbolo dall'antica Roma di libertà – era il dono che i padroni facevano agli schiavi liberati – e adottato dai giacobini in Francia, per poi diventare emblema del concetto di rivoluzione politica. La strana fucilazione cui assistiamo nel film, dunque, potrebbe naturalmente simboleggiare la Rivoluzione del 1917, ma più in generale l'idea rivoluzionaria in sé, estrapolata da qualsivoglia contesto storico preciso e resa universale, come i personaggi-incarnazioni dei dialoghi di Solov'ev.

Accanto a tale apocalisse rivoluzionaria, si sviluppa il tema centrale del film, che è sicuramente quello della morte: al di là della sua presenza nei discorsi di tutti e cinque i personaggi, ritorna nel corpo in decadimento del vecchio Generale, nello svenimento enigmatico di Olga, nella fucilazione, nello scorrere inesorabile del tempo che rende sempre più difficoltosa la visione e ne sfuma i contorni. Analogamente, *Tri razgovora*, che è l'ultima opera di Vladimir Solov'ev, «son chef-d'œuvre, le couronnement de sa pensée, la récapitulation des efforts de toute une vie»⁴⁶ è percorsa

⁴⁶ B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 7.

dall'angoscia del trapasso. Composto tra la primavera del 1899 a Cannes e l'inverno a cavallo con il 1900 tra Pustynka e San Pietroburgo da un autore che «sente ormai l'approssimarsi della fine»⁴⁷ e che durante la stesura del terzo dialogo è parzialmente cieco per colpa di un distacco di retina, il testo è fortemente definito dalla sua qualità postrema, è «un livre sur les fins dernières».⁴⁸ Come ricorda Andrej Belyj, presente alla lettura del terzo dialogo: «Solov'ev siede triste, stanco, con quel sigillo di morte e grandezza terribile che era rimasto su di lui impresso nei suoi ultimi mesi, come se avesse visto qualcosa che non aveva visto nessun altro, e non riuscisse a trovare parole per trasmettere questo suo sapere».⁴⁹ Questa qualità ultima dell'opera ha un suo equivalente pittorico all'interno del film di Puiu: in una delle sale in cui si svolgono i dialoghi tra i personaggi sono presenti quattro grandi tele. Si tratta di *Les Quatre Saisons*, tra le ultime produzioni artistiche di Nicolas Poussin (1594-1665), oggi considerate un suo testamento simbolico, dipinte tra il 1660 e il 1664 quando il pittore ormai soffriva di tremori alle mani. Sono quadri che, simili a una tappezzeria e privi di cornice, fanno da sfondo ai primi piani dei protagonisti dei dialoghi e sembrano quasi inghiottirli. Attraversate da temi biblici e pagani (Adamo ed Eva e Apollo per la Primavera; Boaz, Ruth e Cere-re per l'Estate; le spie israelite e Bacco per l'Autunno; il Diluvio e Plutone per l'Inverno), le tele sono anche associate ai quattro elementi naturali e allo scorrere del tempo della giornata (mattino, mezzogiorno, sera, notte), scansione temporale seguita dal ritmo del film ed equiparata allo scorrere e all'esaurirsi della vita umana.



⁴⁷ A. Ferrari, *Introduzione. Vladimir Solov'ev e l'ultimo secolo*, in V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Milano, Vita e pensiero, 2007, p. XIII.

⁴⁸ B. Marchadier, *Introduction* cit., p. 10.

⁴⁹ «Соловьев сидит грустный, усталый, с той печатью мертвенности и жуткого величия, которое почilo на нем в последние месяцы, точно он увидел то, чего никто не видел, и не может найти слов, чтобы передать свое знание»: A. Belyj, *Vladimir Solov'ev. Iz vospominanii*, in *Arabeski*, Moskva, Knigoizdatel'stvo Muzaget, 1911, p. 393.

Le tele di Poussin appese in una sala della tenuta di Apafi perdono l'elemento di colore e di luce degli originali e si uniformano invece alle tinte della casa: blu, azzurro, grigio, pur mantenendo intatto quello che è stato definito il loro tono misterioso ed elegiaco.⁵⁰ Contribuiscono, in altre parole, a sottolineare la piattezza che caratterizza il primo capitolo del film e le tenebre dell'ultimo, quelli in cui sono maggiormente visibili incorniciando i personaggi, spesso ripresi di spalle mentre sembrano guardare i quadri, più che i loro interlocutori umani. Il raffronto qui proposto è tra due fotogrammi e le tele *L'Été (Ruth et Booz)* e *L'Hiver (Le Déluge)*. I temi dell'opera di Poussin sono molto vicini a quelli del film e del testo che lo ha ispirato: lo scorrere del tempo umano e il suo intrecciarsi con la Storia, la reversibilità del tempo ciclico, la vita umana e quella di Cristo, il Diluvio della fine della Storia.

In Puiu tutti i personaggi – tranne Olga – vengono fucilati a metà della pellicola, e li si scorge cadere a terra morti, ma nell'inquadratura successiva li vediamo passeggiare nel giardino innevato della tenuta. La loro è forse una mera resurrezione data dal montaggio filmico: non assistiamo agli eventi in ordine cronologico, ma li osserviamo mediati dal ricordo (della Madeleine proustiana? Del maggiordomo-narratore István? Di Olga, che pare essere l'unica ancora in vita – o che forse è stata la prima a morire come conseguenza dello svenimento?). Nel testo originale, accanto alla morte è altresì percettibile la possibilità di una rinascita, di una vera e propria resurrezione. È noto come in *Tri razgovora* il bersaglio polemico di Solov'ev fosse soprattutto Lev Tolstoj, incarnato dal Principe che avrebbe dovuto scomparire in maniera definitiva nel terzo dialogo ma che viene fatto rientrare nel testo perché Tolstoj aveva nel frattempo pubblicato *Voskresen'e (Resurrezione, 1899)* ed era dunque necessario portare avanti la critica dei suoi principi. Così Masaryk:

In Solov'ev Tolstoj non appare soltanto vuoto e falso, ma mistificato-re. Solov'ev perseguita il suo avversario con odio rovente, come si rileva dall'insieme e da alcuni particolari più evidenti [...]. Quest'odio accecò Solov'ev e lo rese debole dal punto di vista dell'arte; la sua *Apocalissi* non è certo paragonabile con quella di Giovanni; essa è troppo retorica e carica.⁵¹

La resurrezione tolstoiana, più simile a una metafora, a un auspicabile nuovo modo di vivere, a un "perfezionamento" dei singoli esseri umani su questa terra, come ben emerge dalla parabola di Nechljudov, protagonista di *Resurrezione*, è profondamente lontana dalle idee di Solov'ev. La

⁵⁰ S. Challons, *Nicolas Poussin's «The Four Season»*, Montreal, McGill University, 1990.

⁵¹ T.G. Masaryk, *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia* [1913], Bologna, FirenzeLibri, 1971, vol. II, p. 102.

sua resurrezione, infatti, è quella delle Scritture e di Cristo, e avrà luogo: è «una salvezza trascendente che trova la sua unica soddisfazione adeguata nella resurrezione testimoniata dal Cristo, la fede nella quale non può trovare ragioni che la ostacolino». ⁵² L'idea di resurrezione, centrale nell'ultima filosofia di Solov'ev, è presente anche nel film di Puiu, simboleggiata dalla bambina che si intravede sullo schermo in momenti altamente simbolici: è al centro della primissima inquadratura, ad esempio, o sfugge al controllo della servitù per invadere la scena in un'allegria corsa di gioco. Personaggio marginale che compare in pochissime riprese, è interpretata dalla figlia del regista, Zoe, e nella finzione cinematografica viene chiamata Zoja e Zojčka. È un altro nome parlante: la vita, ζωή, nonostante la nevicata che nei primi fotogrammi pare cancellare la natura e nonostante l'imminente apocalisse che sta per colpire i personaggi impegnati in sterili dibattiti e paiono non vedere mai la bambina, irrompe ed esplose rinnovata. La prima inquadratura, in conclusione, può essere interpretata come quella finale: se guardiamo un ricordo, come più volte notato, è possibile che Zoe, la vita, sia in realtà il punto presente, di partenza, per un viaggio nella memoria di ciò che è stato. E tutta la pellicola, dunque, è posta sotto il segno del ritorno della vita: «tutti quelli che erano stati mandati a morte dall'Anticristo», conclude il Signor Z. il suo racconto, «erano risuscitati e si accingevano a vivere con Cristo per mille anni». ⁵³

⁵² G. Riconda, *Introduzione* cit., p. 31.

⁵³ V. Solov'ev, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* cit., p. 216; «то были все казненные антихристом», «они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет»: V. Solov'ev, *Tri razgovora*, cit., p. 761.