

NEDEL'A: UN "RACCONTO CINEMATOGRAFICO" DI PETER JILEMNICKÝ

di Eusebio Ciccotti

Peter Jilemnický (1901-1949), scrittore slovacco, da giovane studente ha la possibilità, tra il 1922 e il 1923, di una permanenza in Unione Sovietica. Lì segue da vicino i primi mesi dell'attività dei Soviet e rimane affascinato dalle esperienze dei *proletkult*. Tornato in Cecoslovacchia, alla fine del 1923 (dopo alcuni mesi trascorsi a Praga, a contatto con il gruppo d'avanguardia *Devětsil*, fondato nell'ottobre del 1922), si stabilisce definitivamente a Bratislava, iniziando la sua attività di letterato. Qui sarà, insieme a Udo Urx e Jan Rob Poničan, uno dei giovani autori della "letteratura proletaria". Scrittori e poeti che coniugano impegno sociale di indirizzo marxista e innovazione letteraria, guardando alla letteratura europea (Vladimir Majakovskij *in primis*), ma anche, naturalmente, ai colleghi praguesi come Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, František Halas e altri. Si ritrovano soprattutto intorno alla rivista "Dav" ["La folla"], da cui prenderanno il nome di "davisti". Jilemnický è considerato il maggiore prosatore dei davisti e tra le sue opere più apprezzate, ci ricorda Bruno Meriggi¹, vi sono *Zuniaci brok* (*Il passo risonante*, 1930) e *Pole neorané* (*Campo non arato*, 1932).

Nel 1924 egli pubblica il suo primo racconto, *Nedela*² [*Domenica*]. Tra il 1925 e il marzo del 1926, incoraggiato dal felice esito di *Nedela*, scrive una serie di quattro racconti che denominerà «kinematografické poviedky» ("racconti cinematografici"). Questi sono: *Život po smrti* [*La vita dopo la morte*]; *Oci* [*Occhi*]; *Vražda v aeropláne A-71* [*Assassinio sull'aereo A-71*] e *Zakryté karty* [*A carte coperte*]. I racconti vengono pubblicati sulle riviste "Ročenka slovenskej chudoby" ["Annali slovacchi dei poveri"] e "Pravda chudoby". Nel 1964 il volume antologico *Červená sedma* [*Sette di cuori*], mutuando il titolo jilemnickyano, ripresenterà diversi testi di sette autori davisti più noti (J. Rob Poničan, A. Širácky, J. Tomášik-Dumin, J. Elen, D. Okáli, U. Urx e J. Zindr), includendo, ovviamente, anche i "racconti cinematografici" di Jilemnický.

In questa sede, per ragioni di spazio, non potendo analizzare i quattro racconti, ho scelto di soffermarmi su *Nedela* che, ricordiamolo, segna l'esordio del giovane autore. Il testo, strutturalmente simile ai quattro sopra menzionati, pur non riportando il sottotitolo peritestuale "racconto cinematografico" (comune invece agli altri: cercheremo di capirne la scelta), mostra una fattura originale e innovativa. A livello tematico anticipando addirittura motivi, come vedremo, poi presenti in Ejzenštejn e Romm, mentre sul versante linguistico fondendo enunciazione letteraria ed enunciazione cinematografica. Ma eccone una sinossi.

Il militare in libera uscita, Edo Singer, arriva nei pressi di un cinema e vi entra per vedere il film *Fabrička* (*Piccola fabbrica*). Si siede. Inizia la prima parte. Siamo all'interno di una fabbrica di fiammiferi, con le donne intente a lavorare. Tra di esse spic-

ca Marca Ulrichová, per la sua bellezza oltre che per la rapidità e precisione nel lavoro. Il direttore della fabbrica, Willi Sommer, la va a trovare al suo reparto, innescando la curiosità delle colleghe: egli la invita, dopo il lavoro, nel suo ufficio perché deve parlarle. La sirena segna la fine della giornata lavorativa. Marca si reca da Sommer. L'uomo inizia con l'informarla che la produzione è in flessione, che bisognerà abbassare i salari del 30% e molti operai e operaie dovranno esser licenziati. Ma, aggiunge Sommer, «lei non ha nulla da temere», il suo posto potrebbe divenir fisso e ci sarebbe addirittura un aumento di stipendio se «[...] Sommer le si avvicina molto». Marca gli risponde «non sono sciocca», lo evita con decisione e lascia l'ufficio. In strada l'attende il suo convivente (in originale “*Illegální manžel*”, “marito non ufficiale”) che chiede del ritardo. Lei replica che era nell'ufficio del direttore. A casa la mamma di Marca ha preparato la cena per la coppia. Ma nessuno dei due mangia. Alla fine Marca sbotta e racconta che il direttore del personale le ha chiesto «di comportarsi diversamente» se vuole mantenere il posto. Kuric (il testo non rende chiaro se egli abbia capito “cosa” voglia in realtà Sommer) le risponde di cercare di sopportare, poiché aspettano un bambino. Fine della prima parte. La luce torna in sala. Il soldato Edo Singer osserva il pubblico e si domanda se quelle signorine, ben vestite, possono mai capire i problemi della classe operaia.

Inizia la seconda parte. Diffusasi la notizia dei prossimi tagli del personale, gli operai, riuniti alla birreria “L'Elefante bianco”, decidono di entrare in sciopero. Alcuni prendono la parola, tra cui Marca che con veemenza sostiene lo sciopero senza esitazione, aggiungendo che «non sopportiamo i traditori»: applausi. Ma Sommer anticipa lo sciopero e inizia a spedire le lettere di licenziamento. Uno dei primi a perdere il lavoro è Kuric Braun. A casa, Kuric, contrario allo sciopero, ricorda a Marca che lei aspetta un bambino; la donna replica, decisa, sulla necessità di battersi per tutti quelli che hanno fame, non solo per il loro futuro figlio. Kuric esce di casa. Fine della seconda parte. Edo Singer apprezza il carattere di Marca Ulrichová: è davvero coraggiosa. Fa il confronto con le donne dalle camicette di seta sedute in sala.

Terza parte. Nella umile e povera casa di Marca, Kuric appare depresso, invece la donna, mantenendo un portamento fiero, prepara il corredo per il nascituro. Arriva la vicina Valentová: porta brutte notizie. Sommer ha trovato altri operai disposti a lavorare al 30% di meno; il neonato dei Silvor è morto per denutrizione. Marca trema e porta la mano all'altezza del cuore, pensando al suo bambino. Kuric esce per cercare qualcosa da mangiare «perché i soldi non crescono sulla strada».

Sommer fa visita a Marca: ella è stupita. “Cinicamente” le chiede come sta e la donna risponde che grazie al lui “sta tremando” dal freddo e dalla fame. Sommer grida e Marca cade in terra. Ha le doglie. Sopraggiungono le vicine e la mettono sul letto. Intanto in fabbrica Kuric è andato dal proprietario Sommer per farsi riassumere. Questi gli spiega che lo riprende a causa della moglie incinta e non perché serve. Kuric, sollevato, accetta una sigaretta da Wolf. Torna a casa per dare la bella notizia alla sua donna. Ma trova Marca a letto e le vicine in cucina. Marca è sfinita. Lui si inginocchia ai piedi del letto e le dice che ora lavora e il bambino può nascere e crescere senza problemi. Marca, con un filo di voce, gli chiede se sia tornato in fabbrica; lui risponde di sì. Un *flashback* vola nella testa di Marca: la riunione, lo sciopero, la frase “niente traditori”. Con le ultime forze tira fuori da sotto le coperte il corpicino esanime del neonato e gli dice che il bimbo non ha più bisogno di lui. E poi, dandogli del “lei” (lett. “voi”), lo caccia di casa. Marca rimane sola con la madre che le domanda se non sia stata troppo dura con Kuric. Marca risponde che non è possibile far nascere bambini in famiglie sempre più povere, e che le cose cambieranno con «il cuore e l'azione». Fine del film.

Gli spettatori lasciano il cinema. Edo Singer esce avvolto nel profumo della primavera e tra sé e sé dice: «Domani scrivo una lettera alla mia cara».

Va precisato innanzitutto che *Nedela*, di circa dodici pagine, è includibile nel genere della *narrativa di argomento cinematografico*³. Il racconto – tra l'altro simile a un *soggetto* cinematografico – presenta il motivo del cinema *nel* cinema (in questo caso *cinema scritto*), nella fattispecie dello spettatore che assiste a un film *coincidente* con il racconto-film che il lettore sta leggendo-vedendo. Il modello era già stato sperimentato, con diverse soluzioni diegetiche, da Gualtiero Fabbri in *Al cinematografo* (1907), da Richard A. Bergmann (uno degli autori del *Kinobuch*, 1914, di Kurth Pinthus) in *Leir und Schreibmaschine* (*Lira e macchina da scrivere*, 1913), da Ramón Gómez de la Serna in *El Incongruente* (*L'Incongruente*, 1922) e, infine, da Horacio Quiroga in *El espectro* (*Lo spettro*, 1924). In Jilemnický l'elaborazione narrativa del tema finzione/realtà, seppur giocata su un piano di *fiction* "realistica" (a differenza, ad esempio, del fantastico terribilmente intrigante di un Quiroga) e prevedibilmente *engagé* – a una prima interpretazione finanche semplicistica – si apre, invece, a multiple e insospettate letture tematico-formali.

Sul versante del "contenuto" i motivi e i sotto-motivi che il racconto presenta sono diversi. Il cambiamento della società grazie ai media; il cinematografo come mezzo "rivoluzionario" (Singer si reca al cinema pensando di vedere il solito film "di consumo" ma assisterà, inopinatamente, a una storia di lotta sindacale!); il vivere nella solitudine se non si è uniti; l'antipatia tra poveri e borghesi; gli operai costretti a sfidare lo spietato proprietario con lo strumento dello sciopero e, infine, l'autonomia della donna (questi ultimi due motivi sono veicolati dal film proiettato, *Fabrička*. Tra l'altro *Nedela* è uno dei primi testi "protofemministi" del Novecento a opera di un uomo: l'*explicit* di *Fabrička*, è affidato addirittura alle due donne, unici personaggi positivi, figlia e madre, che condividono la scelta di vivere senza un uomo non interessato alla lotta di classe)⁴.

Naturalmente anche il motivo del cinema è piegato a una lettura socialista: per alcune signorine di città il cinema, che in campagna non esiste, è un lusso. Quelli come Singer hanno «le mani ruvide, con numerosi minuscoli tagli» e vengono dalla

[...] campagna dove vi sono solo campi e prati. Dove c'è soltanto la fisarmonica accompagnata dalle rosse grida delle ragazze. E, poi, mani forti e sicure, che lavorano per conquistare la felicità.

Bella signorina, lei che siede davanti a me, che ne sa della vita? Solo quel che mostra il cinema, palco di un teatro, letteratura, libri o tutto quello che vede con i suoi occhi pieni di pregiudizi. Suo padre è sicuramente molto ricco, per questo le basta limitarsi così⁵.

Ma il "luogo cinema", la sala che immette nella misteriosa vita delle immagini, prima di essere "strumento politico" brechtiano-piscatorio *ante litteram*, assolve persino a una funzione "esistenziale"; è quell'ideale posto «che nel cuore accende un sogno [...] dove puoi sentire la vicinanza dei corpi e le parole soffocate»⁶.

Jilemnický è anche uno dei primi letterati, all'interno della narrativa di argomento cinematografico, a sottolineare l'aspetto sociologico-filosofico del luogo *sala cinematografica*. Essa, sembra dirci l'autore, favorisce quella dimensione "dialogica" necessaria per fondare una nuova società più giusta. Inoltre quel ventre buio, che ci ricorda l'interno collodiano del Pesce-cane, è proprio il luogo ideale per rendere gli individui più vicini e "fratelli", soprattutto coloro, come il protagonista, che vivono isolati a causa del divario tra campagna e città, tra borghesia e ceti poveri; tra industrializzazione e civiltà contadina. La sala cinematografica trasforma quasi "miraco-

losamente” i *ceti sociali* in *pubblico*, unendo le singole diversità in una magica *communio* (laica, ma con insospettati echi tolstojani-cristiani), dando vita a una sorta di “ecclesia” socialista. Anche se i borghesi (le signorine dalle camicie di seta) sembra quasi non vogliano confondersi con il popolino, tutto sommato accettano di sognare *accanto* ai poveri.

Inoltre nel proporre il sottomotivo della sala cinematografica come microcosmo che riflette, *comunque*, la variegata scala sociale, è vero che *Nedela* è successivo al racconto fabbriano ma anticipa, sapientemente, diversi *racconti di cinema* che non vorranno rinunciare a tale aspetto tematico: da *Kino* (1925) di Eugen Šarin, a *Incidente ferroviario nella valle delle paludi* (1925) di Artuš Černík, da *Cinema liberty* (1926) di Giacomo Debenedetti, sino a *Cinema* (1927) di Carlo Emilio Gadda, per fermarsi agli anni Venti (a partire dagli anni Trenta il tema del cinema nella narrativa sarà un *topos* più frequente, e, inevitabilmente, più scontato).

Ma il motivo forte di *Nedela*, inutile negarlo, è quello, come ricordato, social-socialista: la crescita e il raggiungimento dalla “coscienza politica” sia da parte di Marca (ricorrendo alla lotta: «con il pensiero e l’azione») che del giovane Edo⁷. Entrambi da due punti di vista diversi ma complementari: la prima attraverso il vivere la “struttura sociale”, ossia le lotte in fabbrica; il secondo per il tramite di un elemento “sovrastutturale”: l’acquisizione della forma rivoluzionaria del nuovo linguaggio del cinema.

Jilemnický, pur scegliendo l’estetica della “letteratura proletaria” – che da Mosca a Berlino a Parigi, da Praga a Bratislava attraversava l’Europa, sovente con esiti innovativi (anche se poi, in alcuni casi, come in Unione Sovietica, tra il 1928 e il 1929, sarebbe degenerata in *literatura fakta*) –, riusciva a costruire una storia originale dal forte impatto emotivo e “catartico”. Non solo eleggendo la figura femminile a un’autonomia di *gender ante litteram*, ma anche, come vedremo fra poco, ricorrendo, sul piano formale, a un rinnovato procedere diegetico.

Veniamo, appunto, all’aspetto estetico-linguistico. Diverse sono le tecniche narrative, tra cinema e letteratura, poste in atto da Jilemnický.

1. Innanzitutto egli introduce il *montaggio alternato* tra il film *Fabrička*, che si svolge sullo schermo, e la vicenda in sala. Ciò gli consente di intrecciare due storie: quella di Marca e quella, meno articolata ovviamente, di Singer (anche questo procedimento è presente, con diverse varianti, in Fabbri (*Al cinematografo*), Quiroga (*El espectro*, 1921) e Gómez de la Serna (*El Incongruente*, 1922)⁸.

2. All’interno del racconto-film, che noi stiamo *leggendo-vedendo*, Jilemnický adotta un procedere narrativo che potremmo chiamare “a fisarmonica”: quando narra di Singer e della sala cinematografica si concede della pura letteratura; invece quando fa “scorrere” il film adotta lo stile e il ritmo del racconto-scenari cinematografico. Prendiamo, ad esempio, un passo dall’*incipit*, in cui l’autore esibisce una forma del racconto piuttosto “letteraria”:

Domenica era un rumore che fluiva come una massa di dimostranti e le case facevano da bordi. Ma la gente presa dai propri problemi non cercava la propria abitazione. Con lo sguardo cercava i numeri pari a destra e i dispari a sinistra. E poi si affogava nelle ombre nere dei portoni. Un serpente vivo e colorato, composto di materia umana, che evitava i posti dolorosi intorno agli angoli delle vie. Tutte le persone abbassavano lo sguardo dinanzi al manifesto che li invitava al modo [lett.: come fanno] delle prostitute. Nessuno che fosse coinvolto nel fulmineo movimento della città, si salvava. Le case, in quel punto, apparivano raggruppate. Cominciavano a

camminare, affiancate, tristi compagne. Ogni tanto ti si apriva una porta o ti parlava un portone⁹.

Prima di introdurre Singer, uomo preso nel flusso delle persone che anima la città, Jilemnický dà l'idea della folla domenicale ricorrendo a un linguaggio poetico simbolico, surreale se non surrealista, con sfumature espressioniste (le case si "raggruppano") e futuriste-moderniste-poetiste (la velocità con cui gli uomini vivono la città metropolitana)¹⁰. Dal punto di vista cinematografico abbiamo persino una sorta di "soggettiva" (di Singer o di un uomo della folla) che anima (proprio come in un *film animato*), velocizza e raggruppa le case, antropomorfizzandole.

3. La frase in corsivo (ad esempio: *Marca Ulrichova è una brava operaia; Willi Sommer il direttore della fabbrica ha dei motivi personali per venire spesso nel terzo reparto*), è una chiara didascalia con la sua funzione *descrittiva* o *presentativa* (a seconda dei casi) come in uso nel coevo cinema.

4. Abbiamo la citazione diretta, almeno in un caso, di un codice cinematografico epitetuale, come quello del manifesto pubblicitario, riportato all'interno di una "finestra":

Domenica 25 marzo 1924
PICCOLA FABBRICA
Dramma sull'amore libero in tre parti.
Vietato l'ingresso ai minori di 14 anni.
Cinema sotto Urpino¹¹.

5. L'uso, frequente, di frasi brevi e brevissime per raffigurare situazioni e stati d'animo, che corrispondono a chiare inquadrature. Si veda, ad esempio, la descrizione della chiusura della fabbrica, con le scope che corrono e le scatolette di fiammiferi accatastate. Oppure la scena in casa della coppia, dopo il licenziamento di Kuric e lo sciopero di Marca:

La tavola povera e affamata. Marca sta cucendo (facendo) il corredo per il suo bambino in arrivo. Guarda Kuric. Le mani di Kuric sono immobili. Imbarazzate, il movimento gli faceva bene. Egli ha perso tutte le motivazioni. Anche Marca pensa al bambino. Ma diversamente da Kuric. Non intende perdere la propria dignità per salvare il bambino¹².

Questa descrizione muta è un eccellente "dialogo" di campo/controcampo giocato tra primi piani e dettagli (le mani): il tutto avvolto all'interno di un involucro letterario. E quello che Gérard Genette chiama «effetto *rebound*», ossia praticare della letteratura ricorrendo (involontariamente o no) al linguaggio del cinema¹³.

6. Infine il ricorso al *flashback* (all'interno del film *Fabrička*): quando Marca è ammalata ella "rivede" la riunione con gli operai in cui si è deciso di non cedere al padrone.

Eppure, nonostante tali intrinseche caratteristiche filmiche, *Nedela non* è geneticamente uno scenario (come, in quell'anno, avrebbe potuto scriverlo l'esperto Guido Gozzano – se fosse vissuto – o gli smaliziati Luis Delluc e Blaise Cendrars), anche se alcune scene potrebbero trasciversi secondo la tipica struttura dello "scenario a colonna", inaugurata dai francesi: da Delluc a Robert Desnos, ma ancor prima – a nostro avviso – dall'armeno Egische Ciarenz. *Non* è uno scenario in quan-

to sono assenti le suddivisioni in “quadri” tipiche del genere (come sottolineava Roman Gubern a proposito degli scenari di Federico García Lorca)¹⁴, con le relative (facoltative) indicazioni di riprese; *non* lo è perché il film è principalmente “il racconto di un film”, ossia la “traduzione” in prosa di un film, all’interno di un *racconto primo* (siamo di fronte a un caso di racconto cinematografico *en abîme*, formula inaugurata da *La Bréhatine* (1917) di Guillaume Apollinaire: ma nel poeta francese, come abbiamo scritto altrove, vi è persino il primo caso di *metalessi cinematografica*). *Non* lo è, in ultimo, perché l’autore slovacco, segnatamente, marca *anche* l’aspetto letterario del racconto, come rammentato sopra, con delle chiare spie stilistiche («i foulard che salutano l’onda dell’aria assoluta» oppure «il cortile della fabbrica disteso come un cavallo stanco morto»).

D’altro canto la presenza di un consistente zoccolo “letterario” non impedisce a *Nedela* di essere, “geneticamente”, un racconto, appunto *rebound*, ossia decisamente *spostato* sul versante del linguaggio del cinema, dunque *racconto cinematografico*, visto che sperimenta tale ibridismo di enunciazioni. Allora, viene da domandarsi: perché Jilemnický non vi applica il sottotitolo peritestuale “racconto cinematografico” come farà, solo qualche mese dopo, con gli altri quattro racconti non dissimili da questo?

È saggio pensare che il giovane scrittore non volendo andare incontro a un rifiuto dei lettori e della committenza (le riviste) non abbia inteso né rinunciare del tutto alla letterarietà del testo né “osare” presentarlo come esclusivamente “cinematografico”. Inoltre egli rimane uno scrittore e un poeta, per quanto interessato a rinnovare il *montaggio letterario* innestandovi all’interno il *montaggio cinematografico* (come suggeriva Lev Tolstoj sin dal 1908, e come nel 1920 Katherine Mansfield aveva egregiamente dimostrato in *Sequences*). È solo dopo l’incoraggiamento di Udo Urx, tramite la lettera del 20 agosto 1925, nella quale l’amico letterato ammirava *Nedela*, che il nostro trova il coraggio di istituzionalizzare un *neogenere*, pertinentemente battezzato «kinematografická poviedka» (“racconto cinematografico”).

Infine, la nostra lettura è confortata da Anna Fisherová e Štefan Drug che nella nota postfativa a *Červená sedma* del 1964, quando arrivano a *Nedela*, sottolineano come la sua originalità risieda in «prvky lyrizačno-poetické i techniku filmového scenára» («elementi lirico-poetisti e di tecnica da scenario cinematografico»)¹⁵.

Note

1. Cfr. B. Meriggi, *La letteratura ceca e slovacca*, Sansoni, Firenze-Milano 1968, pp. 307-8.

2. P. Jilemnický, *Nedela*, in “Pravda chudoby” [“La verità dei poveri”], v, 135, 9-XI-1924 e 138, 16-XI-1924. Il racconto è l’esordio nella prosa del ventitreenne autore e reca la data «prvá jarná nedela 1924» («prima domenica di primavera 1924»). Seguirà una serie di sette racconti, riuniti sotto il titolo di *Červená sedma* [*Sette di cuori*], scritti da Jilemnický, in poche settimane, tra la fine del 1924 e l’inizio del 1925, sempre ospitati su riviste: *O svätom Mikulášovi* [*Su san Nicola*], *Život Jezu Krista* [*La vita di Gesù Cristo*], *Veľká udalosť* [*Il grande evento*], *Vrah* [*L’assassino*], *Lavý bek Š. K. Rudej hviezdy dievčka s fialkami* [*Il terzino sinistro della stella rossa e la ragazza con le viole*], *Vlak* [*Il treno*] e *Muzika* [*Musica*].

3. Per la narrativa di argomento cinematografico rimando alla *Nota al Testo* di S. Raffaelli, in G. Fabbri, *Al cinematografo*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1993 e al mio *Il “cinema scritto” dei letterati. 1907-1930*, Longo, Ravenna (in stampa).

4. È sorprendentemente anticipato uno dei motivi cardine di *L’amore a tre* (1927), sceneggiato da Viktor Šklovskij e Abram Matveevič Room, regia di quest’ultimo. Ricordiamo che il sottotitolo del

film *Fabrička* reca «dramma sull'amore libero», inteso come l'assoluta libertà della nuova donna di vivere l'amore, come accade anche nel film sovietico sopra citato. Non è da escludere un'influenza del noto romanzo *Mat* (*La madre*, 1907) di Maksim Gor'kij (che l'autore, durante la sua permanenza a Mosca, potrebbe aver letto anche in originale), ma anche delle prime opere di George Kaiser.

5. Jilemnický, *Nedel'a*, cit., 135, p. 6.

6. *Ibid.*

7. Scrivere, tra l'altro in un racconto d'esordio, una storia dove si parla di catena di montaggio, sfruttamento degli operai, violenza contro le donne, di lotta contro i padroni e infine di sciopero, fa del testo un lavoro autenticamente d'avanguardia. Se pensiamo che Jilemnický pubblica *Nedel'a* un anno prima che S. M. Ejzenštejn realizzi *Stáčka* (*Sciopero*, 1925), possiamo dire che lo scrittore slovacco sia il primo autore europeo a proporre un soggetto cinematografico marxista, in stile autenticamente "realista". Con la differenza che il regista sovietico era appoggiato da un governo marxista mentre Jilemnický, pur "protetto" da una giovane democrazia liberale (con il filosofo Tomáš Masaryk come presidente), poteva ovviamente incorrere in qualche forma di censura.

8. Per un'analisi comparata del motivo del doppio luogo cinematografico, film proiettato/sala (e dell'uscire ed entrare dallo/nello schermo cinematografico), presente in *El espectro*, e in altri testi letterari e cinematografici, mi permetto di rimandare al mio *Entrare e uscire dallo schermo*, in A. Marini (a cura di), *Dalla letteratura al film. Andata e ritorno, Atti del convegno internazionale Olomouc 20-23 ottobre 2006* (in corso di stampa).

9. Jilemnický, *Nedel'a*, cit., 135, p. 6.

10. Il motivo della velocità che investe i protagonisti, che usano aerei e automobili, all'interno della grande metropoli socialista e insieme futurista è centrale, ad esempio, in *L'uomo sandwich* (1925), scenario di V. Šklovskij e L. V. Kulešov.

11. *Ibid.*

12. Jilemnický, *Nedel'a*, cit., 138, p. 6.

13. Cfr. G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987, p. 62.

14. Cfr. R. Gubern, *Projector de luna. La generación del '27 y el cine*, Anagramma, Madrid 1999,

pp. 447 ss.

15. AA.VV., *Červená sedma*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1964, p. 376.