

LIETO FINE AD OGNI COSTO :
PABST REINVENTA ŽANNA NEJ

Agnese Accattoli

Mettendo a confronto il romanzo di Il'ja Erenburg *Ljubov' Žanny Nej* (1924) e il film a esso ispirato, *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927), realizzato del regista austriaco Georg W. Pabst, analizzo il testo letterario come audace tentativo di innovazione del romanzo sentimentale e lo confronto con il film di Pabst, per evidenziarne i punti di contatto e di differenziazione.

Scritto nel 1923 *Ljubov' Žanny Nej* [L'amore di Žanna Ney] viene definito molti anni più tardi dal suo autore come “un tributo al romanticismo degli anni della rivoluzione, a Dickens, alla passione per l'aspetto dell'intreccio nei romanzi e al desiderio di scrivere non solo di imprese per la distruzione dell'Europa, ma anche d'amore”.¹ Con *Ljubov' Žanny Nej* Erenburg dedica per la prima volta un intero romanzo al sentimento dell'amore, mette alla prova la propria versatilità narrativa, cercando di coniugare una favola amorosa dal finale tragico con un giallo dall'intreccio complesso, sullo sfondo di una lotta tra bene e male da cui i 'buoni' sembrano uscire sconfitti.

L'amore è il vero protagonista del libro, è una forza irresistibile che spinge due giovani l'uno verso l'altra nonostante i mille ostacoli frapposti dall'epoca storica. Sono gli anni della guerra civile in Russia, Žanna è una ragazza francese che vive in Crimea con il padre, uomo d'affari e “osservatore internazionale” della delicata situazione politica russa, nonché collaboratore dei Bianchi. In attesa di partire per Parigi e di lasciarsi alle spalle l'odiata Russia, Žanna incontra per

¹ Cf. B. Frezinskij, *Roman o ljubvi, kakoj ne byvaet*, in Il'ja Erenburg, *Ljubov' Žanny Nej*, Moskva 2002, p. 485.

caso Andrej, un giovane conosciuto a Mosca alcuni anni prima. I due si riconoscono e s'innamorano immediatamente, ma la notte stessa Andrej, bolscevico in clandestinità, uccide per ragioni politiche il padre di Žanna davanti agli occhi di lei. La ragazza lo lascia fuggire e lui la affida alle cure di un compagno, promettendole di raggiungerla in Francia. Arrivata a Parigi, Žanna trova alloggio e lavoro presso uno zio, proprietario di un'agenzia d'investigazione, uomo avido e senza scrupoli, padre di Gabrielle, una ragazza cieca dal cuore puro. Žanna è insidiata da Chalib'ev, un uomo malvagio che la segue fin dalla Crimea e che per avvicinarla entra nelle grazie dello zio e finge di voler sposare sua cugina Gabrielle. Intanto Andrej è inviato in missione in Francia, dove riesce a incontrare Žanna e ad amarla per una notte prima di essere catturato dalla polizia francese con l'accusa di aver commesso un omicidio e il furto di un famoso gioiello. La vittima del delitto è lo zio di Žanna e l'unico testimone dell'innocenza di Andrej è Chalib'ev, il quale però è anche il vero assassino. Andrej non rivela la sua vera identità alla polizia per non tradire i compagni ed è condannato alla ghigliottina; Žanna, disperata, segue Chalib'ev fino a Berlino e gli si concede nella speranza che testimoni in favore di Andrej; ma le promesse dell'assassino si rivelano un inganno e Andrej viene giustiziato senza poter rivedere l'amata.

Non è facile dire cosa abbia spinto Erenburg a cimentarsi in una simile impresa narrativa, così distante dalle sue opere precedenti e inconsueta per i suoi registri. Se letto alla luce della sua lunga e variegata carriera di scrittore, questo testo appare come uno dei tanti esperimenti romanzeschi, suggerito, per ammissione dello stesso autore, dalla lettura di Dickens e, aggiungiamo noi, anche da una certa attrattiva per le soluzioni ad effetto e per compiacere il gusto del pubblico.

Giocando sulla popolarità del romanzo d'amore, Erenburg esplora il mondo dei sentimenti a suo modo e ne rappresenta provocatoriamente alcuni aspetti che gli stanno assai a cuore, come la trasgressione della morale sessuale. Ne risulta un'opera che si presta a diversi livelli di lettura e, per la densità e l'attualità della trama, anche a una trasposizione cinematografica. Il livello di lettura più superficiale avvicina Erenburg alla scrittrice di romanzi rosa Anastasija Verbickaja,² in gran voga all'inizio del secolo presso il pubblico femminile. L'ac-

² Tra i romanzi di maggior successo di A. A. Verbickaja (1861-1928) si annoverano *Vavoèka* (1898), *Duch Vremeni* (1908) e *Kljuèi sèastja* (1909-1913).

costamento amareggia molto l'autore, ma coglie alcuni elementi che l'opera condivide con certa letteratura di massa: la facilità di lettura, l'indulgere sull'elemento patetico e una rappresentazione semplificata e romanzata dell'attualità politica.

La facilità di lettura è data in primo luogo dalla totale mancanza di elaborazione del carattere dei personaggi: figure dai contorni nitidi, senza sfumature né spessore psicologico, ritagliate sullo sfondo di un mondo morale apparentemente non problematico, nettamente distinto tra buoni e cattivi, tra angeli e demoni. Alla rappresentazione semplificata, fino alla banalizzazione, del bene e del male, fa da contrappeso una trama molto complessa, un intrigo politico e poliziesco che non lesina colpi di scena e si articola in un'alternanza di capitoli 'rosa' con capitoli 'gialli'. Elementi questi utili a definire *Ljubov' Žanny Nej* un romanzo d'evasione, che sa intrattenere un lettore poco esigente senza costringerlo a riflessioni profonde, se non fosse che tra le maglie di questo semplice tessuto narrativo si nasconde qua e là una sorta di costante provocazione, quello che chiameremo il secondo livello di lettura del testo.

Se il vizio e la virtù hanno una rappresentazione lineare e inequivoca è perché l'obiettivo della dialettica romanzesca non è mettere in luce la complessità dell'animo umano – come l'autore del resto ha dimostrato di saper fare in altri romanzi³ – ma evidenziare la depravazione della società, problematizzando la differenza tra morale e moralismo, tra sentimento autentico e sua deformazione. A tal fine i personaggi devono possedere delle caratteristiche *standard* e corrispondere a tipi che il lettore può facilmente riconoscere come positivi o negativi. Perciò Erenburg costruisce con sistematicità una serie di infrazioni alla morale comune, attribuendo ai suoi angeli comportamenti discutibili dal punto di vista etico, ma che nell'economia del romanzo non intaccano affatto il loro *status* di personaggi positivi. Ne risulta un'alterazione sottile ma sostanziale dello schema classico del roman-

³ Si pensi a *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova* [Vita e morte di Nikolaj Kurbov, 1922], un romanzo che potremmo definire "di formazione". In questo libro, tutto incentrato sul percorso di maturazione spirituale e politica del protagonista – un giovane bolscevico che finisce per suicidarsi dopo aver raggiunto i vertici della Čeka – l'approfondimento della psicologia del personaggio ha un ruolo centrale. Erenburg avrà occasione di esplorare ulteriormente questo aspetto in *Rvač* [Il predatore 1925], un romanzo in cui la personalità del protagonista è resa in modo ancora più completo e realistico.

zo sentimentale: non si permette al lettore di identificarsi acriticamente con il personaggio positivo, non si asseconda il sistema di valori della società dominante, ma si mette in discussione ogni riduzione a consuetudine sociale dei sentimenti e delle relazioni umane (non esclusi i comportamenti sessuali).

Gli esempi delle 'deviazioni' rappresentate provocatoriamente in *Ljubov' Žanny Nej* sono tanti e di varia natura. All'infrazione della norma morale, o meglio, come si è detto, di un rassicurante moralismo di facciata da parte dei personaggi positivi, corrisponde l'infrazione da parte dell'autore della norma narrativa del melodramma amoroso, un genere letterario con sue regole precise. Si tratta della tradizione del romanzo sentimentale, che dal Settecento in poi va contaminandosi con altre forme narrative ma mantiene come elemento distintivo, anche nella sua forma più popolare – il romanzo d'appendice o feuilleton – l'aderenza totale al sistema morale della società conservatrice, cui spesso fanno riferimento autore e lettore. Un romanzo sentimentale non dovrebbe mai prescindere da alcune caratteristiche:

...anzitutto il sistema di valori, che fissa chiaramente le differenze tra il Bene e il Male, e che determina il rapporto tra i personaggi. La logica delle vicende promette la condanna del Male, almeno nel giudizio finale dell'epilogo, e se in un romanzo d'appendice compare molta crudeltà e violenza, lo scioglimento lungamente atteso ristabilisce comunque l'ordine sociale e morale. Questa struttura melodrammatica segna fortemente alcuni grandi romanzi del XIX secolo, come *I miserabili* di Victor Hugo, e le sue tracce si avvertono anche in Dickens.⁴

Il lieto fine è quindi d'obbligo, inteso come ristabilimento dell'ordine morale, nonché istituzionale, visto che il coronamento dell'amore dei protagonisti è generalmente costituito dall'unione nel matrimonio. Questo tipo di scioglimento presuppone ulteriori circostanze: in primo luogo la castità del legame tra gli innamorati e soprattutto la verginità della ragazza, disposta a qualunque sacrificio pur di conservare l'integrità fisica, specchio della sua purezza morale.⁵ L'eroina rinuncerà

⁴ B. Sarlo, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il romanzo II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Torino 2002, p. 405.

⁵ *Ibidem*, p. 397: "Il romanzo sentimentale, come pure le relazioni tra i sessi nella società borghese, sono retti dalla Legge che vieta il rapporto sessuale prima del matrimonio, si da assicurare la legittimità della discendenza e i diritti ereditari. A questa proibizione si aggiunge la condanna dell'adulterio, praticato tuttavia, in modo più o meno aperto, dall'élite aristocratica".

anche all'amato, o addirittura alla vita, pur di non venire meno all'etichetta della morale sessuale, perché è la conservazione della verginità il vero fulcro narrativo della vicenda rosa. In genere questa verginità è messa in pericolo da un uomo malvagio e spudorato, che tenta in tutti i modi di corrompere la fanciulla, ma finisce per essere sconfitto. La dirittura morale dei due protagonisti è garanzia del trionfo dell'amore, che deve superare molte prove, l'ingerenza di personaggi terzi, ma anche ostacoli sociali o familiari frapposti tra gli innamorati. L'epilogo erotico è sempre lasciato al di fuori delle pagine del libro, all'immaginazione del lettore o, più spesso, della lettrice, pienamente identificata nella protagonista femminile.

Ljubov' Žanny Nej si atteggia per molti aspetti a romanzo sentimentale, ma finisce per trasgredire tutte le regole di questa forma narrativa; è come se l'autore volesse simulare l'adesione a un genere codificato per poi sovvertirlo dall'interno, e non è la prima volta che la sua sperimentazione si pone questo obiettivo. In particolare in *Ljubov' Žanny Nej* il lieto fine non c'è, anzi, la morte di Andrej (si noti che nella fabula tradizionale è tutt'al più lei – la vera eroina – a morire, per una scelta di martirio) sembra vanificare tutti gli sforzi e i sacrifici dei due giovani. Manca anche la castità di Žanna, la quale, nell'incontro parigino con Andrej, di sua libera iniziativa gli si concede sessualmente nella camera di un albergo mal frequentato. Erenburg non si accontenta di una simile provocazione e fa in modo che la povera ragazza cada vittima anche dell'oltraggio sessuale del suo persecutore, il crudele e libidinoso Chalib'ev, al quale finisce per concedersi nella speranza di ottenere la salvezza dell'amato Andrej.

Insomma l'autore fa di Žanna un campione di trasgressione, anche se il lettore continua a percepirla come un 'angelo'. Anche Andrej non è certo un esempio di virtù; si macchia fin dalle prime pagine dell'assassinio del padre di Žanna, senza dare mai l'impressione di pentirsene o di cercare il perdono alla ragazza. Dal punto di vista della morale sessuale, essendo un uomo, non è la sua condotta un po' libertina a offendere il comune senso del pudore, bensì uno scabroso precedente matrimoniale: ha una giovane moglie, Aglaja, che ha abbandonato, malata e affamata, in piena guerra civile. Andrej non rivela mai a Žanna questo episodio del suo passato, il che fa di lui, in sostanza, un adultero e un bugiardo.

Se Žanna viene meno all'imperativo della verginità, Andrej si sottrae a quello dell'onore. La coppia trasgredisce consapevolmente valori dalla forte valenza sociale, ma sa mantenere integra la genuinità

dei sentimenti più intimi. Ciò che l'autore vuole mettere polemicamente in luce è proprio questo scarto: la centralità dell'amore rispetto alle convenzioni che simbolicamente lo rappresentano nella vita sociale. Per farlo, Erenburg tenta un aggiornamento del modello classico di romanzo sentimentale, operando uno spostamento del fulcro narrativo dai valori sociali, che tradizionalmente si riflettevano nelle virtù dei protagonisti, ai valori intimi, vissuti dagli amanti come una scelta personale contro ogni ingerenza esterna. In questa chiave, la morte di Andrej rappresenta l'estremo ostacolo ai sentimenti imposto dal rigore di regole sociali ingiuste (il giovane è condannato a morte dopo un regolare processo), un ostacolo che non impedisce a Žanna di continuare intimamente ad amare e ricevere forza da questo suo amore (si pensi al titolo, *L'amore di Žanna Ney*, dove è l'amore il protagonista).

Come quasi tutte le opere di Erenburg, anche questo romanzo viene ben presto tradotto in molte lingue europee e gode di un discreto successo di pubblico; è il suo unico libro, invece, a ricevere una rielaborazione per il grande schermo. Nelle memorie lo scrittore racconta:

in Germania le traduzioni dei miei libri venivano pubblicate dalla Malik Verlag, che era stata fondata da un mio amico, il comunista Wieland Herzfelde, sempre pronto ad aiutare gli scrittori sovietici [...] Un bel giorno ricevetti una lettera da Herzfelde: l'Ufa voleva realizzare *L'amore di Jeanne Ney*, sotto la direzione di uno dei migliori registi di quel tempo, Georg Pabst [...] Accettai con entusiasmo la proposta della Ufa. Ben presto Pabst mi pregò di recarmi a Berlino, dove si stavano girando alcune sequenze del film.⁶

La UFA, la maggiore casa di produzione cinematografica tedesca, chiede al regista austriaco Pabst di realizzare il film muto *Die Liebe der Jeanne Ney* in un periodo in cui l'azienda è impegnata nella riproduzione dei modelli hollywoodiani e allo stesso tempo è incalzata dalle avanguardie russe ed europee. Il romanzo di Erenburg attira l'attenzione "probabilmente per l'avventuroso intreccio e la sfumatura di melodramma che conteneva",⁷ caratteristiche che ben si prestavano a

⁶ I. Ehrenburg, *Uomini, anni, vita*, Roma, Editori Riuniti, 1962, III, pp. 146-147.

⁷ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001, p. 230. Il 14° capitolo del saggio di Kracauer si intitola "Il nuovo realismo" ed è quasi interamente dedicato al cinema di Pabst.

una versione cinematografica all'americana, che avrebbe consentito un lancio del film sul mercato internazionale. "Che l'UFA ammettesse l'esistenza dei bolscevichi e li considerasse persino esseri umani non ha nulla di miracoloso. Lo fece soltanto perché trovò che era un buon affare sfruttare la moda lanciata dai sovietici con *Bronosec Potëmkin* di Ejzenštejn e *Mat'* di Pudovkin, che in Germania avevano fatto furore".⁸ A conferma di questa analisi di Siegfried Kracauer, leggiamo ancora in Erenburg:

il successo della *Corazzata Potëmkin* aveva fatto meditare molti produttori. Il pubblico era ormai stanco delle orribili smorfie dei vari 'dottori', e anche dei cow-boys cominciava ad averne fin sopra i capelli. La rivoluzione russa attraeva per il suo esotismo.⁹

Per i produttori, dunque, il film costituisce in primo luogo una operazione commerciale, tanto più che "l'UFA era ormai sull'orlo del fallimento, e il deficit aveva raggiunto i cinquanta milioni di marchi".¹⁰ Pabst, dal canto suo, ritiene che l'americanizzazione dei film tedeschi sia un'operazione fallimentare, è un regista che punta su una rappresentazione oggettiva della realtà, tendente al realismo, è sensibile alle suggestioni delle avanguardie sovietiche ed erede, seppur critico, dell'espressionismo tedesco. Il suo lavoro su questo film è quindi il risultato, scena per scena, di una contrattazione con la casa di produzione e può essere considerato un esempio riuscito e singolare di contaminazione stilistica tra le tendenze del cinema tedesco, russo e statunitense degli anni '20.

Per quanto riguarda l'influenza del cinema sovietico in *Die Liebe der Jeanne Ney*, è stato notato che "nelle sue scene di guerra civile si sente una forte influenza di Ejzenštejn e Pudovkin; Pabst ripete perfino l'inquadratura tipicamente russa del personaggio inquadrato sotto la linea degli occhi in modo da esprimere l'arroganza o la sete di potere".¹¹ Anche lo stile del montaggio di Pabst rivela una certa affinità con quello dei cineasti sovietici contemporanei: "uno stile personale di montaggio integra i movimenti di macchina. Pabst compone le molteplici inquadrature in modo che la loro stessa successione raffor-

⁸ Ibidem.

⁹ I. Erenburg, *Uomini, anni, vita*, cit., III, p. 147.

¹⁰ Ibidem, p. 150.

¹¹ S. Kracauer, *Da' Caligari a Hitler...*, cit., p. 232.

zi l'illusione realistica. Cosa interessante, anche la scena più breve è composta da diverse inquadrature". Tuttavia in Pabst questa tecnica ha una funzione nuova:

non si può dire che fosse influenzato dall'importanza che Ejzenštejn e Pudovkin attribuivano al montaggio. In quei film epici che sono *Potëmkin* e *La madre*, gli stacchi hanno tutto il carattere di shock, intesi a trasformare la narrativa in un processo dialettico che culmina con il trionfo del proletariato. *Il giglio nelle tenebre*¹² non è affatto così; questo film si guarda bene dal diffondere la dottrina marxista, e nasconde gli stacchi anziché metterli in rilievo. Né si può dire che la tecnica di montaggio di Pabst sia il risultato organico delle tradizioni cinematografiche tedesche [...] Il suo insistere sul montaggio nasce dalla viva preoccupazione per la realtà. Utilizza le più piccole particelle visive per cogliere le minime impressioni, e intreccia queste particelle in un tessuto finissimo per rispecchiare la realtà come un tutto continuo. Questa realtà è l'Europa del dopoguerra in piena disgregazione, il cui orrore appare in scene inimitabili, non tanto per la loro dura franchezza, quanto perché penetrano acutamente i sintomi dello stato patologico della società.¹³

È questo il realismo di Pabst, quello che nel film possiamo considerare il suo tratto più personale, ciò che lo avvicina straordinariamente alle posizioni di Erenburg e a quello che lo scrittore voleva denunciare con il suo romanzo pseudo-sentimentale. Per una resa il più possibile fedele della realtà da rappresentare, il regista si avvale di vari accorgimenti tecnici, tra cui l'uso quasi esclusivo di luce naturale per l'illuminazione degli ambienti, ma anche la rappresentazione dal vivo degli esterni, particolarmente suggestiva per le scene girate a Parigi. Non si può dire lo stesso delle scene ambientate in Crimea, che furono girate in studio a Berlino, e la cui inverosimiglianza suscitò lo stupore di Erenburg. Tuttavia per l'ambientazione russa Pabst si avvale di un elemento di estremo realismo: l'esercito dei Bianchi è costituito da veri ufficiali russi in esilio in Germania (ciascuno con indosso la propria autentica divisa dell'armata) che il regista ingaggiò per pochi soldi come comparse.¹⁴

¹² *Il giglio nelle tenebre* è il titolo della versione italiana di *Die Liebe der Jeanne Ney*.

¹³ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler...*, cit., p. 233.

¹⁴ Cf. il commento di Erenburg su tutto il *back stage* del film in *Uomini, anni, vita*, (III, pp. 146-153) e il racconto del giornalista Kenneth Macpherson sulla rivista cinematografica "Close-Up", December 1927, n° 6, p. 21.

Realistica è l'impressione di casualità e di spontaneità che si vuole dare di alcune scene, dove il montaggio dà risalto a particolari apparentemente superflui ma capaci di connotare fortemente gli ambienti, le situazioni e i personaggi. Nonostante questa tendenza realista, Pabst non rinuncia al potenziale simbolico degli oggetti e dei gesti, dimostrando di saper valorizzare allo stesso tempo l'eredità espressionista e le suggestioni delle avanguardie.

Per americanizzazione del film s'intendeva invece l'accelerazione del ritmo del montaggio con una moltiplicazione notevole delle inquadrature rispetto agli standard del cinema europeo, un uso spregiudicato delle scene a effetto e delle *gags* comiche e, sul piano tematico, l'adesione ai canoni del genere melodrammatico, che tanta fortuna stava conoscendo a Hollywood. Ma il melodramma cinematografico americano, che la UFA voleva interpretare nella sua versione più ottimistica, se poco si conciliava con il gusto estetico di Pabst, non poteva in nessun modo armonizzarsi con alcune 'stravaganze' del romanzo di Erenburg, in primo luogo con il finale tragico. Il sistema che la casa di produzione impose al regista per risolvere le incongruenze stilistiche tra il testo letterario e il prodotto filmico che voleva ottenere, fu l'eliminazione di alcuni elementi del testo letterario considerati in eccesso e la correzione, spesso radicale, di altri elementi scomodi. Fu quindi imposto un rassicurante lieto fine alla storia, stravolgimento che amareggiò notevolmente Erenburg, il quale in un primo momento aveva accettato con entusiasmo di collaborare alla realizzazione del film, mentre alla fine ne prese le distanze,¹⁵ riconoscendo che "il regista tentò di tenere duro", ma in un secondo momento "fu costretto a cedere" alle pretese dei produttori.¹⁶

A ben vedere l'imposizione del lieto fine fu l'alterazione meno significativa dello spirito del romanzo, stravolto in profondità da un'altra serie di aggiustamenti in chiave moralistica. Questi interventi disinnescarono definitivamente il potenziale polemico della storia, sul piano morale e istituzionale, ripulendola in modo da salvare dall'imbarazzo anche il regista, certo più tradizionalista di Erenburg e verosimilmente infastidito da alcune sue provocazioni. D'altra parte il pubblico tedesco dovéva digerire una serie di aspetti anomali presenti nel

¹⁵ La protesta ufficiale di Erenburg contro la produzione del film viene pubblicata sul "Frankfurter Zeitung" del 29 febbraio 1928, pp. 1-2.

¹⁶ I. Erenburg, *Uomini, anni, vita*, cit., III, p. 150.

film come, per esempio, l'eroe bolscevico, e non poteva essere sottoposto a un ulteriore stress ideologico.

Tra le più significative 'correzioni' del testo del romanzo apportate dal film di Pabst ricordiamo: 1. non è Andrej a uccidere il padre di Žanna, ma un suo compagno; di conseguenza Žanna non si innamora dell'assassino del padre, ma di un ragazzo perbene, anche se bolscevico; 2. la moglie di Andrej non compare affatto ed egli è rappresentato come un giovane libero da precedenti legami sentimentali; 3. l'unione sessuale tra i due innamorati non si consuma, lasciando a Žanna il suo status di vergine; 4. Žanna non è costretta a concedersi a Chalib'ev, perché il precoce lieto fine risolve tutti i problemi: Andrej viene scagionato e il cattivo catturato.

Naturalmente la fede politica del protagonista maschile non era indolore per la casa di produzione tedesca, e se il bolscevico russo in parte faceva colore, non si poteva neanche proporlo al pubblico senza un commento. Così nel film è introdotta una scena riparatrice: Žanna conduce Andrej in una chiesa di Parigi, invitandolo ad inginocchiarsi davanti all'altare e ad accostarsi alla vera fede, quella cattolica. In realtà nel romanzo la chiesa c'era, ma costituiva lo scenario dell'ennesima provocazione: gli amanti vi entravano per potersi baciare al riparo da sguardi indiscreti.

Un altro curioso episodio spurio introdotto nel film è una scena ambientata in una tipografia clandestina francese, dove alcuni comunisti intenti a stampare volantini di propaganda vengono messi in fuga dall'irruzione della polizia. La rappresentazione del movimento politico sgominato doveva forse istruire il pubblico tedesco, o più verosimilmente gratificare i produttori della pellicola.

La differenza sostanziale tra il film e il romanzo sta dunque nella trasfigurazione in chiave ottimistica e moralistica operata nella versione filmica. Moralismo, perbenismo, istituzioni civili e religiose, giustizia sociale, tutto ciò che nel libro di Erenburg era oggetto di critica, nel film viene salvato e ribadito – epilogo inevitabile per un film destinato a un certo tipo di pubblico e conferma inequivocabile della forza trasgressiva che in quegli anni esprimeva un romanzo come *Ljubov' Žanny Nej*. C'è tuttavia nel film un tentativo di mantenere la critica sociale suggerita dal romanzo – anche se in una forma più consona a Pabst e che non sfocia nella trasgressione – quando esprime con fermezza l'insofferenza verso un'esteriorità fittizia che maschera istinti deteriori, quando reinterpreta liberamente il messaggio centrale del romanzo di Erenburg con un evidente scarto di violenza espressiva.

Come nella scena della notte che Andrej e Žanna trascorrono nell'albergo di Parigi, che illustra con efficacia una certa sintonia ideologica tra i due autori.

La lettura del romanzo presenta i due innamorati in atteggiamento vagamente furtivo a causa della latitanza di Andrej, a spasso per le strade di Parigi. Quando sembra giunto il momento della separazione, i due si trovano nei pressi di un albergo a ore, frequentato da malviventi e prostitute. Andrej vi passerà la notte al sicuro dalla polizia francese ed è Žanna a volerlo accompagnare nella sordida stanza, per trascorrere la notte con lui, "diventare donna" e nobilitare quello squallido luogo con un amore puro e sublime. Fino all'ingresso nell'albergo, il film è fedele al libro: Žanna non porge ad Andrej l'ultimo saluto, ma china il capo e gli cinge la schiena con il braccio, invitandolo a entrare nell'hotel. Con questo gesto Žanna esprime la ferma volontà di rimanere con l'uomo e contemporaneamente il pudore e l'imbarazzo di trovarsi in quel luogo (l'insegna "hotel" intanto continua a lampeggiare vistosamente sulle loro teste, illuminando il vicolo buio). Una volta che i due protagonisti sono entrati nella stanza, libro e film raccontano due storie diverse. Pabst dimostra di saper descrivere l'atmosfera di un ambiente, evidenziandone pochi significativi oggetti: la brocca e il lavabo scrostati, le pareti macchiate dal fumo... ma è quasi grottesco il fatto che in una camera d'albergo (e che albergo!) manchi del tutto il letto, sostituito da due improbabili poltroncine. Adagiati su quelle poltroncine gli innamorati trascorreranno castamente la loro ultima notte insieme, per risvegliarsi seduti, vestiti e sorridenti all'alba del nuovo giorno. L'incontro sessuale tra gli amanti è quindi brutalmente eliminato, e con questo taglio, oltre a non rispettare il dettato del romanzo, Pabst rinuncia ad una resa realistica dell'episodio, che diventa assai poco credibile.

Tuttavia il regista inserisce una sua variazione volta a mantenere il confronto polemico tra amore autentico e amore falso (simulato, brutalizzante e sporco) su cui insisteva la pagina del libro. Ecco cosa accade nel film: prima di mettersi in poltrona per trascorrervi scomodamente la notte, Žanna e Andrej si affacciano alla finestra e vedono, attraverso una finestra aperta sulla parete opposta del vicolo, un appartamento in cui si svolge una festa di matrimonio. La festa è rappresentata come una bolgia, una sorta di rito pagano con cibi e alcolici, l'ebbrezza degli invitati e l'euforia dello sposo soffocano la sposa che, vestita di bianco con coroncina di fiori, si sporge dalla finestra, mostrando le proprie lacrime alla notte buia e nascondendole

alla vista della famiglia. La cinepresa torna dunque ai due eroi che dopo aver assistito in silenzio alla triste scena possono guardarsi negli occhi senza vergogna e tornare nella loro stanza e al loro amore autentico.

Con questa inquadratura Pabst rende il suo tributo all'autenticità degli affetti, mostrando che l'istituzione matrimoniale non significa necessariamente amore e talvolta il rito sociale può degenerare in profanazione collettiva dei sentimenti. In questo si avvicina molto, anche se a suo modo, al messaggio di Erenburg ed esprime quella critica morale della società contemporanea che si ritrova in molti altri suoi film. Testimoni e cronisti di un'epoca travagliata, Pabst ed Erenburg raccontano la storia umana e politica del loro tempo senza nascondere le tinte fosche, anche quando le circostanze li portano a dipingere le loro opere di rosa.