

# Divismo e morte nel cinema russo degli anni Dieci: i funerali di Vera Cholodnaja

Andrea Lena Corritore

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 133–149 ◇

*Credo che la morte di un artista non vada esclusa dalla catena delle sue realizzazioni creative, ma debba esserne considerata l'ultimo, conclusivo anello.*

O. Mandel'stam, *Skrjabin e il cristianesimo*, 1917<sup>1</sup>

**L**A sera del 16 febbraio 1919 a Odessa, nella piazza della Cattedrale, si era raccolta una grande folla silenziosa. In quel silenzio teso serpeggiava una certa inquietudine. Gli sguardi ansiosi dei presenti si rivolgevano verso le finestre illuminate della casa al numero uno; di tanto in tanto giungeva una carrozza e la folla si apriva per lasciarla passare, richiudendosi poco dopo. Si erano fatte le sette, la serata era gelida, era buio pesto, ma quelle persone non andavano via, anzi ne giungevano di nuove. Agli sguardi interrogativi dei nuovi arrivati, quelli che già si trovavano lì rispondevano in un bisbiglio per non turbare la solennità del momento. In quella casa, consumata dalla febbre spagnola, stava morendo Vera Vasil'evna Cholodnaja, la “regina dello schermo”, la donna il cui nome era divenuto sinonimo di gloria, fascino, talento, la prima diva del cinema russo. Alle otto dal portone uscì qualcuno in lacrime, e un attimo dopo tutti seppero: era morta Vera Cholodnaja<sup>2</sup>.

“Morte e immortalità – scrive Kundera – sono come una coppia di amanti inseparabili”<sup>3</sup>: normalmente chi muore lascia di sé una traccia nella memoria dei posteri. Lo scrittore distingue però una “piccola immortalità”, il ricordo che di una persona conservano coloro che l'hanno conosciuta, da una “grande immortalità”, quando questo ricordo rimane anche nella memoria di coloro che non l'hanno conosciuta direttamente. Nella

vita esistono strade che favoriscono questa grande immortalità: sono le strade degli artisti e degli uomini di stato<sup>4</sup>.

Quanto all'immortalità, Vera Cholodnaja non avrebbe potuto scegliere momento più propizio per morire: tra la fine del 1918 e l'inizio del 1919 l'attrice aveva raggiunto l'apice del successo. Folle di ammiratori andavano letteralmente in delirio per lei, prendevano d'assalto i teatri<sup>5</sup>; la rivista cinematografica *Kinogazeta* aveva consacrato nel 1918 il mito della diva, dedicandole un intero numero con articoli, recensioni di film, interviste, fotografie e poesie a lei dedicate<sup>6</sup>; ancora nel 1918 il regista Vjačeslav Viskovskij aveva girato un film biografico celebrativo sull'attrice, *Ternistyj put' slavy* [Il cammino irto di spine verso la gloria], in cui Vera Cholodnaja recitava se stessa.

## IL CINEMA RUSSO DEGLI ANNI DIECI: IL RUOLO DI VERA CHOLODNAJA, REGINA DEL MELODRAMMA

Ma in quegli stessi mesi qualcosa stava cambiando nel cinema russo e nella concezione del divismo, così come era stato inteso negli anni che vanno dal 1913–'14 al 1919 circa<sup>7</sup>. Fino ad allora il genere cinematografico dominante era stato il cosiddetto “melodramma psicologico da salotto”: storie di ambientazione borghese e mondana, espressione di un decadentismo “d'appendice” che si rivolgeva ai ceti urbani medio-bassi<sup>8</sup>. L'in-

<sup>1</sup> O. Mandel'stam, *Quattro prose*, traduzione di M. Berrone, eSamizdat, 2005 (III), 1, p. 186.

<sup>2</sup> L'episodio ha trovato riflesso in parecchi scritti; io lo riprendo qui nella versione data da A. Kapler, *Zagadka korolevy ekrana*, Moskva 1979, pp. 181–203 (successivamente riedito in *Vera Cholodnaja. K 100-letiju so dnja roždenija*, a cura di B. Zjukov, Moskva 1995, pp. 165–201).

<sup>3</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, traduzione di A. Mura, Milano 1990, p. 63.

<sup>4</sup> Ivi, p. 62.

<sup>5</sup> B. Zjukov, “Očerki žizni i tvorčestva”, *Vera Cholodnaja*, op. cit., pp. 57–58.

<sup>6</sup> *Kinogazeta*, 1918, 22.

<sup>7</sup> Si vedano E. Morin, *Le star*, Milano 1995, pp. 33–52 (edizione originale *Les Stars*, Paris 1972); G.P. Brunetta, “Cantami o diva”, Idem, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma–Bari 2003<sup>5</sup>, pp. 97–118.

<sup>8</sup> Si vedano G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di F. Malcovati, Roma 2000, pp. 27–29; R. Stites, *Russian Popular Culture. Entertain-*

treccio fondamentale di questi film, accusati spesso di superficialità e inconsistenza culturale, era costruito su formule e situazioni standardizzate: la vita serena di una giovane e bella fanciulla, turbata solo a tratti da un lieve malessere esistenziale, è travolta dalla comparsa di un seduttore; la passione per lui sfocerà in una delusione che porterà infine la ragazza alla rovina, alla morte o a un omicidio per vendetta<sup>9</sup>. La protagonista principale del melodramma era l'eroina d'amore, la "divina", vergine pura destinata alla sofferenza, e insieme misteriosa e sublime donna fatale, seminatrice di tormenti, ma mai viziosa o lussuriosa: la divina tradisce in nome di un amore puro, straordinario, che trascende le norme comuni della morale<sup>10</sup>. La sua fine è già predeterminata dall'inizio: essa patirà la perdita della persona amata o morirà come vittima immolata all'altare dell'amore, meno spesso sacrificherà i propri sentimenti in nome di un'onestà iniqua o subirà una degradazione sociale che la redime dal punto di vista morale. Per quanto possa apparire dissoluta, alla fine del film la diva d'amore rivela sempre tutte le virtù della vergine: purezza d'animo, bontà e generosità innate. Vera Cholodnaja era la regina del melodramma in Russia e quasi tutti i ruoli da lei interpretati rientrano in questi schemi.

Alla fine degli anni Dieci però alcuni elementi estranei cominciarono a insinuarsi in quest'universo fatto di passioni brucianti e di sentimenti esagerati, e il melodramma "da salotto" iniziò ad apparire inattuale davanti all'incipiente discorso culturale, fatto di sperimentalismo, impegno politico-sociale e *pochade* da circo, che si affermerà negli anni Venti. Intanto, alle prime sollecitazioni degli enti politico-culturali sovietici, che fin dal 1918 avevano spinto la produzione cinematografica in Russia verso un maggiore impegno sociale ed educativo (la nazionalizzazione del cinema russo sarà realizzata l'anno dopo, nel 1919)<sup>11</sup>, gli studi cinematografici

privati rispondevano ripiegando verso le riduzioni dei classici della letteratura russa.

Il film *Živoj trup* [Il cadavere vivente, 1918], tratto dal dramma di Lev Tolstoj e diretto da Česlav Sabinskij, nel quale a Vera Cholodnaja era stato affidato il ruolo della zingara Maša, segnò in qualche modo un punto di svolta nella recitazione dell'attrice e nel modo in cui veniva presentata la sua immagine. Il regista Sabinskij e l'attore protagonista Vladimir Maksimov avevano insistito con il produttore Charitonov per una lettura filologica della *pièce* di Tolstoj, senza sensazionalismi e slittamenti verso toni melodrammatici. Dalla Cholodnaja si era pretesa una recitazione estremamente sobria, senza orpelli; per la prima volta l'attrice avrebbe indossato un costume semplice e avrebbe cambiato pettinatura<sup>12</sup>. Vera Cholodnaja si oppose, non si sarebbe mai acconciata in modo diverso da come l'aveva conosciuta e amata il suo pubblico, cui si era mostrata fino ad allora in pellicole estetizzanti alla Evgenij Bauer, giacché temeva di perdere l'apprezzamento degli ammiratori, di non essere più riconosciuta, temeva di tradire la sua immagine. Pianse per diversi giorni di seguito, ma alla fine si convinse. Il ruolo di Maša le costò inoltre enormi sforzi dal punto di vista artistico, andava infatti rivisto il suo modo di recitare, e lei e Maksimov passarono lunghi giorni a provare. Alla fine il film fu un successo, lo studioso B. Zjukov lo definisce "la vetta dell'attività artistica di Vera Cholodnaja"<sup>13</sup>; la rivista di Odessa Figaro scrisse:

L'aspirazione delle case di produzione cinematografiche di mostrare sugli schermi le opere dei maestri della letteratura russa è degna di particolare attenzione come mezzo per divulgare queste opere fra il grande pubblico [...] Splendida la recitazione degli artisti: V. Cholodnaja, Alekseeva, Maksimov e Runič. Splendidi i personaggi cui hanno dato vita<sup>14</sup>.

Chissà, magari col tempo Vera Cholodnaja avrebbe rinunciato alla propria immagine di eroina d'amore per entrare nel nuovo discorso culturale che si stava imponendo (anche se il percorso artistico di altre proto-dive, come Francesca Bertini o Lyda Borelli, interrotto proprio in questi anni, non fa supporre una evoluzione di questo tipo); fatto sta che giunta all'apice del successo, nel momento in cui il suo astro irradiava i baglio-

*ment and Society since 1900*, Cambridge 1992, pp. 32-34; *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, a cura di J. Bratton e altri, London 1994.

<sup>9</sup> La formula è stata elaborata da N. Zorkaja, che ha analizzato centinaia di melodrammi con metodo proppiano. Si veda N. Zorkaja, *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva 1976, pp. 183-246.

<sup>10</sup> Riprendo questa tipologia da E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 36.

<sup>11</sup> Sui processi di accentramento e nazionalizzazione del cinema russo e sui primi enti politico-culturali sovietici incaricati della sua gestione si veda P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization. 1917-1929*, Cambridge 1985, pp. 104-111.

<sup>12</sup> Si veda B. Globackij, *Vladimir Maksimov*, Moskva 1961, p. 70.

<sup>13</sup> B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., p. 60.

<sup>14</sup> "Živoj trup", *Figaro*, 1918, 8, p. 13 (citato in B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., p. 60).

ri più accecanti, l'attrice morì, lasciando dietro di sé un'immagine di bellezza e successo inalterati<sup>15</sup>.

#### LA DIVA

Secondo il sociologo francese Edgar Morin, "diva" non è la donna reale che interpreta dei ruoli cinematografici, ma l'essere ibrido, virtuale, risultante dalla sintesi della dialettica tra l'attrice e i ruoli da essa interpretati. "La star non è solo un attore o un'attrice e i suoi personaggi non sono solo personaggi. I personaggi del film contaminano le star e la stessa star contamina i suoi personaggi"<sup>16</sup>. L'attore o l'attrice forniscono un corpo reale ai molteplici personaggi immaginari dei film che interpretano; incarnandosi in questi personaggi però le star non si fondono totalmente con essi, ma li trascendono, conferendo loro la propria inconfondibile bellezza e una particolare, irripetibile cifra. A loro volta, i personaggi trascendono la persona reale dell'interprete, trasmettendogli una parte delle loro qualità eccezionali.

L'attore non fagocita il suo ruolo e il ruolo non fagocita l'attore. Una volta terminate le riprese del film, l'attore ridiventa attore, il personaggio resta personaggio, *ma, dalla loro unione è nato un essere ibrido che partecipa di entrambi, li comprende entrambi: la star*<sup>17</sup>.

C'è di più, i comportamenti e le situazioni immaginarie rappresentati sullo schermo cinematografico, cui la star dà vita, sono percepiti dal pubblico come se si svolgessero su un piano mitico, trascendente. L'amore inscenato in un film, ad esempio, pur essendo vissuto tra esseri umani, finisce per trasformarsi in una rappresentazione assoluta e mitologica del sentimento amoroso, e i protagonisti di questo amore in sorte di eroi mitologici a metà strada fra gli dèi e gli uomini. Nella percezione del pubblico, allora,

la star è un attore o un'attrice che assorbe una parte della sostanza eroica, cioè divinizzata e mitica, degli eroi cinematografici, e che a sua volta arricchisce questa sostanza di un apporto del tutto personale. Quando si parla del mito di una star, si tratta prima di tutto del processo di divinizzazione che subisce l'attore cinematografico e che lo trasforma in un idolo delle folle<sup>18</sup>.

Questo fenomeno avviene anche nel caso di Vera Cholodnaja<sup>19</sup>, percepita dai suoi ammiratori non come donna reale ma come diva d'amore, e come tale oscillante tra un ideale di purezza e innocenza, che le conferivano una superiorità morale degna di una santa, e un abisso di passione bruciante e perversa che faceva supporre una vita da *femme fatale* vissuta dietro le scene.

Si è già osservato come l'amore conduca solitamente le divine del cinema muto alla morte, Vera Cholodnaja era morta d'amore molte volte sullo schermo. Il fatto che la diva scomparisse nel 1919, a soli 26 anni, dovette essere percepito dai suoi ammiratori come un evento estremamente doloroso ma paradossalmente inevitabile: una morte prematura è iscritta nei geni dell'eroina d'amore ed è la logica conclusione del melodramma della sua vita di diva<sup>20</sup>. È significativo che il poeta-cantautore Aleksandr Vertinskij – fin dal 1915 uno dei principali artefici del mito di Vera Cholodnaja, che alimentava con canzoni e poesie a lei dedicate – già nel 1916, ben tre anni prima che l'attrice morisse, avesse composto la romanza *Vaši pal'cy pachnut ladanom* [Le vostre dita profumano d'incenso], in cui si descrive la diva già morta:

Le vostre dita profumano d'incenso,  
e sulle ciglia dorme la tristezza.  
Di nulla ormai abbiamo più bisogno,  
di nessuno proviamo più pietà.

E quando, come Nunzia di Primavera,  
vi recherete nel paese celeste,  
Dio stesso vi condurrà  
lungo una scala bianca nell'Eden luminoso.

Il diacono canuto bisbiglia piano,  
a inchino alterna inchino  
e con la rada barbetta  
spazza via dalle icone la polvere dei secoli<sup>21</sup>.

Per lo *chansonnier* la morte dell'attrice in giovane età doveva essere così ovvia da rimanere interdetto di fronte alle reazioni stizzite della Cholodnaja, quando per la prima volta eseguì per lei la romanza:

Cominciò ad agitarmi le mani davanti al viso:

<sup>15</sup> Si ha notizia certa di trentotto film a soggetto, in cui Vera Cholodnaja ebbe il ruolo di protagonista; di questi solo quattro (e pochi frammenti di un quinto) si sono conservati. Indicherò in nota solo i dati relativi a questi film, che ho effettivamente visto. Poiché molte pellicole degli anni Dieci sono andate perdute senza che se ne sia conservata memoria, alcuni studiosi sostengono che nei tre anni e mezzo della sua attività artistica Vera Cholodnaja avrebbe preso parte a circa 70 film. La filmografia completa si trova in B. Zjukov, "Očerki žizni", op. cit., pp. 310–315.

<sup>16</sup> E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 53.

<sup>17</sup> Ivi, p. 55.

<sup>18</sup> Ivi, p. 56.

<sup>19</sup> Il tema della dialettica attrice-personaggio e dello sdoppiamento di personalità della diva mi pare sia presente anche nel film di Nikita Michalkov dal titolo *Raba ljubvi* [Schiava d'amore, 1975], ispirato alla vicenda biografica e artistica di Vera Cholodnaja.

<sup>20</sup> Una morte reale o semplicemente la scomparsa dalla vita pubblica, come nel caso di Greta Garbo, portato a esempio da E. Morin, *Le star*, op. cit., pp. 37–38.

<sup>21</sup> A. Vertinskij, *Dorogoj dlinnoju...*, Moskva 1990, p. 280. Il brano è reperibile a partire dall'indirizzo web [www.esamizdat.it/temi/lena1.htm](http://www.esamizdat.it/temi/lena1.htm).

“Ma cosa ha fatto! Non deve! Non voglio! Giacere in una bara! Niente affatto! Tolga immediatamente quella dedica!”.

Ricordo che rimasi persino un po' offeso. Ne era venuta fuori una cosa piuttosto riuscita, secondo me (come fu confermato in seguito). Tuttavia eliminai la dedica.

Qualche anno dopo, mentre mi trovavo in tournée a Rostov sul Don, nella camera dell'albergo mi fu recapitato un telegramma proveniente da Odessa: “Morta Vera Cholodnaja”. [...] I manoscritti delle mie romanze si trovavano sul tavolo di fronte a me. [...] Estrassi dal mucchio *Vaši pal'cy*, la rilessi e scrissi: “Alla regina dello schermo, Vera Cholodnaja”<sup>22</sup>.

La morte reale di Vera Cholodnaja dovette dunque essere percepita come l'ultimo atto del melodrammatico della sua vita di diva, ed è per questo che delle sue esequie fu fatto un film, mostrato nei cinematografi già tre giorni dopo. Parlerò più avanti dei particolari di questo film-funerale, di cui il cadavere dell'attrice è il protagonista; per ora mi limiterò a fare alcune osservazioni di carattere generale sul rituale funebre.

#### I FUNERALI

Roger Grainger definisce l'ultimo rito una “proclamazione di significato”<sup>23</sup>. Nel momento di passaggio dalla dimensione temporale della vita di una persona a quella atemporale del suo ricordo, si costruisce l'immagine del defunto che rimarrà nella memoria dei posteri; si traccia un segno sotto quella vita, e se ne tirano le somme per consegnare il risultato all'eternità. L'immagine plasmata non coincide necessariamente con la vita reale della persona morta, anzi spesso ne costituisce una versione nobilitata. Le convenzioni dell'oratoria funebre richiedono infatti che si tacciano le pecche del defunto per esaltarne le qualità straordinarie, il talento inimitabile, le azioni esemplari; il morto è trasformato spesso in un santo, un eroe, un martire, un genio. Si inizia cioè un processo di monumentalizzazione che si concretizzerà in seguito nelle costruzioni di pietra o marmo erette sulla tomba o, nel caso di celebrità, per tutta la nazione<sup>24</sup>. L'immagine creata sarà dunque una sorta di quintessenza idealizzata della vita del defunto.

In alcune culture il processo di idealizzazione-monumentalizzazione si rifletteva anche nel modo in



Fig. 1.

cui veniva acconciato il cadavere: nei funerali dell'antica Roma, ad esempio, non veniva mostrato il corpo, esso era coperto e sostituito dal surrogato di una effigie di cera che rappresentava simbolicamente i tratti più ammirevoli dell'individuo. Questa maschera di materia inerte era già preludio al monumento funerario in pietra<sup>25</sup>.

Nel caso di Vera Cholodnaja, il processo alchemico di distillazione delle sue qualità più rilevanti avvenne non sul piano della vita reale, ma su quello virtuale e mitizzato della sua esistenza divistica. Poiché abbiamo a che fare con una diva d'amore, è naturale aspettarsi che i suoi funerali siano un'esaltazione delle qualità di questo ruolo fatto di bellezza, fatalità, sentimenti puri e passioni eccessive; in breve, una magnificazione del melodramma “da salotto”<sup>26</sup>.



Fig. 2.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 108–109.

<sup>23</sup> R. Grainger, *The Social Symbolism of Grief and Mourning*, London 1998, p. 105.

<sup>24</sup> Si veda H. Gosילו, “Playing Dead. The Operatics of Celebrity Funerals, or, The Ultimate Silent Part”, *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*, a cura di L. McReynolds and J. Neuberger, Durham–London 2002, p. 284.

<sup>25</sup> Si veda S. Walker, *Memorials to the Roman Dead*, London 1985, pp. 7, 9 (citato in H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., p. 284).

<sup>26</sup> Dei funerali come evento melodrammatico parla d'altronde anche H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., p. 283 e seguenti.

## CENNI BIOGRAFICI

Vera Levčenko, questo il suo cognome da nubile, era nata il 5 agosto 1893 a Poltava, in Ucraina<sup>27</sup>; all'età di dieci anni era stata iscritta a un ginnasio privato di Mosca, dove nel frattempo la famiglia si era trasferita. L'interesse per la musica e il teatro si era manifestato ben presto in Vera (entrambi i genitori suonavano e la casa era frequentata da alcuni artisti del Mcht, il Teatro d'arte di Mosca) e nel 1904 era stata ammessa alla scuola di danza del teatro Bol'šoj. L'anno dopo però, alla morte del padre, Vera fu costretta dalla nonna materna ad abbandonare il balletto, considerato a quei tempi un'occupazione poco dignitosa per una fanciulla rispettabile [Fig. 1]<sup>28</sup>. La ragazza tuttavia non riesce a dimenticare il teatro: frequenta gli ambienti dello spettacolo di Mosca, soprattutto la casa di Percov, una sorta di Montmartre moscovita, e lei stessa prende parte come protagonista a un paio di spettacoli amatoriali organizzati al ginnasio.

Nel settembre 1908 giunge in tournée a Mosca la nota attrice di Pietroburgo Vera Komissarževskaja, si rappresenta la tragedia *Francesca da Rimini* di D'Annunzio<sup>29</sup>; Vera assiste allo spettacolo e ne rimane così scossa da non poter dormire per giorni.

Nel 1910, al ballo di licenza del ginnasio, Vera, incantevole, viene notata da Vladimir Cholodnyj, un giovane giurista di successo. La seduce leggendole versi di

Nikolaj Gumilev che parlano di paesi lontani e di animali esotici. Quel giovane non è bello ma ha un temperamento romantico e appassionato, Vera ne è conquistata e ben presto i due si sposano<sup>30</sup> [Fig. 2]. Condividono la passione per la velocità e le auto, e una volta persino si capottano. Poi nasce Evgenija, la loro prima bambina, e un anno dopo decidono di adottare Nonna, la seconda figlia.

Nel 1910 viene proiettato nei cinematografi russi *Afgrunden* [Abisso], il primo film con l'attrice danese Asta Nielsen; colpisce il suo modo di recitare scabro, spontaneo, senza eccessi. Vera Cholodnaja, come molti a quel tempo, ne subisce il fascino. L'amore per il cinema la spinge a frequentare i luoghi dove si incontrano i registi, gli attori, i primi critici cinematografici, come il caffè Alatr a Mosca<sup>31</sup>, e a cercare di ottenere un provino nello studio cinematografico V.G. Taldykin a K<sup>o</sup>; l'operatore che la riprende però non la trova fotogenica.



Fig. 3.

Scoppia la guerra, Vladimir si arruola come volontario; la famiglia Cholodnyj si trova in grosse difficoltà economiche. Anche per questo motivo Vera tenta nuovamente di entrare nel cinema: chiede un provino nello studio Timan i Rejngard e ottiene una piccolissima parte nel film *Anna Karenina*<sup>32</sup> di Vladimir Gardin<sup>33</sup>.

Viene infine notata da Valentin Turkin, responsabile

<sup>27</sup> Fondamentale per lo studio della vicenda biografica e artistica di Vera Cholodnaja è il volume, già ricordato, *Vera Cholodnaja*, op. cit. Il libro della giornalista E. Prokof'eva, *Koroleva ekrana. Istorija Very Chodnoj*, Moskva 2001, non sempre risulta documentato e preciso, ma è utile tuttavia per alcune informazioni sul mito dell'attrice. Si vedano anche: N. Zorkaja, "Zvezdy polotnjanogo ekrana". *Koroleva ekrana Vera Cholodnaja*, Idem, *Na rubeže*, op. cit., pp. 275–296 e la voce "V.V. Cholodnaja", a cura di S. Skovorodnikova e R. Jangirov, *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'mov Rossii. 1908–1919. Katalog*, Moskva 2002, pp. 526–529 (edizione aggiornata di *Testimoni silenziosi. Film russi 1908–1919 / Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*, Pordenone – London 1989). Un prezioso repertorio di immagini di Vera Cholodnaja è il catalogo inedito di N. Boloban, *Vera Cholodnaja. Fotoletopis'*, Moskva 1970, Sankt–Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Otdel estampov; il nucleo fondamentale dei materiali raccolti da Boloban si trova tuttavia nell'archivio del Gosfil'mfond a Mosca, che non ho consultato.

<sup>28</sup> Le figure 1–8, 10–21, 23 sono tratte dal volume *Vera Cholodnaja*, op. cit. Le immagini che compongono la figura 9 sono tratte da N. Boloban, *Vera Cholodnaja*, op. cit. La figura 22 è ripresa dal volume *Velikij kinemo*, op. cit.

<sup>29</sup> Il testo era stato tradotto in russo da Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov. Si veda C.G. De Michelis, "Il simbolismo: la prima fase", *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, II. *Il Novecento*, Torino 1997, p. 66.

<sup>30</sup> Il cognome Cholodnaja, letteralmente la Fredda, la Algida, non è dunque un nome d'arte, come molti hanno ritenuto, ma il vero cognome da sposata di Vera Levčenko.

<sup>31</sup> Sui primi cinematografi moscoviti e sui primi luoghi di ritrovo del bel mondo cinematografico di Mosca si veda V.P. Michajlov, *Rasskazy o kinematografe staroj Moskvy*, Moskva 2003.

<sup>32</sup> Su questo film si veda *Velikij kinemo*, op. cit., pp. 180–188.

<sup>33</sup> L'episodio è ricordato dallo stesso V.R. Gardin, *Vospominanija*, I. 1912–1921, Moskva 1949, pp. 67–69.



Fig. 4.

in quel periodo della sezione letteraria della casa di produzione cinematografica Chanžonkov i K<sup>o</sup>, per la quale lavorano i registi Evgenij Bauer e Petr Čardynin. Turkin è attratto dall'idea che Vera Cholodnaja, non provenendo dalla scuola teatrale, possa avere uno stile di recitazione più sincero, non appesantito dai gesti esagerati degli attori di teatro: “Vera Cholodnaja deve rimanere Vera Cholodnaja”<sup>34</sup>, scriverà in seguito.

#### LA CARRIERA ARTISTICA

##### *Pesn' toržestvujuščej ljubvi (1914)*

Vera è presentata a Bauer, che rimane affascinato dalla sua bellezza<sup>35</sup>; le affiderà il ruolo della protagonista nel film che sta per girare, *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* [Il canto dell'amore trionfante, 1914], tratto da un racconto lungo di Turgenev, la storia di un triangolo amoroso, resa con toni decadenti e misticheggianti<sup>36</sup>. Nel frattempo Bauer la scrittura anche per *Plamja neba* [La fiamma del cielo, 1914], il primo melodramma in cui la Cholodnaja muore d'amore, fulminata dal cielo che la punisce per il suo tradimento<sup>37</sup>. I due film escono quasi in contemporanea, e il primo, *Pesn' toržestvujuščej ljubvi*, segnò un “successo straordinario”, come notò un

critico sulla rivista *Kinema*<sup>38</sup>: fu esso a consacrare Vera Cholodnaja nel ruolo di eroina d'amore.



Fig. 5.

Il pubblico fu colpito dalla naturalezza della sua recitazione (“i contrasti vivi del sentimento sono resi senza il minimo tratto caricaturale, in maniera credibile e con abilità”)<sup>39</sup> ma soprattutto dal suo sguardo, dolente e magnetico al tempo stesso: “Vera Cholodnaja aveva un fascino irripetibile e occhi così espressivi, tristi e penetranti che se li vedevi una volta ti rimanevano impressi per tutta la vita. I suoi occhi inquietavano e conturbavano”<sup>40</sup>, “i suoi occhi immensi, infinitamente profondi, le ciglia lunghe”<sup>41</sup>, “gli occhi di Vera Vasil'evna erano particolari, a prima vista sembravano neri, in realtà erano grigi, profondi, sempre tristi, la parte bianca tendeva all'azzurro, con lunghe e folte ciglia”<sup>42</sup>. La Cholodnaja trasmetteva inoltre una sensazione di passività, che i contemporanei identificavano con l'essenza della femminilità: “Sul volto di Vera Cholodnaja [...] era impressa quella tristezza che è propria della nostra natura nordica nei primi giorni d'autunno. Ed era forse proprio questa tenerezza passiva della figura, dello sguardo e dei movimenti ad avvicinarla agli spettatori”<sup>43</sup>, “rimaneva l'incarnazione dell'essenza passiva femminile, che riflette in maniera sensibile gli svaghi gioiosi e crudeli

<sup>34</sup> V. Veronin [V. Turkin], “Edinaja i zerkala”, *Kinogazeta*, 1918, 22, p. 4; e anche: “Vera Cholodnaja non creava, rimaneva se stessa, viveva la vita che le era stata data; amava dell'amore noto al suo cuore; era in balia di quelle forze contraddittorie e oscure della sua natura femminile, di cui un diavolo raffinato e lontano l'aveva dotata dalla nascita”, *Ibidem*.

<sup>35</sup> E. Bauer fu accusato più volte di usare i suoi attori come modelli, che, al pari degli oggetti usati per la scenografia, sceglieva più per le loro caratteristiche estetiche che per le doti di interpreti. Si veda V. Gardin, *Vospominanija*, op. cit., pp. 69–70. In particolare, I. Perestiani, attore e noto regista, riassume il principio artistico di Bauer nella formula: “Prima di tutto la bellezza, poi la verità”, I. Perestiani, *75 let žizni v iskusstve*, Moskva 1962, p. 258.

<sup>36</sup> Gli altri due attori co-protagonisti erano V. Polonskij e O. Runič.

<sup>37</sup> Nell'anno in cui lavorò per Chanžonkov Vera Cholodnaja reciterà in ben tredici film. Si veda B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 24.

<sup>38</sup> “Isključitel'nyj uspech”, *Kinema*, 1915, 8–9, p. 3 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 20).

<sup>39</sup> “Pesn' toržestvujuščej ljubvi”, *Kinema*, 1915, 10, p. 13 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 21).

<sup>40</sup> G.S. Kravčenko, *Mozajka prošlogo*, Moskva 1971, pp. 114–115.

<sup>41</sup> *Figaro*, 1918 (citato in B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 67).

<sup>42</sup> S. Cholodnaja, “Vospominanija o moej ljubimoj sestri – Vere Vasil'evne Cholodnoj”, *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 102.

<sup>43</sup> I. Perestiani, *75 let*, op. cit., p. 263.

del destino, e il cui fascino è tanto imperituro, quando indiscutibile”<sup>44</sup> [Fig. 3, scena 1].

#### *Deti veka (1915)*

Il film successivo per Vera Cholodnaja è *Deti veka* [I figli del secolo, 1915], con la regia di Bauer, un tipico melodramma “da salotto” che racconta la storia di una donna perbene trascinata nel peccato dalle lusinghe di una vita lussuosa<sup>45</sup>. La protagonista, Marija Toropova (V. Cholodnaja), è la moglie fedele e innamorata di un modesto impiegato di banca (I. Gorskij), madre di un bambino di un anno. Marija passa le sue giornate a cucire a macchina, a occuparsi del figlio e del marito. Un giorno, mentre fa acquisti ai grandi magazzini (le immagini sono girate al Gum di Mosca), incontra una vecchia amica, Lidija Verchovskaja (V. Glinskaja), la quale invita lei e il marito a una festa che terrà a casa sua. Lidija vive in una villa principesca e i divertimenti che ha preparato per i suoi ospiti sono strabilianti (la scena del carnevale nello stagno dà prova della particolare maestria barocca di Bauer nel creare *tableau vivant* di straordinaria ricercatezza). Marija ne rimane inebriata. Alla festa conosce il commerciante Lebedev (A. Bibikov), che inizia a corteggiarla. Dapprima Marija non cede alle sue avance, ma quando l'uomo fa in modo che suo marito venga licenziato, lei, messa di fronte alla scelta fra una vita di miseria e i lussi che Lebedev le offre, gli si concede durante una gita. Marija è ormai una donna caduta, ma non per questo perde il senso dell'onestà: non può continuare a vivere facendo finta di niente, così abbandona la sua casa per trasferirsi da Lebedev. Il suo amore di madre la spingerà a rapire il figlio al marito – tipico “umiliato e offeso” della tradizione letteraria russa –, che, privato anche del bambino, si uccide.

Il personaggio interpretato da Vera Cholodnaja è tragico: una donna di retti principi, una madre premurosa, che cede alle insidie di un libertino perché non sa resistere al fascino del lusso. Ma anche dopo la caduta, non scende a patti con la sua onestà: pur esponendosi alla riprovazione sociale, racconta tutto al marito. Rapisce il figlio perché è incapace di reprimere il suo amore ma-



Fig. 6.

terno. Marija è onesta e disonesta a un tempo, e rientra così nell'archetipo della “divina”, misto di vergine e donna fatale<sup>46</sup>.

È curioso che anche la vita reale di Vera Cholodnaja cominci a essere letta dai contemporanei attraverso questi due modelli: è moglie fedele e donna mondana a un tempo. Nell'estate del 1915 Vladimir Cholodnyj viene gravemente ferito sul fronte polacco; Vera chiede una licenza al produttore Chanžonkov e parte per Varsavia [Fig. 4]. Le speranze di guarigione per Vladimir sono minime, eppure l'attrice riesce a strappare il marito alla morte (è questo il tono con cui riferisce l'episodio Zjukov)<sup>47</sup>. Nel frattempo però riviste e giornali cominciano a pubblicare le foto della nuova stella del cinema muto. Vera si fa fotografare in pose da *femme fatale*: abiti avvolgenti, cappelli a falde larghe, velette e piume di struzzo, *décolleté* da capogiro che mostrano la schiena nuda. Emergono indiscrezioni sul segreto del suo fascino sensuale, come la marca del profumo che usa: due gocce di *Rose Jacqueminot* di Coty e una di *Egesia* di Atkinson, mescolate direttamente sulla pelle<sup>48</sup>. Vengono stampate e vendute in centinaia di migliaia di copie alcune serie tematiche di cartoline con le sue immagini: sono le icone votive della diva, esse celebrano “l'apparenza, la bellezza, l'eternità falsificata, il mito della diva-che-vive-il-film-della-sua-vita, la magia del cinema”<sup>49</sup> [Figg. 5–9].

Durante l'estate del 1915 la compagnia di Bauer si re-

<sup>46</sup> Si veda E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 36.

<sup>47</sup> Si veda B. Zjukov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 26.

<sup>48</sup> Si veda S. Cholodnaja, “Vospominanija”, op. cit., p. 104.

<sup>49</sup> E. Morin, *Le star*, op. cit., p. 78.

<sup>44</sup> V. Veronin [V. Turkin], “Edinaja i zerkala”, op. cit., p. 4.

<sup>45</sup> Il film si è conservato. Altro titolo: *Deti bol'nogo veka* [I figli del secolo malato]. Sceneggiatura: M. Michajlov. Regia: E. Bauer. Operatore: B. Savelev.

ca a Soči per girare alcuni esterni. Vera Cholodnaja partecipa a spettacoli di beneficenza in sostegno dei militari feriti.



Fig. 7.

### *Miraži (1916)*

In autunno gira il primo film con la regia di Petr Čardynin, *Probuždenie* [Il risveglio], poi, nel gennaio 1916, esce *Miraži* [I miraggi], sempre diretto da Čardynin<sup>50</sup>. La storia narrata in questo film è insolita, a tratti misteriosa: Marianna (V. Cholodnaja), una ragazza semplice e attraente, vive modestamente con la madre (O. Rachmanova) e la sorella (Tamara Gedevanovna, la prima star del cinema georgiano); il suo fidanzato Sergej (A. Gromov) è un insegnante di scuola. Marianna trova lavoro come lettrice di romanzi presso Dymov (A. Bibikov), un vecchio milionario malato, ma per assumerla l'uomo pone delle condizioni, tra le quali l'obbligo di recarsi al lavoro da sola. Una volta la fanciulla si fa accompagnare fino al portone dal fidanzato, ma Dymov lo scopre e le fa una scenata. Marianna si licenzia. Poco prima di morire Dymov manda a chiamare Marianna e pretende che la ragazza stia al suo capezzale. In quell'occasione Marianna si innamora del figlio del milionario (V. Polonskij), un libertino scialacquatore. Alla morte di Dymov si scopre che il vecchio ha lasciato tutti i suoi beni a Marianna. Per riappropriarsene il giovane Dymov comincia a corteggiare la ragazza, che cede ben presto alle sue avance abbandonando la

famiglia e il fidanzato per trasferirsi da lui. Ben presto Dymov comincia a trascurare Marianna per il gioco a carte e le donne, al punto da spingere la ragazza a scrivere alla madre, sperando che la donna la riprenda con sé. Ma senza aspettare la risposta, dopo aver avuto un incubo [Fig. 10], alla fine Marianna si uccide [Fig. 11]. Il film ebbe molto successo e rimase nel repertorio dei cinematografi per molti anni.

### *Žizn' za žizn' (1916)*

Nel maggio del 1916 esce *Žizn' za žizn'* [Vita per vita] per la regia di Evgenij Bauer, uno dei capolavori assoluti del cinema muto russo<sup>51</sup>. La sceneggiatura è tratta da un romanzo d'appendice francese, *Serge Panine* (1881) di Georges Ohnet. Il cast era composto di nomi importanti: Vera Cholodnaja, Lidija Koreneva, Ivan Perestiani, Vitol'd Polonskij. La Koreneva era una nota attrice del Mcht con una lunga esperienza di recitazione alle spalle e il suo nome sui cartelloni precedeva quello di tutti gli altri, ma dopo le prime proiezioni ci si rese conto che era il personaggio interpretato da Vera Cholodnaja a riscuotere il maggior successo. Il suo nome sui manifesti fu spostato al primo posto e fu allora che alla star venne attribuito il titolo di "regina dello schermo"<sup>52</sup>.

Il successo fu così grande che bisognò ammettere il pubblico solo su prenotazione, alcuni cinematografi lasciarono il film in cartellone per due mesi di fila.

La storia di *Žizn' za žizn'* non brilla per originalità, ma vale la pena riportarla per soffermarsi su alcune scene importanti. Il fascinioso principe Bartinskij (V. Polonskij) ha dilapidato al gioco il suo patrimonio e ora è coperto di debiti. Durante una festa conosce le sorelle Chromov, Nata (V. Cholodnaja) e Musja (L. Koreneva), figlie di una ricca mercantessa (O. Rachmanova). Sperando in una dote sostanziosa, Bartinskij comincia

<sup>50</sup> Il film si è conservato. Altri titoli: *Miraži strasti* [Miraggi di passione], *Tragedija krasivoj devuški* [La tragedia di una bella ragazza], *Roman krasivoj devuški* [La relazione di una bella ragazza]. Sceneggiatura. E Tissova (Vinogradskaja). Regia: P. Čardynin.

<sup>51</sup> Il film si è conservato. Altri titoli: *Za každyju slezu po kaple krovi* [Per ogni lacrima una goccia di sangue], *Sestry-sopernicy* [Le sorelle rivali], *Takovaja žizn'* [Così è la vita], *Nata Bartinskaja*. Regia: E. Bauer. Operatore: B. Savelev. Si vedano L. Mamatova, "Žizn' za žizn'", *Rossijskij illjuzion*, Moskva 2003, pp. 39-44; "Žizn' za žizn'", *Velikij kinemo*, op. cit., pp. 314-322.

<sup>52</sup> Non sarebbe vero quanto afferma nelle sue memorie A. Vertinskij, il quale si attribuisce la paternità del soprannome (si veda Idem, *Dorogoj dlinnoju*, op. cit., p. 108), né che l'appellativo si fosse affermato già all'inizio del 1915, come sostiene invece Sof'ja Cholodnaja (si veda A. Kapler, "Zagadka korolevy ekrana", *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 60).





Fig. 8.

a corteggiare l'avvenente Nata che ricambia le sue attenzioni. Quando l'amico Žurov (I. Perestiani), un commerciante innamorato di Nata, gli rivela che la ragazza è adottata e che i beni della Chromova andranno a Musja, il principe fa innamorare di sé quest'ultima e ne chiede la mano alla madre. La Chromova intuisce il calcolo di Bartinskij ma è costretta a cedere per non scontentare l'amata Musja. Nata è disperata e per ripicca acconsente a sposarsi con Žurov: le nozze delle due coppie si celebrano lo stesso giorno [Figg. 12–13, scene 2–3]. Durante i festeggiamenti Nata rivela alla madre che Bartinskij ama lei, ma ha sposato Musja per appropriarsi della sua fortuna. La Chromova fa leva sui sentimenti della figliastra, ricordandole quanto le sia obbligata per il bene che ha ricevuto da lei, e le intima di tacere. Ben presto il principe e Nata diventano amanti e la passione travolge la ragazza al punto da renderla crudele e impudente: quando Žurov sorprende i due insieme a casa sua, piuttosto che dimostrarsi pentita, fa scudo con il suo corpo proteggendo Bartinskij e permettendogli di scappare. La situazione diventa insostenibile; Nata propone al principe di fuggire insieme, ma lui, ricaduto nel vortice del gioco, la trascura. La ragazza è furente e giura di vendicarsi dell'amante. Nel frattempo Bartinskij falsifica la firma di Žurov su una cambiale. Il commerciante è determinato a sollevare uno scandalo. Musja è terrorizzata che il marito finisca in prigione e prega Nata di intercedere con Žurov per lui. All'inizio Nata è irremovibile, ma poi si lascia convincere, va da Žurov, che non ha mai smesso di amarla, e ottiene che lui ritiri la denuncia. In quello stesso istante Bartinskij è solo nel suo studio, ha in mano una pistola e medita di uccider-

si, ma giunge la Chromova, pensa che forse non tutto è perduto e si abbassa a chiederle del denaro. La donna è furente, e mentre il principe è voltato, prende la pistola e lo uccide, mettendogliela poi in mano. Entrano Nata e Musja. Il principe giace a terra. Entrambe si lanciano sul suo cadavere, ma la Chromova spinge via Nata, che, sgomenta, rimane a osservare la scena da un angolo [Fig. 14, scena 4].



Fig. 9.

Con *Žizn' za žizn'* Vera Cholodnaja raggiunse un successo che mai prima di allora nessuna attrice aveva ottenuto in Russia: “Tutta la Russia era innamorata di lei!” ricorda Aleksej Kapler<sup>53</sup>. Oltre ai film in cui la Cholodnaja figurava veramente, in quei mesi ne furono annunciati molti altri con la sua partecipazione. Era solo un espediente degli studi cinematografici per attirare gli spettatori, i quali rimanevano molto delusi quando apprendevano che la loro eroina non aveva potuto prender parte alle riprese ed era stata sostituita da qualcun'altra<sup>54</sup>.

A questo punto il mito di Vera Cholodnaja si era consolidato: il pubblico andava in visibilio per lei, le sue immagini avevano inondato la Russia; mancava che un menestrello ne cantasse la bellezza, cosa che puntualmente avvenne. Come ricorda la sorella, Sof'ja Cholodnaja, verso la metà del 1915 giunse a casa loro direttamente dal fronte un soldato, emaciato e sparuto, con una lettera di Vladimir Cholodnyj: era il futuro poeta-*chansonnier* Aleksandr Vertinskij che si innamorò subito di Vera, stabilendosi praticamente a casa sua<sup>55</sup>

<sup>53</sup> A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 172.

<sup>54</sup> Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., pp. 73–74.

<sup>55</sup> A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 193. All'inizio del 1916 giornali e rivisti

[Fig. 15]. L'immagine del poeta e della regina è suggerita dallo scrittore Jurij Oleša, che così intitola un suo breve scritto su Vertinskij e Cholodnaja<sup>56</sup>. Molte canzoni composte in questo periodo da Vertinskij sono dedicate all'attrice: *Seroglazočka* [Occhi grigi, 1915], *Malen'kij kreol'čik* [Il piccolo creolo, 1916], *V etom gorode šumnom...* [In questa città rumorosa...], *Lilovyj negr* [Il negro color lilla, 1916], la già ricordata *Vaši pal'cy pachnut ladanom* [1916]<sup>57</sup>. Queste canzoni contribuiscono alla retorica del mito della divina, alcune descrivendo Vera Cholodnaja come una santa o una bambina innocente:

Amo le vostre dita antiche  
di austera madonna cattolica,  
i favolosi lunghi capelli  
e la riverenza pigra e altezzosa.

Amo le vostre mani stanche  
come di chi è stato or ora deposto dalla croce,  
i labbruzzi corallini di bimba [...] <sup>58</sup>

Ah, dove siete, piccolo creolo, [...]  
indifeso come un soffione selvatico,  
raffinato, leggiadro e semplice,  
com'è vuoto il mio vecchio teatrino senza di voi,  
il vostro Pierrot è pallido, come piange a volte!<sup>59</sup>

o addirittura come una santa già morta, come in *Vaši pal'cy pachnut ladanom*; altre rappresentandola come una vamp, una divoratrice di uomini:

Dove siete ora? Chi vi bacia le dita?  
Dov'è finito il vostro cinesino Li?..  
Poi avete amato un portoghese, mi pare,  
O forse siete andata via con un malese. [...] <sup>60</sup>  
E vedo in sogno che un negro color lilla  
Vi porge il soprabito nelle bettole di San Francisco<sup>60</sup>.

Vertinskij inaugurò una moda: da quel momento ogni rivista di cinema contenne qualche poesia dedicata a Vera Cholodnaja. Tra i nomi che ricorrono più di fre-



Fig. 10.

quente, quelli di due donne: Natal'ja Litvak e Ksenija Mar<sup>61</sup>.

A questo punto la vita reale dell'attrice Vera Cholodnaja si confonde con i ruoli interpretati sullo schermo: la donna ha assunto i tratti della divina, si è trasformata in una dea immateriale, e come tale è venerata dalle masse. Se da una parte la divina è capace di sentimenti straordinariamente elevati (cosa c'è di più nobile dell'amore con il quale ama sullo schermo?), dall'altra è una donna caduta, un'adultera, una prostituta. Su Vera Cholodnaja si dice di tutto: è una moglie fedele, strappa il marito alla morte, quando questi è ferito sul fronte polacco; accorre al capezzale della figlia ammalata di scarlattina<sup>62</sup>; partecipa a serate di beneficenza a sostegno dei soldati feriti<sup>63</sup>; ama il suo popolo; è una patriota<sup>64</sup>; ma ha anche relazioni extraconiugali con i partner dei suoi film (Vitol'd Polonskij, Osip Runič); addirittura a Odessa il figlio del "magnate del tè", Vysockij, si è sparato per lei; ha assicurato i suoi occhi grigi per mezzo milione di rubli<sup>65</sup>.

Intorno alla metà del 1916 il cinema in Russia era diventato un investimento estremamente vantaggioso: negli ultimi sei, sette anni, erano usciti 500 film di produzione russa, per i quali erano stati venduti non meno di 150 milioni di biglietti<sup>66</sup>. Nonostante la guerra, o forse proprio per questo motivo, le sale cinematografiche erano sempre affollatissime: il pubblico cercava distrazione da una realtà difficile, il cinema di svago dava

ste davano come imminente l'uscita di un film, *P'ero* [Pierrot], prodotto da Chanžonkov, con la sceneggiatura di A. Vertinskij. Vi avrebbero preso parte V. Cholodnaja, V. Polonskij, A. Gromov. Ma questo film non fu mai terminato e non uscì nei cinema. Si veda B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 37.

<sup>56</sup> Ju. Oleša, "Poet i koroleva", *Figaro*, 1918, 6 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 85).

<sup>57</sup> A. Vertinskij, *Dorogoj dlinoju*, op. cit., pp. 277-280.

<sup>58</sup> *Seroglazočka*, Ivi, p. 277.

<sup>59</sup> *Malen'kij kreol'čik*, Ivi, 279.

<sup>60</sup> *Lilovyj negr*, Ivi, pp. 279-280. Il brano è reperibile a partire dall'indirizzo web [www.esamizdat.it/temi/lena1.htm](http://www.esamizdat.it/temi/lena1.htm).

<sup>61</sup> E. Prokof'eva riporta una discreta scelta di questi versi, per lo più dilettanteschi. Si veda Idem, *Koroleva*, op. cit., pp. 134-141.

<sup>62</sup> B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 78.

<sup>63</sup> L. Borisov, "Vera Cholodnaja i Vertinskij v gostjach u ranenych vojnov", Idem, *Za kruglym stolom prošlogo. Vospominanija*, Leningrad 1971, p. 48 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., pp. 95-96).

<sup>64</sup> Si veda B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 62.

<sup>65</sup> Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 65.

<sup>66</sup> Cifre riportate da B. Zjukov, "Očerck žizni", op. cit., p. 42.

loro “la beatitudine del sogno, i barlumi di una gioia passeggera”<sup>67</sup>. Una cordata di distributori cinematografici della Russia meridionale e il proprietario del cinematografo Apollo di Char’kov, Dmitrij Charitonov, decisero di mettere in piedi una casa di produzione cinematografica a fini prevalentemente commerciali. Con la promessa di onorari favolosi, Charitonov riuscì ad attirare nella sua impresa cineasti e divi famosi: il regista P. Čardynin, l’operatore A. Ryllo, il decoratore A. Utkin, gli attori V. Maksimov, V. Polonskij, O. Runič e infine anche Vera Cholodnaja lasciarono gli studi di Chanžonkov per lui.



Fig. 11.

### *U kamina* (1917)

Negli ultimi mesi del 1916 la Cholodnaja recitò in tre film prodotti dalla Charitonov i K<sup>o</sup>, con la regia di Čardynin, che riscosero un discreto successo. Ma *U kamina* [Intorno al camino], uscito nel marzo del 1917 (a rivoluzione di febbraio avvenuta), fu un trionfo. Si trattava del solito melodramma psicologico e la storia ricalcava in parte quella di *Deti veka*: Lidija Lanina (V. Cholodnaja) è la moglie felice di un uomo nobile e ricco (V. Polonskij). Un giorno sente la romanza zigana *U kamina* e ne rimane turbata. Durante una festa, mentre lei stessa esegue al pianoforte la romanza, si accorge che il principe Peščerskij (V. Maksimov), un vecchio amico di famiglia, la guarda con occhi innamorati. Una volta che Lanin è assente per lavoro, Peščerskij dichiara a Lidija il suo amore, ma viene respinto con durezza dalla donna. Il principe è disperato e medita di suicidarsi.

Per salvarlo dalla morte Lidija gli si concede ma, al ritorno del marito, incapace di mentire, confessa tutto. I tre vivono giorni di terribile infelicità, finché Lidija non ne muore. Nell’ultima scena Lanin e Peščerskij, affranti dal dolore, si incontrano sulla tomba della loro amata.

Vera Cholodnaja risultò perfetta per questo ruolo, la tristezza, che tutti i contemporanei riconoscevano come suo tratto distintivo, veniva esaltata nell’interpretazione del personaggio. L’archetipo della donna pura, caduta per amore e morta di infelicità era impersonato da lei con grande maestria. E gli spettatori ne furono toccati nel profondo.

Il film di Dmitrij Charitonov *U kamina* ha riscosso ovunque un successo enorme. Per comprendere l’eccezionalità di questo fenomeno della cinematografia basti dire che a Odessa il film è stato proiettato ininterrottamente per 90 giorni, a Char’kov per 100, il teatro più grande di Char’kov, Ampir, lo ha replicato per quattro volte, alzando ogni volta i prezzi, e sempre le file sono state interminabili<sup>68</sup>.

Da molti anni non si vedeva nulla di simile. Il pubblico ha riempito il foyer e l’ingresso, ha formato diverse file per i biglietti che uscivano fino a occupare metà della strada, nonostante la pioggia e il cattivo tempo. È la dimostrazione di quanto V. Cholodnaja, V. Maksimov e V. Polonskij siano amati da tutti, soprattutto la prima<sup>69</sup>.

I film successivi con la partecipazione dell’attrice non ebbero lo stesso strabiliante successo, e così Charitonov ebbe un’idea: *U kamina* avrebbe avuto una continuazione. Era il primo caso del genere nella storia del cinema russo.

### *Pozabud’ pro kamin – v nem pogasli ogni* (1917)

*Pozabud’ pro kamin – v nem pogasli ogni* [Dimentica il camino, il fuoco in esso si è consumato] uscì sugli schermi alla fine del novembre 1917, un mese dopo che era avvenuta la rivoluzione d’ottobre, eppure l’interesse degli spettatori fu enorme<sup>70</sup>. Amore e morte sono ancora al centro della storia: l’inconsolabile Peščerskij (V. Maksimov) non riesce a staccarsi dalla tomba di Lidija; un giorno incontra per caso l’equilibrista di circo Mara Zet (V. Cholodnaja), somigliante in maniera straordinaria a Lidija. Il principe va a vederla esibire al circo e le manda ogni giorno dei fiori; Mara se ne innamora

<sup>68</sup> A. Roslavin, “U kamina”, *Kinožurnal*, 1917, 11, p. 115 (citato in B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 53).

<sup>69</sup> “U kamina”, *Kinožizn’*, 1917, 24, p. 46 (citato in B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 54).

<sup>70</sup> Si progettava addirittura una terza parte, *Kamin potuch* [Il camino si è spento], ma essa non fu mai realizzata. Si veda B. Zjurov, “Očerki žizni”, op. cit., p. 56.

<sup>67</sup> *Velikij kinemo*, op. cit., p. 527. I film con Vera Cholodnaja riscuotevano un enorme successo anche fra i soldati impegnati sul fronte di guerra. Si veda N. Anošenko, “Iz vospominanij”, *Minušee. Istoričeskij al’manach*, 1992, 10, pp. 380–384.

e comincia a frequentare la sua casa. Poi però vede il ritratto di Lidija, capisce tutto e, offesa nei suoi sentimenti, lascia Peščerskij [Fig. 16], Qualche tempo dopo, l'uomo torna a vederla al circo. Mara lo nota tra il pubblico mentre esegue il suo numero sotto la cupola del tendone. Qualcosa cede in lei, perde la concentrazione e precipita sull'arena. Nell'ultima scena si vede il principe piangere disperato sul cadavere di Mara, i fiori del bouquet che l'uomo le aveva portato le si sono sparsi intorno, la gonnella del suo costume appena sollevata lascia intravedere le gambe, la cui tornitura è messa in risalto da un raggio di luce che cade dall'alto. Di questa scena furono stampate migliaia di cartoline che andarono letteralmente a ruba [Fig. 17].



Fig. 12.

Il successo di questo film superò le aspettative dello stesso produttore; basti ricordare che a Char'kov, durante le proiezioni al cine-teatro Ampir, fra la gente che faceva la fila in attesa di comprare il biglietto corse la voce che gli amministratori avevano fatto entrare qualcuno dalla porta sul retro. Le persone irrupero nell'edificio, abbattono le porte, svelsero le finestre e minacciarono di linciaggio l'amministrazione, che si rintanò nell'ufficio. Dovette intervenire un drappello di dragoni a cavallo per sedare la mischia e il teatro fu chiuso per diverse settimane<sup>71</sup>.

#### ULTIMI SUCCESSI

La formula del film a puntate fu riutilizzata all'inizio del 1918, quando, in occasione del decennale dell'attività cinematografica di Čardynin [Fig. 18], l'atelier di Charitonov produsse un colossal in due parti: *Molči, grust', molči...* [Taci, tristezza, taci...] e *Skazka ljubvi dorogoj* [La fiaba dell'amore caro], entrambe uscite nel maggio di quell'anno. Vi presero parte tutti i più fa-

mosi attori del tempo: V. Cholodnaja, V. Maksimov, V. Polonskij, O. Runič, I. Chudoleev, K. Chochlov e lo stesso Čardynin. Anche in questo caso Vera Cholodnaja interpretava il ruolo di un'artista di circo.



Fig. 13.

Seguì *Poslednee tango* [L'ultimo tango, 1918], con la regia di Vjačeslav Viskovskij, in cui Cholodnaja (Klo) e Runič (Džo) si esibiscono in un appassionato tango finale [Figg. 19-20]<sup>72</sup>, e finalmente *Ternistyj put' slavy*, il film su e con Vera Cholodnaja, di cui si è già parlato. In questi mesi l'attrice riceve diverse proposte di lavoro che rifiuta: un invito dall'America per girare alcuni film tratti da classici russi; la proposta del produttore cinematografico P. Timan di trasferirsi a Berlino (O. Runič accetterà); persino l'invito del celebre Stanislavskij a diventare un'attrice del Mcht.

#### LA MORTE DI VERA CHOLODNAJA

Nell'estate del 1918 la compagnia di Charitonov ottenne dal governo bolscevico il permesso di recarsi a Odessa per girare alcuni esterni. Vera Cholodnaja si era portata dietro la madre, le due sorelle e la figlia maggiore. La Russia in quel periodo si trovava in piena guerra civile e a Odessa la situazione era molto instabile. Il governo della città cambiava di giorno in giorno: le truppe di occupazione tedesca erano sostituite dall'esercito internazionale dell'Intesa, c'erano poi gli ufficiali monarchici di Denikin che formavano la guarnigione odessita, i possidenti terrieri simpatizzanti di Petl'jura, i legionari polacchi. La popolazione era tormentata dalla fame e dalle epidemie.

Di giorno la troupe di Čardynin girava le scene in esterno, di sera gli attori si esibivano in sketch e spettacoli musicali nei teatri della città; spesso prendevano

<sup>71</sup> Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 98.

<sup>72</sup> Di questo film si sono conservate solo alcune sequenze. Altro titolo: *Pod znojnym nebom Argentiny* [Sotto l'afoso cielo argentino]. Regia: V. Viskovskij. Operatore: V. Siverson.



Fig. 14.

parte a iniziative di beneficenza. Le notizie di quel periodo sono scarse e frammentarie, non si sa di preciso perché la compagnia si trattenne a Odessa fino all'inverno. Nel novembre 1918 Vera Cholodnaja si era ammalata, le si era formato un ascesso in gola. Gli ammiratori l'avevano sommersa di lettere e telegrammi. Non appena guarita, aveva ripreso a esibirsi nei teatri: ballava il tango in coppia con Osip Runič, come in *Pоследnee tango*, o recitava in una pantomima di Elirov, *Ruka* [La mano]. Spesso il ricavato dei suoi spettacoli veniva devoluto in favore dei soldati feriti o degli artisti disoccupati.



Fig. 15. Da sinistra A. Vertinskij, V. Cholodnaja, A. Bojtler, 1917.

L'8 febbraio 1919 l'attrice partecipò per l'ultima volta a un concerto di beneficenza. Pare non si sentisse bene e chiese di potersi esibire per prima, il teatro era gelido<sup>73</sup>. Rientrata all'albergo Bristol, dove si era stabilita la compagnia di Charitonov, chiamò il medico. La diagnosi fu subito stabilita: febbre spagnola, una malattia mortale a quel tempo, che aveva mietuto molte vittime a Odessa per tutto il 1918. Poiché l'albergo non era riscaldato,

Vera Cholodnaja fu trasferita nell'appartamento preso in affitto dalla madre sulla piazza della Cattedrale. Furono chiamati i medici migliori della città, i professori K.I. Korovickij e L.I. Uskov. Una "folla di giovani"<sup>74</sup>, gli ammiratori della diva, per giorni rimase in attesa di notizie davanti alla casa dove non facevano entrare nessuno. All'ingresso qualcuno aveva disposto un servizio d'ordine che a un certo punto venne persino rafforzato<sup>75</sup>. Riuscirono a entrare Čardynin e Charitonov, ma rimasero in cucina<sup>76</sup>, senza poter avere accesso alla camera da letto; neanche le persone più vicine erano ammesse al capezzale. Infine, come si è detto, alle otto di sera del 16 febbraio qualcuno era uscito sulla soglia in lacrime: Vera Cholodnaja era morta.

Quella sera la notizia venne data in tutti i teatri di Odessa e gli spettacoli furono sospesi<sup>77</sup>. Invece di eseguire l'autopsia, come era previsto in questi casi, si predispose affinché il corpo fosse imbalsamato d'urgenza, nell'appartamento stesso; per affrontare il trasporto a Mosca, si disse. Una volta lì, si sarebbero potute celebrare altre esequie a bara aperta, come vuole la tradizione russa<sup>78</sup>. Il corpo fu trasportato nella cattedrale antistante prima dell'alba:

Ieri alle quattro di notte, in presenza di una folla enorme, il corpo di Vera Cholodnaja è stato trasportato dalla casa di Popudov alla cattedrale [...] Il corpo è imbalsamato<sup>79</sup>.

Il particolare dell'imbalsamazione sollevò subito una ridda di sospetti e polemiche: "Perché stiamo seppellendo una mummia e non la nostra cara Vera?"<sup>80</sup>. Si suppose che l'attrice fosse stata avvelenata, o che il cadavere fosse stato sostituito, tanto più che tutti si accorsero come la diva fosse stata "accuratamente truccata"<sup>81</sup>.

I funerali furono celebrati in forma solenne il 20 febbraio<sup>82</sup>, "in una giornata di pioggia, grigia e cupa"<sup>83</sup>. Il

<sup>74</sup> N. Brygin, "Krasnaja koroleva", *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 99.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Si veda A. Kapler, "Zagadka", op. cit., p. 194.

<sup>77</sup> Si veda S. Cholodnaja, "Vospominanija", op. cit., p. 107.

<sup>78</sup> Sul rituale delle esequie in Russia, si veda I.A. Kremliva, "Pochoronno-pominal'nye obyčai u russkich: tradicii i sovremennost'", *Pochoronno-pominal'nye obyčai i obrjady*, a cura di Z.P. Sokolova e I.A. Kremliva, Moskva 1993, pp. 8-47.

<sup>79</sup> Così la notizia fu data da un quotidiano locale. Si veda N. Brygin, "Krasnaja koroleva", op. cit., p. 99.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Si veda E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157.

<sup>82</sup> Si veda B. Zjurov, "Očerki žizni", op. cit., p. 82.

<sup>83</sup> N. Brygin, "Krasnaja koroleva", op. cit., p. 99.

<sup>73</sup> L. Mlinaris, "Iz rasskazov teatral'nogo administratora", *Ural*, 1973, 6 (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 97).

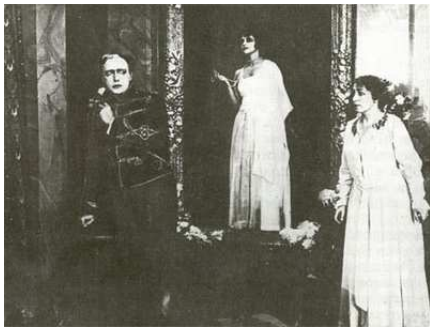


Fig. 16.

passaggio del corteo per la piazza della Cattedrale fu ripreso con una cinepresa [scena 5]<sup>84</sup>, e il film, come già detto, fu proiettato nelle sale cinematografiche già tre giorni dopo le esequie<sup>85</sup>. Gli abitanti di Odessa parteciparono in massa: “una folla di migliaia di persone seguì la bara in quella gelida giornata di febbraio. La gente piangeva”<sup>86</sup>, alcuni recitavano versi dedicati all’attrice, altri svennero o ebbero crisi di nervi. Il feretro fu tumulato nella cripta di una piccola cappella che si trovava nel Primo cimitero cristiano di Odessa e lì rimase fino al 1932, quando il cimitero fu rimosso per far posto a un parco pubblico<sup>87</sup>. Da quel momento non si sa più nulla dei resti di Vera Cholodnaja<sup>88</sup>.



Fig. 17.

<sup>84</sup> Forse da Čardynin; l’unico a sostenerlo è M. Kušitašvili: “Ešče odna legenda o Vere Cholodnoj”, *Večernij Tbilisi*, 1972, 10 luglio (ora in *Vera Cholodnaja*, op. cit., p. 251).

<sup>85</sup> La breve cronaca filmata dei funerali di Vera Cholodnaja si è conservata negli archivi del Gosfil’mfond.

<sup>86</sup> A. Kapler, “Zagadka”, op. cit., p. 195.

<sup>87</sup> Si veda B. Zjurov, “Očerck žizni”, op. cit., p. 82.

<sup>88</sup> Si veda E. Prokof’eva, *Koroleva*, op. cit., pp. 186–187. La notizia che il corpo imbalsamato fu trasportato a Mosca ed esposto in una bara di cristallo accanto ai resti dell’aviatore Sergej Utočkin (come sostengono N. Zorkaja, *The Illustrated History of Soviet Cinema*, New York 1989, p. 47 e H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., p. 291) è una leggenda del tutto priva di fondamento.

## UNA MORTE SCENICA TRA REALTÀ E FINZIONE: IL FILMATO DEL FUNERALE DI VERA

Si è cercato di dimostrare come nel tempo la vita reale dell’attrice si fosse confusa nella coscienza comune con i ruoli da lei interpretati sullo schermo. Da questo punto di vista, la morte prematura di Vera Cholodnaja appare la logica conclusione del suo destino di eroina d’amore. Il filmato dei suoi funerali fu percepito probabilmente come l’ultimo film a soggetto interpretato dall’attrice, l’ultimo atto del macrotesto del suo melodramma. Anche di questo film Vera Cholodnaja è la protagonista, autentica *silent star*: il suo corpo morto si trova al centro di una rappresentazione estremamente drammatica, cui coloro che seguono il feretro partecipano nel doppio ruolo di spettatori e attori secondari. Il senso del film è reso dai gesti e dalle espressioni di dolore della massa la quale, in contrasto con l’inerzia del cadavere<sup>89</sup>, racconta la storia ingiustamente tragica della morte della diva. Il corteo ha qui il ruolo del coro di una tragedia greca: commenta gli eventi che stanno avendo luogo sulla scena.



Fig. 18. Decimo anniversario dell’attività cinematografica di P. Čardynin (1917). Attori protagonisti del film *Skazka ljubvi dorogoj*.

Fra i tratti che più avevano colpito i contemporanei nella recitazione dell’attrice vi erano l’espressione di profonda tristezza che riusciva a trasmettere con la sua sola presenza scenica e una passività tutta femminile di fronte alle avversità del destino, resa attraverso la recitazione. Questi tratti nel filmato sono portati all’estremo: il corpo morto di Vera Cholodnaja, che campeggia inesorabilmente immobile al centro dell’inquadratura, sovrasta tragicamente la folla che fluisce di continuo. Il contrasto è esaltato ancora di più dalla differenza cromatica: la massa è scura, il feretro bianco. Sembra quasi

<sup>89</sup> Si veda H. Gosילו, “Playing Dead”, op. cit., pp. 285–286.

un oggetto, un dettaglio con il quale si vuole creare un effetto estetico, come avviene nei film di Evgenij Bauer. Alcune figure spiccano fra le altre: due uomini in livrea appaiono di sfuggita sulla sinistra dello schermo, tre ieratici sacerdoti in paramenti funebri precedono la bara affiancati da diaconi<sup>90</sup>, si notano alcuni militari con i pastrani, qualche donna ha il capo coperto; tutti contribuiscono a rafforzare il senso della muta tragedia che si sta svolgendo davanti agli occhi dello spettatore. Le semiotica del corpo e dei gesti è centrale in questo filmato come in qualsiasi film muto. Il soggetto tragico reso attraverso una mimica esplicita, teatrale, eccentrica lo rende simile a un melodramma<sup>91</sup>.



Fig. 19.

La centralità della bara, la sua rigida immobilità contrapposta al movimento della massa, il contrasto creato dal suo candore quasi luminoso sul grigio-nero dello sfondo fanno sì che l'attenzione dello spettatore si concentri su di essa. Nel filmato non si riescono a distinguere i particolari, ma si sono conservate due fotografie ravvicinate del feretro che mostrano la diva morta, vestita con un abito da sposa [Figg. 21–22]. La tradizione russa voleva infatti che le donne venissero seppellite in abito nuziale, consistente in genere di una camicia di tela a maniche lunghe e una veste lunga smanicata (*sarafan*), entrambe bianche. Il capo era coperto da un fazzoletto bianco, sotto il quale alle donne sposate veniva posta una particolare cuffia (*povojnik* o *volosnik*)<sup>92</sup>. Vera Cholodnaja indossa una veste bianca, la parte del corpo che emerge da un intrico di fiori e ramoscelli è avvolta

per metà da un telo candido, il capo è coperto da un sottile velo ricamato. Tutto come da tradizione ortodossa dunque, nel suo caso però i contemporanei pensarono che la diva indossasse un costume di scena, e non l'abito del suo matrimonio: “Vera Cholodnaja fu seppellita con il vestito che indossava nel film *U kamina*”<sup>93</sup>, riferisce Mlinaris. In realtà, sebbene questa pellicola non si sia conservata, non risulta che mostrasse alcun matrimonio: la protagonista Lidija è sposata con Lanin fin dall'inizio della storia. Evidentemente nel ricordo del testimone si sovrappongono l'episodio del matrimonio di *Žizn' za žizn'* con una delle morti sceniche di Vera Cholodnaja che più erano rimaste impresse nella memoria dei suo ammiratori, quella appunto del film *U kamina*.



Fig. 20.

La citazione filmica sembra addirittura studiata se si presta attenzione a un particolare: in una delle fotografie le mani della morta si trovano esattamente al centro dell'inquadratura, spicca sulla mano destra la fede nuziale [Fig. 22]. Anche in questo caso ritorna in mente l'episodio del matrimonio di *Žizn' za žizn'*: qui, durante la festa che segue alle nozze delle due coppie, Nata si rende conto di essere ancora innamorata del principe Bartinskij, che ha appena sposato sua sorella. Le sue mani si stringono in un gesto di disperazione, le dita toccano la fede nuziale e Nata si lascia cadere sgomenta sul divano [Fig. 13]. L'anello della morta, in primo piano sulla fotografia, rimanda immediatamente a questa scena. Il filmato del funerale fu quasi un epilogo postumo per *Žizn' za žizn'*: distrutta dal dolore per la perdita dell'uomo amato, Nata moriva per ricongiungersi a lui nell'aldilà. L'abito da sposa era simbolo di questa unione ultraterrena e dell'amore eterno che supera anche la

<sup>90</sup> La tradizione voleva infatti che durante il trasporto in chiesa, effettuato solitamente di mattina, il feretro fosse preceduto da uno o più sacerdoti accompagnati da diaconi. Si vedano I.A. Kremleva, “Pochoronno-pominal'nye obyčai”, op. cit., pp. 17–19; S.F. Svetlov, *Peterburgskaja žizn' v konce XIX stoletija (v 1892 godu)*, Sankt-Peterburg 1998, p. 15.

<sup>91</sup> Si veda H. Gosilo, “Playing Dead”, op. cit., pp. 285–287.

<sup>92</sup> Si veda I.A. Kremleva, “Pochoronno-pominal'nye obyčai”, op. cit., pp. 14–15.

<sup>93</sup> L. Mlinaris, “Iz rasskazov”, op. cit., p. 97 (da qui ritengo che tragga questa informazione anche E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157).

morte<sup>94</sup>. Era come se Vera Cholodnaja continuasse a recitare anche da morta.



Fig. 21.

Pare quasi di assistere a una messinscena teatrale, che assume un tratto di ambiguità se si considera che l'abito indossato da Vera-Nata non rimanda a un ideale di fedeltà e purezza, di cui era probabilmente simbolo l'abito nuziale bianco tradizionalmente in uso per i funerali delle donne russe, al contrario, in *Žizn' za žizn'* Nata è una sposa adultera e il suo vestito è immagine di tradimento e peccato. Nella percezione di quest'abito come citazione filmica da parte dei contemporanei c'è perciò un forte elemento di incongruità che, con una sensibilità estetica posteriore, possiamo azzardarci a definire *camp*<sup>95</sup>.



Fig. 22.

È sorprendente constatare quanti riferimenti filmici sia possibile ritrovare nell'allestimento dei funerali di Vera Cholodnaja: i fiori di cui è circondato il cadavere ricordano quelli sparsi intorno alla trapezista Mara Zet schiantatasi sull'arena del circo in *Pozabud' pro kamin – v nem pogasli ogni* [Fig. 17]; il corpo imbalsamato di Vera Cholodnaja rimanda a un film di Evgenij

Bauer *Žizn' v smerti* [La vita nella morte, 1914], basato su una sceneggiatura di Valerij Brjusov, in cui l'eroe (I. Mozzuchin) per preservare la bellezza della donna amata, la uccide e la ricomponne imbalsamata in un simulacro incorruttibile<sup>96</sup>. La correlazione con questo film può aver dato vita alla leggenda, riportata come evento reale da Neja Zorkaja e Helena Gosילו, secondo la quale la salma di Vera Cholodnaja fosse stata esposta a Mosca in una bara di cristallo<sup>97</sup>. È curioso osservare come questa tarda celebrazione della bellezza e della morte, temi estremamente cari al decadentismo, si concretizzi nell'evento dei funerali di Vera Cholodnaja, la diva che con la sua scomparsa chiude simbolicamente l'universo culturale degli anni Dieci.



Fig. 23. Valzer per pianoforte in memoria di Vera Cholodnaja, composto da M.A. Kjus's<sup>99</sup>.

Al di là della circostanza dell'imbalsamazione, sono in realtà il filmato e le due fotografie rimastici a rendere immutabile ed eternamente giovane il corpo morto dell'attrice. Già lo storico dell'arte Nicholas Mirzoeff notava come dalla seconda metà dell'Ottocento la fotografia sia diventata "il principale mezzo per fissare l'immagine del defunto [...] sostituendo la maschera mortuaria in cera o le stampe del letto di morte"<sup>100</sup>. Questa considerazione spinge inoltre a interrogarsi sul vero significato del volto ritratto nelle fotografie del cadavere di Vera Cholodnaja. Si è detto come per i funerali la diva fosse stata "accuratamente truccata"; con uno strato spesso di

<sup>94</sup> Si veda H. Gosילו, "Playing Dead", op. cit., p. 290.

<sup>95</sup> La teatralità, l'incongruità e il senso dell'umorismo sono, secondo Esther Newton, i temi principali del *camp*. Si veda E. Newton, "Role Models", *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, a cura di F. Cleto, Ann Arbor 1999, p. 103 (edizione originale "Role Models", Idem, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago 1972).

<sup>96</sup> Si veda G. Buttafava, *Il cinema russo*, op. cit., p. 29.

<sup>97</sup> Si veda la nota 88.

<sup>99</sup> All'indirizzo web [www.esamizdat.it/temi/lena1.htm](http://www.esamizdat.it/temi/lena1.htm) è possibile ascoltare il brano nell'esecuzione di Michele Sganga.

<sup>100</sup> N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma 2002, p. 125 (edizione originale *An Introduction to Visual Culture*, London 1999).



cerone giallastro, precisa Elena Prokof'eva<sup>101</sup>, lo stesso usato sul set dagli attori del cinema muto perché la luce delle lampade facesse risaltare meglio l'espressione degli occhi e della bocca. La spiegazione data dalla giornalista è che in questo modo si volevano cancellare i segni lasciati dalla malattia<sup>102</sup>. Nel caso dell'attrice morta, lo scopo di quel trucco era probabilmente quello di riportare il suo viso, deturpato dai segni dell'agonia e della morte che vi si erano impressi, all'immagine che di esso conservavano gli spettatori, ossia all'immagine della diva. Si è detto come nell'antica Roma il volto del defunto venisse coperto da una maschera di cera, che rappresentava in maniera simbolica i suoi tratti più ammirevoli: se ne dava cioè un'immagine idealizzata che sarebbe stata fissata in maniera imperitura nel monumento funebre<sup>103</sup>. D'altro canto, anche il trucco cinematografico di quegli anni, erede della maschera ilare o caricaturale

del teatro greco, fissava un'espressione, un tratto, una caratteristica, che nel caso della diva era la bellezza<sup>104</sup>. Il trucco di Vera Cholodnaja da morta è allora una maschera mortuaria, perfettamente aderente al viso, che immortalava per i posteri, idealizzandolo, il suo tratto principale: la bellezza di diva.

I funerali di Vera Cholodnaja non furono dunque le esequie tributate a una donna che durante la vita era stata attrice, furono i funerali di una diva, cioè di un essere ideale che viveva non nella quotidianità ma nella realtà immateriale degli schermi cinematografici. Il filmato dei funerali, che amplificò per tutti coloro che ne furono spettatori la possibilità di partecipare alle esequie della regina del melodramma russo, può allora essere considerato una sorta di monumento funebre virtuale collocato nell'unico luogo davvero reale per una diva: lo schermo cinematografico<sup>105</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

<sup>101</sup> E. Prokof'eva, *Koroleva*, op. cit., p. 157.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 157–158.

<sup>103</sup> Si veda il paragrafo "I funerali".

<sup>104</sup> Si veda E. Morin, *Le star*, op. cit., pp. 58–59.

<sup>105</sup> Le leggende che si diffusero intorno alla scomparsa di Vera Cholodnaja, secondo le quali l'attrice non era morta di febbre spagnola ma era stata uccisa, non fanno che sottolineare l'essenza cinematografica del personaggio. Si vedano R. Sobolev, "Legenda i pravda o Vere Cholodnoj", Idem, *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Moskva 1961, pp. 135–143; M. Kušitašvili, "Ešče odna legenda", op. cit. Queste leggende sono servite da spunto per diverse opere, come ad esempio il film incompiuto *Nečajannye radosti* [Gioie inattese, 1974] di R. Chamdamov, il già ricordato *Raba ljubvi* di N. Michalkov, il film *Ostrov mertvyh* [L'isola dei morti, 1994] di O. Kovalev e il romanzo di Ju. Smolič *Rassvet nad morem* [L'alba sul mare, Moskva 1955].