



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Dottorato di ricerca  
in Lingue, Culture e Società  
Indirizzo: Studi dell'Europa Orientale  
Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società  
Ciclo XXIII  
(A.A. 2010 - 2011)**

**MONDI IN GUERRA  
Strategie di rappresentazione del conflitto  
nel cinema russo**

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/21  
Tesi di dottorato di Davide Giurlando, matricola 955497**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. ssa Enrica Villari**

**Tutore del dottorando**

**Prof. ssa Silvia Burini**

**Co-tutore del dottorando**

**Prof. ssa Daniela Rizzi**

## Indice

Introduzione.....	4
Parte prima: guerra e rappresentazione .....	10
I.1 Cinema e Storia: possibilità di composizione di un'indagine culturale .....	10
I.2 Cinema di guerra in Russia: caratteristiche e specificità.....	24
I.3 La letteratura sovietica negli anni della Seconda Guerra Mondiale.....	43
Parte seconda: impatto imminente. Documentari dal fronte durante la guerra .....	51
II.1 Teoria del documentario di guerra.....	51
II.2 Storia del documentario di guerra nel cinema russo-sovietico .....	62
II.3 Cortometraggi di propaganda durante la guerra: i <i>Boevye kinosborniki</i> .....	99
Parte terza: i film .....	103
III.1 Prima della guerra: cercando il nemico .....	103
<i>Krasnye d'javoljata</i> : le avventure dei diavoletti rossi di Ivan Perestiani .....	105
<i>Potomok Čingis-Chana</i> : la tempesta asiatica di Vsevolod Pudovkin.....	112
<i>Arsenal</i> : i volti della guerra di Aleksandr Dovženko .....	116
<i>Okraina</i> : i sobborghi čechoviani di Boris Barnet.....	123
<i>Čapaev</i> : il film-simbolo del Realismo Socialista .....	128
III.2 Durante la guerra: all'attacco del nemico.....	138
<i>Ona zaščiščaet rodinu</i> : l'eroina senza compromessi di Fridrich Ermler.....	144
<i>Raduga</i> : il martirio sovietico di Mark Donskoj.....	149
<i>Zoja</i> : la martire staliniana di Leo Arnštam .....	155
<i>V šest' časov večera posle vojny</i> : il futuro radioso di Ivan Pyr'ev .....	158
III.3 Dopo la guerra: senza il nemico .....	163
<i>Molodaja gvardija</i> : gli eroici <i>komsomol'cy</i> di Sergej Gerasimov .....	166
<i>Padenie Berlina</i> : come Stalin vinse la guerra, secondo Michail Čiaureli .....	170
<i>Smelye ljudi</i> : gli avventurosi cowboy sovietici di Konstantin Judin .....	176
III.4 Disgelo: ripensando al nemico .....	181
<i>Sorok pervyj</i> : Grigorij Čuchraj e la sua storia d'amore e di guerra .....	184
<i>Letjat žuravli</i> : i lutti di guerra di Michail Kalatozov .....	189
<i>Dom, v kotorom ja živu</i> : la vita quotidiana secondo Lev Kulidžanov e Jakov Segel' .....	197
<i>Ballada o soldate</i> : il buon samaritano di Grigorij Čuchraj.....	201
<i>Ivanovo detstvo</i> : l'aldilà bellico di Andrej Tarkovskij .....	209
III.5 Tra guerra e guerra: chi era il nemico?.....	216

<i>Osvoboždenie</i> : il cinepoema di Jurij Ozerov .....	221
<i>Voschoždenie</i> : l'ascesa al cielo di Larisa Šepit'ko .....	225
<i>Dvadcat' dnej bez vojny</i> : Aleksej German e le sue storie di vita comune in tempo di guerra.....	229
<i>Idi i smotri</i> : l'apocalisse secondo Elem Klimov.....	233
III.6 Nuove guerre: noi, il nemico .....	238
<i>Čistilišče</i> : la guerra nichilista di Aleksandr Nevzorov .....	242
<i>Blokpost</i> : la commedia umana di Aleksandr Rogožkin.....	246
<i>Vojna</i> : la guerra sporca di Aleksej Balabanov.....	250
Conclusioni.....	257
Bibliografia.....	261

## Introduzione

Lo spunto iniziale per la stesura del presente lavoro è stato la constatazione, oggettivamente riscontrabile, che il cinema di guerra è uno dei generi predominanti nell'ambito della cinematografia russo-sovietica. Rispetto a pellicole realizzate in altre nazioni dove si possa fare riferimento a una consistente industria cinematografica, come per esempio gli Stati Uniti, i film prodotti nella Russia sovietica dagli anni '20 fino agli anni '80 sono classificabili in un numero di generi piuttosto ristretto; tale considerazione, peraltro, è parzialmente vera anche per la cinematografia russa contemporanea, che pure è riuscita con un certo successo (commerciale anche se non sempre artistico) a diversificare la propria produzione, spesso ispirandosi a grossi successi americani. La grande maggioranza delle pellicole prodotte in Unione Sovietica sembra ripartibile in due categorie, ossia film drammatici e commedie, gruppi cioè così ampi che in entrambi i casi sarebbe appropriato parlare di macrogeneri: infatti, sono classificabili come "commedie" tanto le farse clownesche di Leonid Gajdaj (autore di lavori come *Operacija "Y"*, *i drugie priklučenija Šurika*, del 1965), quanto opere di maggior spessore come i film di El'dar Rjazanov, per esempio *Vokzal dlja dvoich* (1982). Al di fuori di queste vastissime tipologie, e tenendo presente che non ci sembra corretto considerare i film di propaganda un genere in senso stretto, molti filoni cinematografici altrove fiorenti non hanno subito sviluppi particolarmente consistenti nella cinematografia russo-sovietica. I film noir, horror o gialli risultano quasi assenti, e le poche eccezioni sono spesso riconducibili non a soggetti originali bensì a trasposizioni cinematografiche (spesso realizzate con scarsa inventiva) di romanzi preesistenti (*Traktir na*

*Pjatnickoj* (1978), tratto da Nikolaj Leonov; *Vij* (1967), da Gogol'; *Desjat' negritjat* (1987), da Agatha Christie). La fantascienza, che pure ha conosciuto una certa fortuna in ambito letterario, e nonostante opere giustamente famose come *Aelita* (1924), *Soljaris* (1972) o il satirico *Kin-dza-dza!* (1986) di Georgij Danelija, ha subito in campo cinematografico uno sviluppo irregolare o comunque relativamente contenuto, spesso limitato a opere minori come *Zaveščanie professora Douelja* (1984), tratto da Aleksandr Beljaev. Al contrario, pellicole a sfondo storico, e in particolare incentrate su eventi bellici, sono state realizzate quasi costantemente nel corso dell'intera storia del cinema sovietico, e molto spesso in quantità estremamente consistenti. Le cause di questo fenomeno sono, a nostro giudizio, sia strettamente politiche che culturali. Come è intuibile, la persistenza di una rigida censura da parte dei vari regimi che si sono avvicendati nel corso della storia sovietica ha probabilmente ostacolato lo sviluppo di opere che non fossero immediatamente riconducibili alla retorica di partito; inoltre, generi come il noir implicano spesso la presenza di eroi moralmente ambigui e ambientazioni equivoche, entrambi considerati tabù in un contesto come quello del cinema sovietico, nel quale le divisioni tra eroi e antagonisti sono spesso estremamente manichee. Al contrario, la riproposizione sul grande schermo di celebri episodi a tema militare permette una reinterpretazione libera, e ovviamente deformabile a tutto vantaggio del regime politico del momento, degli eventi storici; non è quindi raro che nei film di guerra russi degli anni '50 la vittoria sui nazisti della Seconda Guerra Mondiale sia interamente attribuita al genio militare di Stalin. Si noti, inoltre, che la stessa origine dell'Unione Sovietica è strettamente legata a vicende belliche, come ad esempio la Guerra Civile; pertanto, riproporre in un contesto filmico le gesta di personaggi storici come Čapaev assolve una funzione celebrativa nei confronti del regime e aiuta a consolidare nell'immaginario popolare figure esemplari, avvolte dalla retorica di partito.

Oltre a tali ragioni rigidamente propagandistiche, tuttavia, il filone del cinema di guerra è particolarmente frequentato sia nella Russia sovietica che postsovietica anche per motivi legati all'immaginario popolare. Si noti che, quando menzioniamo i film di guerra, facciamo riferimento

in particolare alle pellicole incentrate sulla Seconda Guerra Mondiale, ovvero a uno degli eventi in assoluto più drammatici che abbiano mai sconvolto l'Unione Sovietica: la durata degli assedi, le spaventose condizioni della popolazione nelle zone occupate, la brutalità degli invasori, oltre chiaramente all'enorme numero dei caduti, hanno provocato nella popolazione russa una ferita tuttora in gran parte insanata. Lo spontaneo interesse per il tema bellico, presente anche in opere non incentrate sulla narrazione del conflitto in senso stretto (si pensi a *Pjat' večerov* (1978) di Michalkov, film in cui la guerra, pur non mostrata concretamente, mantiene una presenza persistente nella coscienza dei personaggi), potrebbe quindi rappresentare un tentativo di esorcizzare un trauma che evidentemente continua a vivere nella coscienza collettiva della società russa. In aggiunta a tali considerazioni va inoltre menzionato il recente coinvolgimento russo nei conflitti in Afghanistan e in Cecenia, che hanno rinnovato l'interesse di cineasti e pubblico per il tema della guerra; ciò è avvenuto sia a causa della spontanea reazione popolare alle violentissime derive di tali guerre (si pensi alla crisi del teatro Dubrovka del 2002 o al processo del 2003 al colonnello Jurij Budanov), sia per l'evidente volontà da parte di governi come quello di Vladimir Putin di riportare in auge alcune delle concezioni culturali più nazionalistiche inaugurate negli anni della Grande Guerra Patriottica, spesso suggerendo analogie tra i conflitti del passato e quelli più recenti.

A partire da tali riflessioni, abbiamo ritenuto che potesse rivestire un certo interesse comporre una storia del cinema di guerra russo dagli anni '20 all'epoca contemporanea, mediante l'esame delle pellicole più significative e la comparazione delle analisi critiche che si sono succedute su tali opere, allo scopo di evidenziare le evoluzioni culturali del tema della guerra nel corso di svariati decenni. La ricerca è stata pertanto condotta a partire dalla lettura di testi critici sul cinema russo-sovietico (in particolare in lingua russa, inglese e italiana) e, soprattutto, delle recensioni e analisi comparse su riviste specializzate. Abbiamo constatato una notevole carenza di testi in lingua italiana sul cinema russo: a parte le monografie sui registi più noti e opere interessanti, ma puramente divulgative e in parte già datate come le analisi di Giovanni Buttafava,

la cinematografia russo-sovietica è un argomento estremamente poco frequentato nell'ambito degli studi slavistici italiani. La situazione è decisamente migliore nell'ambito delle analisi in lingua inglese o russa; anche in questo caso, tuttavia, abbiamo dovuto scontrarci con diverse complicazioni. Ad esempio, un testo pure estremamente prezioso e aggiornato come *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005* di Denise J. Youngblood del 2007, pur fornendo un gran numero di utili spunti per la nostra ricerca, non approfondisce adeguatamente le influenze sulla cultura popolare sovietica esercitate da certe pellicole particolarmente importanti. Si tratta insomma di un ottimo manuale divulgativo, che necessita tuttavia di consistenti integrazioni per fornire un quadro completo dell'evoluzione del tema del conflitto nella cinematografia russa. Al contrario, il fondamentale *Predupreždenie iz prošlogo*, scritto da uno dei massimi esperti del settore, il critico Jurij Chanjutin, pur essendo decisamente più approfondito del lavoro di Denise Youngblood, è stato tuttavia scritto nel 1968 e ovviamente non tiene conto delle successive evoluzioni dei film a sfondo bellico. Fortunatamente, all'interno delle riviste specializzate è presente una ricca bibliografia composta da articoli dedicati alle pellicole di guerra, oltre ad considerazioni e recensioni di grande interesse; abbiamo quindi potuto operare una selezione di analisi critiche dal cui confronto reciproco fosse possibile produrre riflessioni di qualche valore. Speriamo pertanto che la presente indagine possa offrire un piccolo contributo a un ambito culturale a nostro giudizio ancora poco frequentato.

Allo scopo di condurre un'analisi il più possibile completa, abbiamo ritenuto opportuno suddividere il nostro lavoro in tre sezioni, alle quali abbiamo fatto seguire le nostre conclusioni. Nella prima sezione abbiamo cercato di fornire basi scientifiche su cui fosse possibile costruire la nostra ricerca; pertanto, si è tentato di produrre una serie di riflessioni sul tema della rappresentazione del conflitto, confrontando il cinema di guerra russo-sovietico con quello di altri paesi, al fine di determinarne eventuali specificità. Quindi, nella seconda sezione ci siamo soffermati sulla forma più diretta di cinematografia a sfondo bellico, ovvero il film documentario, con particolare riferimento ai cinegiornali dal fronte della Seconda Guerra Mondiale; nel

medesimo capitolo abbiamo anche collocato un'indagine sui cortometraggi di propaganda a sfondo bellico realizzati durante la Grande Guerra Patriottica. Infine, nella terza sezione abbiamo operato l'analisi di una rosa di film a soggetto, ossia di *fiction*, selezionati nell'ambito dell'intera storia della cinematografia russo-sovietica e presentati in ordine cronologico di realizzazione; ciascuna analisi è stata volta a partire dalla comparazione tra le analisi critiche da noi individuate. Essendo il filone dei film a sfondo bellico estremamente nutrito, e allo scopo di non condurre una ricerca eccessivamente dispersiva, abbiamo necessariamente dovuto operare una cernita, selezionando solo film il cui esame potesse fornire un contributo sostanziale alla presentazione di un quadro generale sul tema del nostro lavoro. La selezione è stata svolta secondo più criteri: per prima cosa, si sono scelte opere dall'importanza critica e artistica considerata unanimemente significativa, e che potessero essere considerate tappe particolarmente importanti dell'evoluzione del cinema russo. Appartengono a questa categoria film come *Čapaev* (1934), *Letjat žuravli* (1957), o *Ivanovo detstvo* (1962). A lungo ci si è interrogati sull'opportunità di aggiungere alla selezione anche *Aleksandr Nevskij* (1938) di Ejzenštejn; si è infine deciso di non includere il film, nonostante la presenza al suo interno di alcuni interessanti simbolismi, in quanto si tratta di un'opera in costume, meno direttamente legata alla società – e alla situazione politica di quegli anni – rispetto ad altri film. Oltre a tali pellicole, si è deciso di includere anche una certa quantità di film minori che ci sono sembrati particolarmente interessanti per una serie di ragioni. Alcuni, come *Dom, v kotorom ja živu* (1957), proseguono sulla scia di precedenti e più importanti opere, e servono quindi a dimostrare l'esistenza oggettiva di un filone, oltre che a evidenziarne l'evoluzione; altri, come *V šest' časov večera posle vojny* (1944) di Ivan Pyr'ev, benché relativamente significativi sotto il profilo artistico, contribuiscono alla definizione delle varie sfumature di cui è stato rivestito il tema della guerra nel corso degli anni. In generale, si è tentato di offrire una panoramica generale ma consistente delle tendenze del cinema a sfondo bellico a seconda dei vari periodi; si sono escluse pertanto opere anche interessanti come *Komissar* (1967) di Aleksandr Askoldov, sequestrato all'uscita e distribuito solo un ventennio dopo, opere cioè che



per una serie di ragioni non hanno potuto contribuire significativamente all'evoluzione della concezione popolare della guerra.

Infine, va notato che i film successivi agli anni '80 sono stati da noi sottoposti a criteri di selezione più soggettivi rispetto alle pellicole prodotte negli anni precedenti. Si tratta infatti in molti casi di opere tuttora sottoposte a dibattito critico, la cui effettiva importanza nella storia del cinema russo non è stata ancora stabilita. Anche in questo caso abbiamo comunque selezionato una serie di film dall'apprezzabile popolarità e il più possibile diversi gli uni dagli altri, cercando di suggerire, sia pure a grandi linee, alcune possibili, future evoluzioni dei film appartenenti al filone del cinema di guerra.

## **Parte prima: guerra e rappresentazione**

Allo scopo di fornire al nostro lavoro basi scientifiche adeguate su cui costruire le analisi dei film che esamineremo nella terza sezione, procederemo in questo capitolo come segue: inizialmente approfondiremo la possibilità di comporre una storia culturale attraverso il cinema; quindi, prenderemo in considerazione alcuni elementi tipici del film di guerra, evidenziando determinate caratteristiche proprie della cinematografia russo-sovietica; proporremo infine, per maggior completezza, una panoramica sulla produzione letteraria in Unione Sovietica durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale.

### **I.1 Cinema e Storia: possibilità di composizione di un'indagine culturale**

La rappresentazione della guerra, specialmente quella che avviene attraverso media visivi quali fotografia, pittura o cinema, implica ovviamente il compito di trattare con una parte fondamentale della società umana, e la responsabilità di stabilire identità personali e nazionali. La scrittrice americana Susan Sontag, una delle più importanti studiosi della rappresentazione della violenza mediante opere visuali, sostiene che, nel caso di eventi storici particolarmente importanti, le immagini costituiscano a tutti gli effetti un sostituto della memoria collettiva. Riportiamo uno dei commenti più significativi della studiosa, tratto da un lavoro del 2003:

Ogni ricordo è individuale, irriproducibile, e muore insieme all'individuo. Quella che si definisce memoria collettiva non è affatto il risultato di un ricordo ma di un patto, per cui ci si accorda su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare gli eventi nella nostra mente. Le

ideologie creano archivi di immagini probatorie e rappresentative che incapsulano idee condivise, innescano pensieri e sentimenti facilmente prevedibili. Le fotografie pronte a trasformarsi in manifesti – la nuvola a forma di fungo di un test atomico, Martin Luther King Jr. che parla davanti al monumento di Lincoln a Washington, l'astronauta che cammina sulla Luna – sono gli equivalenti visivi delle tracce sonore. Servono a commemorare Importanti Eventi Storici con l'immediatezza dei francobolli; e infatti, le immagini trionfalistiche (a eccezione dell'immagine della bomba atomica) diventano francobolli.<sup>1</sup>

La Sontag si riferisce in maniera specifica alla fotografia, ma gran parte delle sue osservazioni possono essere accostate anche all'ambito del cinema. Il film, come evidenziato da Osip Brik nel saggio *Fiksacija fakta* del 1927<sup>2</sup>, è a tutti gli effetti una forma perfezionata di fotografia a cui è stata aggiunta un'illusione di movimento, prodotta dalla rapida successione di fotogrammi statici. Come evidenziato da uno dei primi teorici cinematografici, il formalista Viktor Šklovskij, con le opere su pellicola “il pensiero umano ha creato un nuovo mondo non intuitivo a propria immagine e somiglianza”<sup>3</sup>; pertanto, il cinema è particolarmente aderente al mondo reale, e se ne rende interprete attraverso la rielaborazione di immagini. Tale ipotesi è confermata, anche in anni recenti, dalle riflessioni dello studioso Pierre Sorlin: “le immagini non sono la realtà, ma il nostro unico accesso alla realtà. Le immagini sono il *medium* comunicativo tra noi e la realtà; sono il frutto delle nostre esperienze e della società in cui viviamo, che ce ne fornisce la maggior parte [...]”<sup>4</sup>.

Il cinema è ufficialmente nato alla fine del XIX secolo (la prima proiezione a pagamento dei Lumière è datata 28 dicembre 1895); si è pertanto sviluppato in contemporanea con l'allargamento dei conflitti su scala mondiale. I cinegiornali, ma anche i film di *fiction*, hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusione di informazioni relative allo svolgimento della guerra; e si può dire anzi che il cinema ha contribuito a modificare la percezione dei conflitti e talvolta a forgiarla. Come nel corso dei decenni hanno evidenziato numerose e autorevoli analisi

---

<sup>1</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003, p. 75.

<sup>2</sup> Cfr. O. Brik, *Fiksacija fakta*, in “Novyj lef” 11-12 (1927). Il lavoro è stato da noi consultato nella seguente traduzione italiana: O. Brik, *La “fissazione” del fatto*, in AA. VV. *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1971, pp. 87-97.

<sup>3</sup> V. Šklovskij, *Letteratura e cinema*, in AA. VV. *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1971, p. 118. Il testo da noi consultato è la traduzione italiana di un articolo tratto da V. Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin, 1923.

<sup>4</sup> P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 6.

da parte di studiosi e critici, il mezzo cinematografico è stato in assoluto uno degli interpreti privilegiati per tradurre in un linguaggio visivo comprensibile la realtà delle nuove guerre, diffuse su una scala fino a quel momento senza precedenti. Un esempio significativo delle conclusioni a cui hanno portato tali studi può essere rappresentato dalle seguenti osservazioni dello studioso Giaime Alonge, studioso di cinematografia incentrata sulla Grande Guerra:

La Grande Guerra, causa diretta della rivoluzione d'Ottobre e concausa della presa del potere dei fascismi in Europa, segna la morte del modello politico liberale del XIX secolo e l'avvento dei partiti di massa del XX. Il cinema in quanto arte tecnologica pensata per un pubblico di massa è parte integrante di questo rivolgimento storico: il film si presenta come una delle espressioni più sintomatiche della nuova era che sorge dalle ceneri del conflitto. Il cinema è intimamente legato a questo complesso processo socio-culturale, non solo perché ne registra gli eventi principali o perché viene utilizzato come strumento di propaganda, ma soprattutto perché è un medium profondamente in sintonia con il nuovo universo mentale. La vittoria della cultura dell'immagine su quella della parola (la parola scritta del romanzo, come quella recitata del teatro), di cui il cinema è il principale veicolo, costituisce il corrispettivo in campo estetico della vittoria della "nuova politica" – tutta incentrata sulla suggestione emotiva suscitata attraverso slogan, bandiere e parate – sull'argomentazione razionale esemplificata dal discorso parlamentare di tradizione positivista. E forse non è un caso che la nascita del lungometraggio – la forma che conferisce al cinema un respiro tale da poter fare concorrenza al romanzo e al teatro – avvenga proprio negli stessi anni della Grande Guerra.<sup>5</sup>

Il commento di Alonge si inserisce nel solco di una serie di considerazioni elaborate da Walter Benjamin e pubblicati nei due volumi delle *Schriften* nel 1955; secondo lo studioso tedesco, l'avvento del nuovo secolo, e soprattutto l'avvio dei conflitti su scala mondiale, prevede la fine della narrazione classica, e del modo di comunicare su di essa fondato.

Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. Una causa di questo fenomeno è evidente: le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuano a cadere senza fondo. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. [...] Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, UTET, 2001, p. 7.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010, pp. 247-248.

La guerra, quindi, si proporrebbe come una sorta di trauma emotivo e sensoriale impossibile da sintetizzare e tramandare attraverso i classici mezzi di comunicazione. Lo studioso Paul Virilio, uno dei massimi esperti del rapporto tra immagine filmica e esperienza bellica, propone in un saggio del 1984 una visione analoga, accostando l'esperienza dei soldati al fronte alla dinamicità della macchina da presa.

Ancor oggi, malgrado la mole di documenti, di informazioni, di film, le giovani reclute, interpellate in proposito, dichiarano di *non arrivare a immaginare ciò che può essere la guerra*. Sono come quel soldato novellino che, prima di affrontare il campo di battaglia per la prima volta, lo guarda da lontano e, tutto meravigliato, “si crede ancora, per il momento, allo spettacolo”, scrive Clausewitz in un bel capitolo di *Vom Kriege*<sup>7</sup>. Il soldato dovrà in seguito lasciare il calmo clima della campagna circostante per avvicinarsi progressivamente a ciò che potrebbe essere considerato come l'*epicentro dei combattimenti*, attraversando zone successive in cui la densità del pericolo non cessa di crescere. Urla di cannoni, rapidi sibili di proiettili, la terra che trema, intorno al novellino i commilitoni cadono sempre più numerosi, morti o improvvisamente mutilati... “sotto quella tempesta d'acciaio in cui le leggi naturali sembrano sospese, in cui l'aria trema in pieno inverno come nei giorni torridi immobili”, è l'incomprensibile fine di un sentimento statico del mondo. “A partire da una certa soglia – constata Clausewitz – la luce della ragione si muove in un altro territorio e si riflette in un'altra maniera”. Non servendogli più le sue qualità di percezione e di ragionamento ordinarie, il soldato deve manifestare quella virtù militare che consiste nel credere che sarà malgrado tutto un sopravvissuto. Essere un sopravvissuto significa per lui restare tanto attore quanto spettatore di un cinema vivente, continuare a essere il bersaglio di un bombardamento audiovisivo subliminale o *accendere* lui stesso i propri avversari, come dicono tra loro i soldati.<sup>8</sup>

Secondo Virilio, inoltre, il cinema, mezzo che tende a scansionare la realtà reinterpretandola in una sequenza ordinata e comprensibile, avrebbe dei punti in comune con le operazioni di strategia militare.

[...] l'oscenità dello sguardo militare gettato sul territorio che lo circonda, quindi sul mondo, quest'arte di dissimularsi allo sguardo per vedere, non è soltanto un voyeurismo di cattivo augurio, esso esige sin dall'inizio un riordino duraturo al fondo del caos della visione, che prefigura le macchinazioni sinottiche dell'architettura, poi dello schermo cinematografico. Messa a fuoco, angolo di mira, angolo di caduta, punto morto, tempo di esposizione, la linea di mira annuncia la linea dell'orizzonte della messa in prospettiva del quadro del pittore da cavalletto, che è anche ingegnere militare e poliorceta, come Albrecht Dürer o Leonardo.<sup>9</sup>

Molte delle ipotesi illustrate da Virilio sono estremamente suggestive: lo studioso si spinge fino a proporre una definizione della Grande Guerra come “primo conflitto mediatizzato della Storia”<sup>10</sup>. Nelle guerre precedenti, incentrate sull'assalto e sul corpo a corpo, contava in

<sup>7</sup> In italiano K. von Clausewitz, *Della guerra*, Milano, Rizzoli, 2009. Il testo originale, pubblicato tra il 1832 e il 1837 dalla moglie di von Clausewitz, già generale dell'esercito prussiano, rappresenta uno dei primi tentativi di creare un'epistemologia del conflitto.

<sup>8</sup> P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996, pp. 70-71.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 97.

primo luogo la strategia dell'immediato e la singola battaglia; nella Prima Guerra Mondiale, invece, la scala del combattimento e la presenza di mezzi e armi fino ad allora sconosciuti avrebbero imposto l'utilizzo, da parte di generali e soldati, di prospettive visive analoghe a quelle dei registi, ad esempio per studiare la gittata delle armi, o prevedere i risultati di un attacco in gran parte costruito a distanza. Da qui, secondo Virilio, la sovrabbondanza di mezzi audiovisivi montati su apparecchi militari, come i periscopi da trincea e gli apparecchi di rilevamento acustico.

Ci sembra opportuno evidenziare che le teorie di Virilio presentano diverse corrispondenze anche con analisi esposte in testi prettamente storiografici, e non solo con lavori incentrati su una teoria del cinema. Lo storico Antonio Gibelli, in un suo saggio, ha analizzato le testimonianze di reduci della Prima Guerra Mondiale; le analogie con i concetti espressi da Virilio sono evidenti, come nel passaggio seguente:

La testimonianza di Monelli<sup>11</sup> rinvia non per caso al cinema (fino a quel momento, appunto, cinema muto), alle sue procedure di scomposizione e montaggio, al suo dinamismo altamente artificiale e insieme altamente verosimile. È a questo mezzo di riproduzione meccanica e di rappresentazione della realtà che sembra particolarmente affine l'esperienza dissociativa dei combattenti sulla linea del fuoco. Il cinema offre il modello di una visione in cui la realtà fenomenica viene riprodotta, dissociata e ricomposta, in cui in particolare l'elemento visivo viene separato da quello sonoro. [...] [La testimonianza del soldato toscano Giuseppe Capacci] e altre testimonianze nate nel contesto della guerra partono proprio da un'esperienza in cui, pur vivendo la vita reale, ci si sente immersi, partecipi di un'azione artificialmente ricreata, ossia di una rappresentazione. In altre parole un'esperienza in cui il passaggio dal reale all'irreale, da sogno o da un piano all'altro della realtà, si verifica senza entrare nella sala cinematografica, per il solo effetto dell'ambientazione visiva, sonora, emotiva, dell'assalto e del bombardamento. La percezione tra buio e luce tipico dei bombardamenti notturni, tra ritmo abituale della vita di trincea e improvvisa accelerazione di eventi propria dell'assalto, tra la condizione di spettatore (fatta di immobilità fisica) e quella di attore. [...] C'è insomma una relazione speciale tra cinema e guerra, così come c'è una relazione speciale tra cinema e modernità.<sup>12</sup>

Com'è intuibile, il ruolo del cinema nei confronti delle guerre del nuovo secolo non è solamente passivo: il mezzo filmico permette la narrazione di un evento difficilmente comunicabile mediante i classici mezzi di comunicazione, ma contribuisce anche attivamente alla

---

<sup>11</sup> In riferimento a A. Monelli, *Le scarpe al sole*, Milano, Treves, 1928, in cui il caos della battaglia viene apertamente descritto come quello di una "pellicola cinematografica".

<sup>12</sup> A. Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2009, pp. 172-174.

creazione di nuove forme e rappresentazioni, come ben evidenzia lo storico del cinema Francesco

Casetti:

[...] il cinema è il medium che meglio di tutti è in grado di continuare a riproporre *miti e riti*, e cioè un insieme di simboli e un insieme di gesti che recuperano esperienze sottotraccia, danno loro una veste, e le trasformano in immagini e pratiche da riconoscere e in cui riconoscersi. Sotto questo aspetto, il cinema è una presenza rivelatrice di che cosa si agita nelle pieghe di una società; ma è anche una parte in causa, dato che attraverso le sue proposte fa avanzare nuovi modelli di comprensione e di comportamento (in una parola, nuove categorie mentali e di azione). Un prezioso testimone, ma anche un protagonista pienamente attivo.<sup>13</sup>

Naturalmente, esiste una differenza fra i resoconti a scopo informativo dei cinegiornali e i film intesi come lavori di *fiction*, girati a partire da una sceneggiatura scritta appositamente; come individuato dal critico André Bazin in un articolo del 1946, si potrebbe equiparare il reportage di guerra a una “messa in scena reale e che dura solo una volta. La guerra, con le sue messi di cadaveri, le sue enormi distruzioni [...] si lascia di molto dietro l’arte cinematografica che pretendeva di ricostruirla”<sup>14</sup>. È opinione diffusa che i documenti cinegiornalistici posseggano un grado di aderenza alla realtà più ampio rispetto a un’opera realizzata in studio, ed è senz’altro vero che, per esempio, gli inviati di guerra dei cinegiornali, così come gli operatori dei moderni telegiornali, siano costretti a lavorare in situazioni di scarso controllo e ad effettuare riprese di eventi reali in concreto svolgimento. Tuttavia, anche nel caso di riprese documentarie o giornalistiche, elementi come la scelta dell’inquadratura o il montaggio delle riprese sono comunque almeno in parte dipendenti dalla volontà soggettiva di operatori, registi o produttori, esattamente come nel cinema di *fiction*.

Va altresì notato che, naturalmente, i film a soggetto sono influenzati dal momento storico in cui sono scritti e girati. È pertanto intuibile, quindi, che la realizzazione di un film di guerra girato in una nazione all’interno della quale è effettivamente in corso un conflitto sarà fortemente influenzata dalla propaganda bellica, e dalle umane e comprensibili preoccupazioni dei cineasti per le loro sorti personali e quelle del proprio paese. A questo riguardo, ci sembra opportuno

---

<sup>13</sup> F. Casetti, *Lo sguardo di un’epoca*, da *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 37.

<sup>14</sup> A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 2004, p. 21.

riportare alcune riflessioni di Sorlin, che nota come nelle opere a soggetto (non solo russe) girate durante la Seconda Guerra Mondiale sia effettivamente presente un diffuso senso di urgenza e di necessità.

Un aspetto stimolante del cinema di guerra è che sfugge a facili etichette: non ci fu una concezione democratica degli eventi, in contrapposizione a una totalitaria. Si diedero forti divergenze nazionali, e anche all'interno dei singoli stati, ma non sul modo di descrizione del conflitto. Ovunque si tacquero le origini, le ragioni della guerra, la colpa-crudeltà del nemico. Quasi nessun film cercò di considerare il futuro del continente dopo il trattato di pace o la riconciliazione tra i belligeranti. La guerra fu descritta da tutti come una prova interminabile, per così dire fuori dal tempo, poiché l'unico momento determinato è l'inizio (rappresentato come una shock, un'interruzione brutale della vita). L'immagine più comune fu la morte del singolo individuo, un attimo collocato tra la vita e l'eternità; un battito di palpebra, un corpo morente, accompagnati, piuttosto che sottolineati, da rilievo visivo (inquadrature insolite, illuminazione accentuata) e da riferimenti simbolici (alberi spezzati, fiori recisi, croci, terra). La brutalità e la rapidità dello scontro a morte contrasta con la descrizione della morte nella maggior parte dei film, in cui è pretesto per discorsi interminabili.<sup>15</sup>

Sulla base delle osservazioni fin qui prodotte, possiamo quindi ipotizzare che, per studiare l'evoluzione di una nazione attraverso l'analisi dei film che vi sono stati realizzati, è fondamentale tenere conto sia dell'influenza che date pellicole hanno esercitato sullo sviluppo culturale di tale nazione, sia prendere in considerazione le situazioni politiche o sociali contingenti che hanno influenzato la realizzazione dei film. Nel corso della storia del cinema, moltissimi studiosi e critici hanno cercato di elaborare i rapporti tra cinematografia e studi storiografici. Uno degli autori più rappresentativi è Marc Ferro, che nel saggio *Cinéma et histoire* del 1976, propone alcune interessanti riflessioni:

On imaginerait volontiers que le cinéma est inapte à représenter la réalité du passé; que dans le meilleur cas, son témoignage vaut pur l'actuel; qu'en outre, les documents et les actualisés mis à part, le réel qu'il propose n'a pas plus de réalité que le réel dans un roman. Nous pensons qu'il n'en est rien, et que, paradoxalement ce sont seulement des films sur le passé, les reconstitutions historique, qui sont incapables de dépasser le témoignage sur le present. Revoyons *Alexandre Nevski* ou *Rublev*<sup>16</sup>, ces chefs-d'oeuvre. La reproduction du passé est exemplaire; est-il encore possible de comprendre la Russie médiévale sans chasser les images obsédantes de ces reconstitutions? En ce sens, *Rublev, Nevski* sont deux objets-films extraordinaires. Pourtant ils ne sont rien de plus, un peu comme les "Histoires" de Kovalevski ou Kljusevski sont des objets-livres: le passé qu'ils ressuscitent est seulement un passé médiatisé, l'URSS de 1938, telle que la veulent ses dirigeants, l'URSS de 1970, telle que la voient ses opposants. Au travers du choix des thèmes, des goûts de l'époque, des nécessités de la production, des capacités de l'écriture, des lapsus du créateur. Là se situe le véritable réel historique de ces films, non dans leur représentation du passé. Évidence. Inversement, les films dont l'action est contemporaine du tournage ne constituent pas seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils ont été réalisés; ils comportent des éléments qui ont une portée plus longue, transmettant jusqu'à nous l'image réelle du passé. Le trait est évident pour certains documents d'actualités: ces rues de Tiflis filmées en 1908, cette scène du battage du blé tournée en 1912, quel est leur âge? Le paradoxe est que cette constatation vaut plus encore pour les films de fiction. L'image du réel peut y être aussi vraie que dans

<sup>15</sup> P. Sorlin, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>16</sup> Il film citato è *Andrej Rublëv* (1966) di Andrej Tarkovskij.



un document. La technique de fabrication de la botte russe dans *Okraina*<sup>17</sup>, l'activité d'un marché aux cuirs dans *Tempête sur l'Asie*<sup>18</sup>, exemples que se multiplieraient aisément si on avait l'idée de constituer, avec du film, un Musée imaginaire du passé de la Russie.<sup>19</sup>

Ci sembra opportuno sottolineare che per Ferro il valore di un film a sfondo storico consiste soprattutto nel modo in cui l'opera è stata realizzata, piuttosto che nella ricostruzione storica in sé: una pellicola che riprenda particolari situazioni del passato fornisce una quantità di informazioni relative al momento in cui è stata girata inserendole in un contesto ricostruito più o meno fedelmente. È interessante notare che, secondo Ferro, ai fini dell'analisi culturale si possono porre sullo stesso piano sia i film documentari che le opere di *fiction*, visto che entrambi concorrono alla creazione di un immaginario. Così la teoria di Ferro è sintetizzata e rielaborata nelle parole di Alonge:

In quello che è stato probabilmente l'evento bellico più fortemente mediatico del XX secolo, la guerra del Vietnam, ad esempio, l'immagine documentaria della bambina vietnamita che corre nuda, con il corpo bruciato dal napalm, interagisce con gli elicotteri di *Apocalypse Now* (1979) che vanno all'attacco sulle note della *Cavalcata delle Valchirie*, finendo con il confondersi – soprattutto a distanza di decenni – all'interno di un unico paradigma iconografico. [...] Ferro oppone *reconstitution*, ossia semplice riproduzione filologicamente corretta di un evento del passato, a *reconstruction*: rielaborazione creativa, magari scorretta sul piano della realtà dei fatti, capace di organizzare un discorso storico incisivo. Per Ferro il cinema (ma prima ancora il romanzo) è effettivamente un modo di fare storia, e per di più un modo di grande rilevanza sociale, vista l'importanza che questo medium occupa nella nostra civiltà.<sup>20</sup>

Le teorie di Ferro trovano inoltre una corrispondenza nell'analisi elaborata da Jurij Lotman a proposito del notissimo film *Čapaev*, diretto nel 1934 da Georgij e Sergej Vasil'ev e incentrato sulle imprese del partigiano eponimo, eroe della Guerra Civile. Riportiamo alcune delle riflessioni più significative di Lotman:

Il film è strettamente legato al mondo reale e lo spettatore non riesce a comprenderlo se non collega direttamente il significato delle immagini prodotte dai fasci di luce sullo schermo agli oggetti del mondo reale che essi raffigurano. Nel film *Čapaev* compare una mitragliatrice "Maksim": l'inquadratura resta un enigma per chi, per ragioni culturali o di epoca, non conoscesse tale oggetto. L'inquadratura, pertanto, ci procura in primo luogo delle informazioni su un oggetto particolare. Tuttavia non si tratta ancora di informazione cinematografica: avremmo potuto ricavare questa stessa informazione da una qualunque fotografia della mitragliatrice o in molti altri modi. La mitragliatrice non è semplicemente un oggetto: è un oggetto di un dato periodo storico (il film ci dà, quindi, anche questo tipo di informazioni) e può pertanto fungere da *segno di quell'epoca*. Vedendo questa inquadratura, siamo in grado di affermare che non è tratta da *Spartacus* né da *Ovod* ("Il tafano"). Tuttavia, al di fuori di un dato contesto, isolata cioè, l'inquadratura non ha necessariamente un

<sup>17</sup> Il film è *Okraina* (1933), di Boris Barnet.

<sup>18</sup> Il film è *Potomok Čingis-chana* (1928), di Vsevolod Pudovkin.

<sup>19</sup> M. Ferro, *Cinéma et histoire. Nouvelle édition refondue*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 74-75.

<sup>20</sup> G. Alonge, *op. cit.*, pp. 23-24.

significato cinematografico. Prendiamo come esempio un'altra inquadratura dello stesso film: vi compare ancora la mitragliatrice, ma, questa volta, montata su una carrozzella; è il segno di un oggetto reale, ma è anche il segno di un fatto storico molto preciso: la rivoluzione russa del 1917. L'inquadratura ritrae la combinazione di un veicolo trainato da cavalli e di una mitragliatrice, ma ci dice qualcosa di nuovo: la carrozza, tipico veicolo usato "in tempo di pace" [...] trasporta uno "strumento di guerra". Questa immagine, che riunisce due segni contraddittori, diventa il segno cinematografico di una guerra particolare, con fronti indefiniti e zone di retroguardia, con ufficiali semianalfabeti che comandavano intere divisioni e prendevano a pugni i loro generali. L'inquadratura diventa automaticamente veicolo di *informazione cinematografica*, grazie all'unione di due immagini in netto contrasto che, insieme, diventano il segno iconico di un terzo concetto che non è la semplice somma degli altri due. *Il significato cinematografico è un significato espresso con le risorse del linguaggio cinematografico, dal quale è impossibile prescindere.* [...] Il film è parte della lotta ideologica, culturale e artistica del suo tempo, ed è legato ai molti aspetti della vita che stanno al di fuori del testo cinematografico e che fanno sorgere un'intera serie di significati che sono spesso più importanti per uno storico degli aspetti strettamente artistici. Ma per contenere tutti questi legami extratestuali e adempiere alla sua funzione sociale, un film deve essere un prodotto dell'arte cinematografica [...].<sup>21</sup>

Ai fini del nostro lavoro, ci sembra opportuno sottolineare come Lotman suggerisca apertamente la possibilità di rinvenire informazioni storico-culturali a partire dalla cinematografia. Ricordiamo che il film dei Vasil'ev, tratto dalle memorie del commissario politico Dmitrij Furmanov, venne girato appositamente per definire il manifesto delle pellicole girate secondo i canoni del Realismo Socialista: epopee retoriche acritiche e apologetiche, incentrate sull'esaltazione di figure eroiche, o piuttosto eroicizzate, del periodo della Rivoluzione. Tra gli avvenimenti reali che hanno ispirato *Čapaev* e gli eventi rappresentati nel film c'è uno scarto temporale di almeno una quindicina d'anni; l'utilità di particolari come la mitragliatrice montata sul carro non consiste tanto nel contributo alla ricostruzione storica che il film si propone, ma nel modo in cui tali dettagli evidenziano un particolare aspetto del periodo rappresentato, ossia la guerra condotta con mezzi "contadini", che risulti comprensibile a uno spettatore medio del 1934. La finalità dell'opera è, ovviamente, propagandistica: oltre a esaltare le gesta del protagonista, il film si sofferma a lungo sul conflitto, mai troppo esacerbato, tra Čapaev, coraggioso ma rozzo, e il commissario Furmanov, più consapevole e sofisticato. Com'è prevedibile, lo scontro si conclude con una sorta di primato del commissario, che finisce paternalisticamente con l'"educare" il partigiano: l'esito della trama ha ovviamente la funzione di incoraggiare la fiducia dei cittadini sovietici nei confronti dei dirigenti di partito. Si notino, al

---

<sup>21</sup> Ju. Lotman, *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania, Edizioni del prisma, 1994, pp. 79-81.

riguardo, alcuni commenti di Stalin riportati nel 1952 dal commentatore e critico Aleksandr Grošev:

L'immagine di Furmanov è l'incarnazione di quel particolare tipo di commissario di cui il compagno Stalin ha detto: "Il commissario di un reggimento ne costituisce il gestore morale e politico, primo dirigente dei suoi interessi materiali e spirituali. Se il comandante di reggimento ne rappresenta il capo, allora il commissario ne è il padre e l'anima."<sup>22</sup>

Ferro stesso, peraltro, sottolinea come il quadro dei rapporti interpersonali entro cui si svolge il film è chiaramente quello del 1934, e non del 1919:

"[...] les systèmes relationnels entre individus se situent et évoluent tous au plan du fonctionnement de la famille; et non, par exemple, au plan de la lutte des classes, qui n'est présente que dans la cadre général de la guerre contre les Blancs. Est-ce à cause de la situation en 1936, les relations de classes à la campagne, par exemple, ne sont jamais évoquées, pourtant elles étaient animées en 1919..."<sup>23</sup>

Naturalmente, se un film è a tutti gli effetti un prodotto della propria epoca, ancor più lo è la critica, che del film dovrebbe esaminare e valutare gli aspetti più importanti. Chiaramente, a seconda del periodo nel quale una riflessione critica è elaborata, cambiano i criteri di valutazione; tuttavia, è proprio analizzando e confrontando tali criteri che riusciamo a scoprire molto sui modelli culturali che li hanno influenzati. Come esempio, prendiamo nuovamente in considerazione l'analisi su *Čapaev* svolta da Grošev, soffermandoci su come lo studioso si concentri sulle modalità secondo le quali viene ritratto l'eroe sovietico per eccellenza sul grande schermo:

La realizzazione, nel 1934, del film *Čapaev*, costituì il primo e straordinario risultato della cinematografia sovietica lungo il cammino della direzione sia marcatamente realistica, sia artistica dei soggetti a sfondo storico, e della ricostruzione dell'immagine di una figura eroico-storica. [...] restituito allo schermo dall'attore B. Babočkin, abbiamo conosciuto un Čapaev vivo, quel medesimo Čapaev così precisamente descritto da Furmanov, e come risorto nel film quindici anni dopo la sua morte. [...] Ciò che leggiamo nel libro e ciò che immaginiamo avviene solo a livello mentale; l'immagine fisica dell'eroe, le sue gesta, la sua camminata, si manifestano dinanzi a noi, sullo schermo, come un'immagine visiva concreta. [...] Nei giorni della Grande Guerra Patriottica l'immagine di Čapaev, restituita al film, chiamò alla lotta contro gli invasori fascisti, entusiasmando ufficiali e soldati dell'esercito sovietico. Molti distaccamenti di partigiani ne portavano il nome. L'amore per Čapaev

---

<sup>22</sup> "Образ Фурманова – это воплощение того типа комиссара, о котором товарищ Сталин сказал: «Комиссар полка является политическим и нравственным руководителем своего полка, первым защитником его материальных и духовных интересов. Если командир полка является главою полка, то комиссар быть отцом и душою своего полка.»" In A. Grošev, *Образ советского человека на экране*, Moskva, Goskinoizdat, 1952, pp. 98-99; cfr. AA. VV., *K šestidesjatiletiju so dnja roždenija I. V. Stalina*, GICHLI, 1940, p. 383.

<sup>23</sup> M. Ferro, *op. cit.*, p. 99.

produsse anche il noto motto che entrò nell'uso quotidiano tra soldati e ufficiali: “combattere čapaevscamente!”<sup>24</sup>

Rammentiamo che l'articolo di Grošev è stato scritto in uno dei momenti di massima esaltazione della figura di Stalin, che la propaganda dell'epoca ritraeva come un genio militare in grado di vincere la Germania nazista praticamente da solo. Le riflessioni di Grošev sono ricche di indizi sulla situazione sociale e politica del periodo nel quale sono state elaborate: oltre alla prevedibile esaltazione del film, è interessante notare come l'autore si soffermi sulla riproposizione sul grande schermo del film su Čapaev durante la Seconda Guerra Mondiale<sup>25</sup>. Nelle sue osservazioni, Grošev non solo lascia intuire delle analogie tra la filosofia di Čapaev e quella di Stalin, ma suggerisce anche che il film dei Vasil'ev costituisca l'esempio di eroismo al quale si supponeva dovessero ispirarsi gli spettatori, e tra loro i soldati, negli anni della Grande Guerra Patriottica. Una certa “atemporalità” del personaggio era stata peraltro apertamente suggerita dagli stessi realizzatori della pellicola, come riporta sempre Grošev:

I fratelli Vasil'ev scrissero: “Abbiamo lavorato al film lanciando uno sguardo al passato, con un occhio ai partigiani spesso sprovvisti dello stretto indispensabile, ma anche tenendo conto della nostra contemporanea e combattiva Armata Rossa, perfettamente disciplinata”. Videro i propri eroi non solamente proiettati nel loro passato, ma anche nel presente e nel futuro. Babočkin scrisse: “Volevo che il mio Čapaev fosse non solo un uomo del proprio tempo nel senso più rozzo del termine. Ritenevo che la cosa più importante fosse trovare nella sua immagine l'importanza che corrispondeva in proporzione all'epoca, recitare una figura epica.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> “Постановка в 1934 году фильма «Чапаева» явилась первым и замечательным достижением советского киноискусства на пути подлинно реалистического и высоко-художественного решения исторической темы и воссоздания образа исторического героя. [...] созданном на экране актером Б. Бабочкиным, мы узнали живого Чапаева – того Чапаева, которого так красочно описал Фурманов и который как будто воскрес в фильме спустя пятнадцать лет после своей смерти. [...] То, о чем мы читаем в книге и что представляем себе только мысленно: внешность героя, его жесты, походку, манеру говорить, возникает перед нами на экране как конкретный зрительный образ. [...] В дни Великой Отечественной войны образ Чапаева, созданный в фильме, звал к борьбе с фашистским захватчиками, воодушевлял бойцов и офицеров Советской Армии. Многие партизанские отряды носили его имя. Любовью к Чапаеву продиктован и тот девиз, который вошел в быт советских солдат и офицеров – драться по-чапаевски!” In A. Grošev, *op. cit.*, pp. 77-82.

<sup>25</sup> Per una lista di film la cui proiezione era apertamente consigliata dai vertici di partito durante il secondo conflitto mondiale, cfr. AA. VV., *Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva*, a cura di V. I. Fomin, Moskva, Materik, 2005, pp. 60-62.

<sup>26</sup> “«Мы работали над фильмом – писали бр. Васильевы – бросая исторический взгляд в прошлое, видя часто разутых партизан и в то же время чувствуя нашу современную, боевую, прекрасно дисциплинированную Красную Армию». Они видели своих героев не только в их прошлом, но и в настоящем и в будущем. «Мне хотелось, – писал Б. Бабочкин – чтобы мой Чапаев был не только человеком своего времени в натуралистическом смысле этого слова. Я считал, что самое главное найти в образе масштаб, соответствующий масштабу эпохи, играть образ эпический»” In A. Grošev, *op. cit.*, p. 86.

Da un singolo articolo di un commentatore è quindi possibile dedurre diverse considerazioni, che vanno naturalmente verificate e confrontate con altre analisi critiche, sul contesto culturale nel quale tali riflessioni sono state elaborate. Tutto ciò è particolarmente interessante nel caso dell'Unione Sovietica, nella quale articoli e commenti critici, nel corso degli anni, sono stati incessantemente sottoposti a censure e imposizioni da parte dei vari regimi; quindi, tali articoli costituiscono spesso uno specchio fedele della situazione politica entro la quale sono stati elaborati. Infine, dalla ripresa di un singolo eroe filmico in situazioni belliche radicalmente diverse l'una dall'altra è possibile intuire un elemento fondamentale, nel quale ci imatteremo in più occasioni nel corso della nostra indagine: la riproposizione di figure della Grande Guerra Patriottica in un contesto bellico differente fa pensare a una continuità nella concezione dei due conflitti, e suggerisce che, almeno per il periodo tra la fine della Prima Guerra Mondiale e l'inizio della Seconda, gli abitanti dell'Unione Sovietica abbiano vissuto in una situazione di ininterrotta contingenza bellica. Tale impressione, peraltro, è confermata anche dall'autorevole critico Naum Klejman:

[...] la guerra non terminò. Non terminò nel 1918. E il periodo compreso tra il 1918 e il 1939 costituì una tregua, che in effetti rappresentava uno sviluppo di quella medesima situazione che aveva condotto alla prima guerra mondiale. A un certo punto, penso a partire dal XXI secolo, divenne chiaro che quell'intervallo ventennale aveva rappresentato un periodo di tranquillità e di quiete prima della nuova guerra.<sup>27</sup>

*Čapaev* è quindi influenzato dagli umori politici e sociali del periodo nel quale è stato realizzato, e dei quali rappresenta una significativa sintesi; tuttavia, ha anche contribuito alla creazione di situazioni e figure esemplari che hanno a loro volta esercitato una decisiva influenza sull'immaginario collettivo degli anni successivi alla realizzazione del film. L'importanza dell'esempio rappresentato da *Čapaev* nell'Unione Sovietica coinvolta nel secondo conflitto mondiale è peraltro riscontrabile non solo nella riproposizione del film originale, ma anche in un

---

<sup>27</sup> “[...] война не кончилась. Она не кончилась в 18-м году. И период между 18-м и 39-м годами – это была передышка, которая на самом деле представляла собой развитие той ситуации, которая привела к Первой мировой войне. Когда-нибудь – я думаю, из XXI века – станет ясно, что этот двадцатилетний перерыв на самом деле был замирением, затишьем перед новой войной.” In N. Klejman, *Formula finala*, Moskva, Ejzenštejn-centr, 2004, p. 380.

breve seguito apocrifo che venne realizzato nel 1941; in *Čapaev s nami!* si scopre che il partigiano, nonostante la sua apparente morte nel fiume Ural alla fine del primo film, è in realtà sopravvissuto e si riunisce all'Armata Rossa per combattere i nazisti. Al riguardo, riportiamo alcuni commenti del critico Jurij Chanjutin:

[...] comparve, realizzata da V. Petrov su sceneggiatura di L. Arnštam e S. Gerasimov, la produzione *Čapaev s nami!* I ragazzi che erano andati a vedere *Čapaev* per quarant'anni nella speranza che l'eroe tornasse a galla potevano essere soddisfatti: Čapaev aveva raggiunto l'altra riva, dove lo aspettavano i comandanti e i soldati dell'Armata Rossa odierna. Si rivolgeva ai militari con l'invito a ricordare un passato glorioso e ad essere migliori dei propri nemici. [...] Gli eroi più amati del cinema sovietico furono mobilitati nell'esercito e attraversarono un nuovo battesimo del fuoco.<sup>28</sup>

A conferma dell'importanza della figura di Čapaev in tempo di guerra, citiamo inoltre alcune parole dell'attore Jurij Nikulin, all'epoca coinvolto nel conflitto in prima persona.

Iniziarono i giorni dell'assedio di Leningrado. Alla batteria militare smisero di fornire energia elettrica, e si campava a luce di lumini. Ai film praticamente non ci si pensava, finché un giorno arrivò presso la nostra postazione un furgone, e fu annunciato l'inizio delle proiezioni del cinema diurno. Si trattava di uno dei primi *Boevye kinosborniki*<sup>29</sup>. Li guardavamo con avidità, assaporando ogni inquadratura. Soprattutto mi torna in mente un soggetto incentrato su Čapaev. Iniziava dal finale del famoso film, dal punto in cui il comandante rosso scompare nel fiume Ural. Tuttavia, a quell'episodio seguiva una continuazione: sulla riva spuntava, bagnato, Vasilij Ivanovič, gli davano burka, cavallo, sciabola, ed ecco, conduceva la cavalleria all'attacco dei fascisti. Accogliemmo quella sequenza con applausi calorosi.<sup>30</sup>

La figura di Čapaev viene quindi riproposta in diverse occasioni e forme, ogni volta subendo modifiche e metamorfosi (da soldato realmente esistito diviene personaggio letterario, eroe cinematografico e infine combattente risorto dalla tomba per partecipare alla Seconda Guerra Mondiale) che lo trasformano in una sorta di figura mitica; processo, questo, strettamente connesso con le possibilità dell'arte cinematografica, come ben evidenzia Casetti:

---

<sup>28</sup> “[...] появился сделанный В. Петровым по сценарию Л. Арнштама и С. Герасимова выпуск «Чапаев – с нами!». Мальчишки, сорок раз ходившие на «Чапаева» в надежде – а вдруг выплывет – могли быть счастливы: Чапаев невредимо выходил на другой берег, где его ждали командиры и бойцы сегодняшней Красной Армии. Он обращался к воинам с призывом вспомнить славное прошлое и еще лучше быть врага. [...] Любимые герои советского кино были мобилизованы в армию и прошли свое новое боевое крещение.” In Ju. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo*, Moskva, Iskusstvo, 1968, pp. 26-27.

<sup>29</sup> Cortometraggi di propaganda realizzati durante la Seconda Guerra Mondiale.

<sup>30</sup> “Начались блокадные дня Ленинграда. На батарею перестали подавать электроэнергию, и мы жили при свете коптилок. О фильмах даже и не думали, как вдруг однажды на позицию приехала машина-фургон, и было объявлено о начале сеанса дневного кино. Это был один из первых «Боевых кинесборкиков». Смотрели его жадно, смакуя каждый кадр. Особенно мне запомнился сюжет, связанный с Чапаевым. Начинался он финалом знаменитого фильма, с того места, где красный комдив тонет в реке Урал. Однако за этим эпизодом следовало... продолжение. На берег вылез вдруг мокрый Василий Иванович, ему дали бурку, коня, шашку, и вот уже ведет он конницу на фашистов. Этот момент мы все встретили дружными аплодисментами.” In Ju. Nikulin, *Čapaev s nami*, “Sovetskij ekran” 9 (1980), p. 17.

[...] il ruolo del cinema diventa chiaro. Non più solo arte (e comunque non abbastanza arte), esso si scopre medium: ed è in quanto medium che esprime il meglio di sé. La sua azione infatti appare esemplare. Per le misure che esprime: il cinema offre appunto contenuti fortemente fruibili, costruisce legami largamente accessibili, usa una macchina in modo perfettamente funzionale. Ma anche per l'intensità con cui opera: nessun altro mezzo di comunicazione coevo sembra in grado di offrire rappresentazioni così ampie (tutto in linea di principio è filmabile), legami così forti (chiunque può avere accesso a una sala e chi è in sala partecipa a una azione collettiva) e un uso della tecnologia così probante (in fondo si tratta di una macchina che realizza un sogno radicale, quello di creare un doppio della realtà e insieme di affrancare il corpo umano dai suoi vincoli). È anche per questo che il cinema risponde al suo tempo: ne coglie le esigenze, ne riflette le misure. [...] Ogni medium interviene su quanto trasmette, se non altro per consentirne la trasmissione. Ciò significa che quando raccoglie delle sollecitazioni che provengono dall'esterno (siano esse porzioni di realtà, discorsi sociali, frammenti di immaginario o ossessioni latenti), un medium si trova sempre ad "adattarle" alle proprie esigenze: nel farle proprie, inevitabilmente le seleziona, le riordina, spesso le ricombina, le parafrasa e così via. Il risultato consiste nel dare una nuova veste agli eventuali spunti di partenza: un medium non ricalca mai elementi pregressi; semmai li riformula. [...] non abbiamo un ricalco, ma una riformulazione. Ora, questa "riscrittura" ha un forte valore interpretativo, e in questo senso costituisce una vera e propria "ridefinizione" della realtà a cui il medium si riferisce. Ma questa "riscrittura" fa anche di più: essa "definisce" questa realtà, dato che, fissandola per una serie di destinatari, ne fissa anche i tratti con cui sarà riconosciuta. Da questo punto di vista, l'azione di "filtro" che un medium inevitabilmente compie è anche una azione di "guida" della percezione e del comportamento [...]. In altri termini, fissando una realtà o un comportamento, un medium mi offre uno "schema" attraverso cui cogliere o trattare le cose e nello stesso tempo un "canone" a cui adeguarsi.<sup>31</sup>

Nel caso del cinema sovietico la forza "esemplare" delle pellicole a sfondo bellico sembra essere particolarmente diffusa e presente. A differenza di altri generi cinematografici, meno significativi se non addirittura assenti, il film russo di guerra sembra aver goduto di una popolarità quasi ininterrotta fin dagli anni '20. Tale fama, inoltre, non si esaurisce nel successo commerciale delle pellicole, ma anche nella forza oggettivamente riscontrabile con cui i film di guerra sono riusciti ad influire sull'immaginario popolare della Russia sovietica anche in occasione di conflitti reali e tangibili; *Čapaev*, che è un film di guerra, costituisce un evidente esempio di questa tendenza. Denise Youngblood è riuscita con grande efficacia a sintetizzare le caratteristiche di tale fenomeno nel seguente commento:

To a remarkable degree, Russia's twentieth-century history can be interpreted in terms of the state's relationship to the "barbarians": preparing for them, waiting for them, engaging with them. The barbarians were a constantly shifting target; sometimes the enemies were real, sometimes imagined or concocted. For the czarist government, the barbarians could be variously defined as the Japanese, the revolutionaries, the Jews, or the Germans. For the new Soviet government, the "barbarians" were capitalists, aristocrats, Romanovs, competing Socialist parties, the British, the Germans, kulaks, spies, returning prisoners of war, and so forth. There were many kinds of wars in twentieth-century Russia as there were enemies: European wars, world wars, civil wars, revolutions, insurrections, and finally "cold war". Movies were made about all of these, and as we shall see, these films not only *reflected* their times but also *shaped* their times.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup>F. Casetti, *op. cit.*, pp. 33-36.

<sup>32</sup>D. J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence KS, University Press of Kansas, 2007, p. 1.

Chiaramente, l'Unione Sovietica non è l'unica nazione la cui produzione cinematografica abbia compreso una gran quantità di pellicole a sfondo bellico. Tuttavia, sembra che in Russia il cinema di guerra sia riuscito a penetrare particolarmente in profondità nell'immaginario collettivo, così da divenire uno dei campi d'indagine più ricchi e interessanti su cui operare un'indagine culturale; ci sembra opportuno dedicare all'analisi delle caratteristiche specifiche del cinema di guerra sovietico l'intera seguente sottosezione.

## **I.2 Cinema di guerra in Russia: caratteristiche e specificità**

Esistono numerosi esempi di film non russi che hanno mitizzato personaggi o episodi legati allo svolgimento di un conflitto: un esempio elementare può essere rappresentato da *Roma città aperta* (1945), lavoro dall'importanza incalcolabile nell'ambito della cinematografia italiana, peraltro spesso utilizzato come termine di paragone in riferimento a diversi film sovietici degli anni '40. Analogamente, l'episodio di Pearl Harbour ha ispirato anche recentemente nel cinema statunitense innumerevoli pellicole, spesso incentrate su una lotta senza esclusione di colpi tra i soldati americani e i "barbarici" giapponesi. Sembra tuttavia che, rispetto ai film di guerra sovietici, spesso basati su uno scontro manicheo, nell'ambito del cinema a sfondo bellico prodotto in altre nazioni siano state realizzate opere incentrate su una visione del conflitto più sfaccettata e complessa. Un esempio può essere costituito dal film di Clint Eastwood del 2006 *Letters from Iwo Jima*, nel quale si propone una versione della battaglia di Iwo Jima dal punto di vista dei giapponesi. Il film fa inoltre parte di un dittico la cui prima parte, *Flags of Our Fathers* (2006), racconta lo stesso evento dalla prospettiva americana, ma anche in questo caso senza scadere nel nazionalismo: l'opera è anzi incentrata su un tema particolarmente antiretorico, ovvero le speculazioni propagandistiche della celebre fotografia dei soldati immortalati nell'atto di innalzare la bandiera americana. Tali opere, peraltro, convivono tranquillamente accanto a lavori



dai toni ultrapatriottici come *Pearl Harbour* (2001) di Michael Bay. Esempi di pellicole americane che presentino una concezione non semplicistica della guerra non sono tuttavia limitati all'ambito delle produzioni più recenti: nel 1955, quando l'episodio di Pearl Harbour era ancora relativamente fresco, il regista John Sturges girò *Bad Day at Black Rock*, i cui presupposti di trama riguardavano l'internamento e il linciaggio, avvenuto in tempo di guerra, di un cittadino nippoamericano da parte dei fanatici guerrafondai di una cittadina di provincia statunitense. Tuttavia, è estremamente difficile trovare pellicole analoghe al film di Sturges o a quello di Eastwood nell'ambito della cinematografia russo-sovietica, così come sono molto rari testi e articoli da parte di critici russi che affrontino il tema della Grande Guerra Patriottica da prospettive radicalmente diverse da quelle classiche, incentrate su uno scontro privo di compromessi tra i sovietici e i nazisti (una scelta più ampia è invece possibile per i film incentrati sul conflitto ceceno). Questo non significa che ogni singolo film di guerra prodotto in Russia sposi l'idea di un nazionalismo cieco e retorico; esistono pur sempre opere importanti e popolari come *Letjat žuravli* e i suoi epigoni, che della guerra tendono a sottolineare gli orrori e le conseguenze devastanti sulla vita della gente comune. Tuttavia, è quasi impossibile, anche in anni recenti, individuare film russi sulla Seconda Guerra Mondiale che affrontino l'argomento da prospettive davvero inedite o persino "scomode", come è il caso di *Letters from Iwo Jima*. Anche se per molti aspetti tale situazione è perfettamente comprensibile (è del tutto inconcepibile che sia prodotto un film in cui gli invasori nazisti siano ritratti sotto una luce positiva), è interessante che non siano stati quasi tentati esperimenti cinematografici basati su temi di critica politica, come potrebbe essere ad esempio per una pellicola incentrata sul tema dell'antisemitismo sotto l'occupazione nazista<sup>33</sup>. È evidente che il conflitto contro i nazisti costituisce un soggetto ancora

---

<sup>33</sup> Un'eccezione parziale (in quanto trattasi di film non ambientato durante la Grande Guerra Patriottica bensì durante la Guerra Civile) può essere rappresentata da *Komissar*, opera la cui sorte ci sembra particolarmente significativa. Il film, girato nel 1967, racconta la storia di Klavdija Vavilova, una rigida commissaria della cavalleria dell'Armata Rossa che scopre di essere incinta, ed è perciò costretta al riposo e a una forzata convivenza con la famiglia di un fabbro ebreo. Con il passare dei mesi, l'iniziale diffidenza fra la famiglia e la commissaria si scioglie, e Klavdija gradualmente si apre alla vita civile e ai suoi nuovi amici; l'avanzata dell'esercito dei Bianchi impone una ritirata dei Rossi, e la famiglia ebrea si ritrova sotto la minaccia di un imminente pogrom. Klavdija cerca di consolare i suoi amici con la prospettiva di

oggi estremamente delicato, e pertanto difficilmente affrontabile da punti di vista diversi da quelli dei film classici; una forte componente emotiva sembra essere presente anche in innumerevoli testi critici sull'argomento, al punto che è decisamente raro imbattersi in analisi che non lascino trapelare un coinvolgimento personale, sia pure parziale, da parte degli autori. Per maggior chiarezza, ci sembra opportuno confrontare alcuni passaggi tratti da testi e riviste sul cinema della Seconda Guerra Mondiale; ognuno di essi costituisce un buon esempio delle tendenze della critica cinematografica del periodo in cui è stato scritto. Il primo passaggio è stato redatto nel 1947, e quindi è permeato della retorica propagandistica di quegli anni, oltre che evidentemente influenzato dalla recentissima conclusione della guerra:

La guerra sottolineò fino al limite estremo le migliori qualità della popolazione. Spietata nei confronti del nemico, la gente divenne più comprensiva verso i propri compagni di battaglia. La guerra accentuò l'amore per la vita; l'eroismo stesso non nasceva tanto da un sentimento di disperazione: il popolo voleva vivere veramente e combatteva per la dignità propria e dei propri ideali di vita. L'enorme portata della mobilitazione della rivolta popolare, lo sforzo disperato della lotta si levano dinanzi a noi nelle immagini della sintesi artistica, si schiudono entro il concreto destino dell'uomo. Vediamo [...] la studentessa moscovita Zoja Kosmodem'janskaja ricordare al nemico negli ultimi minuti di vita: "Ricordate, siamo in duecento milioni, e Stalin è con noi!"<sup>34</sup>

Quindi, riportiamo un brano tratto da un numero del 1975 di "Iskusstvo kino", incentrato su un'analisi del tema della guerra nel cinema sovietico (l'analisi, che introduce una serie di interviste a protagonisti del cinema di guerra, è significativamente intitolata *Večnaja tema*; questo genere di articoli compariva molto frequentemente nelle riviste specializzate durante gli anni del regime di Brežnev):

---

un mondo a venire in cui – come da ideali comunisti – tutti convivranno in pace e armonia; ma il suo sogno è interrotto da una visione del futuro e dal fato degli ebrei nella Seconda Guerra Mondiale, che la inducono a riprendere le armi. Il film, che ottenne peraltro il plauso di molti intellettuali dell'epoca, costò al regista Aleksandr Askoldov l'espulsione dal Partito Comunista, l'esilio da Mosca e la proibizione a vita a girare altre pellicole; le copie del film, inizialmente destinate alla distruzione, vennero rese irreperibili al pubblico fino al 1988, anno in cui una richiesta pubblica di Askoldov e l'imminente dissoluzione dell'Unione Sovietica permisero la riedizione del film, che vinse l'Orso d'Argento al 38° Festival di Berlino. Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 156-158.

<sup>34</sup> "Война до предела заострила все лучшие черты в народе. Безжалостные к врагу, люди становились более чуткими к своему народу, к своим боевым товарищам. Война обострила любовь к жизни. Сам подвиг рождался не из чувства отчаяния: народ хотел жить по-настоящему и боролся за достойную себя и своих идеалов жизнь. Огромный размах движения народных мстителей, отчаянное напряжение борьбы встают перед нами уже в художественно-обобщенных образах, раскрываются через конкретную человеческую судьбу. Мы видим [...] как ученица московской школы Зоя Космодемьянская напоминает в последние минуты своей жизни врагу: «Помните, нас двести миллионов... С нами Сталин!» In V. Ždan, *Velikaja Otečestvennaja vojna v chudožesvennyh fil'mach*, Moskva, Goskinoizdat, 1947, pp. 22-24.

Anche il cinema, che ha trattato questo argomento fin dai primissimi mesi di battaglia, continua periodicamente a concentrarsi sui duri e spaventosi e avvenimenti degli anni di guerra, non solamente per consolidare il ricordo di quel periodo di pesanti tribolazioni, ma anche mostrare la forza d'animo e l'umanità del popolo, la sua incrollabile volontà, che ci hanno condotto alla grande Vittoria.<sup>35</sup>

L'ultimo passaggio è infine tratto da un testo redatto nel 1981, anch'esso fortemente influenzato dalla retorica brežneviana e riferito ai film realizzati negli anni di guerra.

Nei film storici si manifestò un'importante tendenza dell'epoca: mostrare la forza motrice della storia, l'elemento creatore basilare di tutti i valori morali e materiali: il popolo. Il legame indissolubile tra personalità eminenti e masse popolari formò la concezione di fondo dei film di quel periodo. Inoltre, tale legame funzionava sullo sfondo delle più importanti svolte drammatiche della Storia.<sup>36</sup>

Si noti, nonostante il passare di interi decenni e la diversità degli autori, la permanenza di alcune caratteristiche retoriche: per esempio, l'attenzione posta sull'unità del popolo contro un nemico dalla forza soverchiante e privo di umanità, o la concezione della vittoria contro i nazisti come elemento storico fondante dell'Unione Sovietica. Se pure va sottolineato che per i testi da noi riportati tali caratteristiche possono anche essere attribuite alla censura (staliniana negli anni '40, brežneviana negli anni '80) e alla retorica propagandistica, va tuttavia evidenziato che il mito della Grande Guerra Patriottica è presente anche in era moderna, e vissuto sostanzialmente con la medesima intensità emotiva di una volta; l'interesse per l'argomento è tale che nel 2010 è stato prodotto un mediocre seguito del film *Utomlënnye solncem* (1994) di Nikita Michalkov, ovvero *Utomlënnye solncem 2: predstojanie*, pellicola che ripropone tutti i più retorici, e spesso ingenui, stereotipi sui nazisti e sugli anni dell'occupazione.

È interessante notare che le oggettive difficoltà nel proporre visioni alternative del conflitto possano dipendere non solo dall'ovvia delicatezza dell'argomento, ma anche dal cinema in quanto mezzo di rappresentazione: molte pellicole sovietiche realizzate durante gli anni di

---

<sup>35</sup> “И кинематограф, поднявший эту тему в первые же месяцы сражений, продолжает вновь и вновь обращаться к суровым и грозным военными событиями, чтобы не только запечатлеть время тяжких испытаний, но показать силу духа, мужество народа, его несокрушимую волю, которые привели нас в великой Победе” In *Večnaja tema*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), p. 1; autore non riportato.

<sup>36</sup> “В исторических фильмах проявилась главная тенденция времени: показать движущую силу истории, основного творца всех материальных и моральных ценностей – народ. Неразрывная связь выдающейся личности и народных масс формировала основную концепцию фильмов того периода. Причем эта связь активно действовала на фоне крупнейших драматических поворотов истории.” In A. Kamšalov, V. Nesterov, *Ekran v bor'be*, Moskva, Iskusstvo, 1981, p. 77.

guerra sono divenute dei punti di riferimento così celebri che potrebbe risultare difficile produrre pellicole che esulino dai classici canoni estetici e narrativi. In effetti, i film hanno svolto un ruolo determinante nel corso della Seconda Guerra Mondiale; ci riferiamo tanto alle opere di propaganda, quanto ai documentari dal fronte, che nella Russia sovietica furono realizzati da registi e operatori in condizioni di rischio estremo e diedero un contributo fondamentale alla delineazione del conflitto, come evidenziano gli studiosi Aleksandr Kamšalov e Valerij Nesterov nel seguente commento:

Insieme ai soldati dell'Armata Rossa e ai partigiani si scontrò con il nemico la cinematografia, armata dei propri film. [...] [I film] penetrarono nel cuore di milioni di persone, e furono una scuola di odio nei confronti del nemico, un'università di amore verso la Patria, chiamarono a una lotta giusta e decisiva, rivolgendosi al ricordo di coloro che avevano dato la vita per la libertà della Patria, e fornendo nuove forze spirituali a milioni di persone. [...] Negli anni di guerra risuonavano potentemente i temi dell'amore e dell'odio, dell'umanismo e dell'odio per l'uomo, del bene e del male, che divisero il mondo in due campi contrapposti, in due fazioni belligeranti.<sup>37</sup>

Secondo i due studiosi, il cinema avrebbe permesso alla Russia sovietica coinvolta nel conflitto di ritagliarsi un ruolo nel quale riconoscersi, esorcizzando il trauma dell'aggressione tedesca e delineando una precisa identità, quella del popolo in grado di prevalere sulla Germania nazista; identità che l'Unione Sovietica avrebbe conservato anche nei decenni successivi. Si può notare che il cinema russo-sovietico non è l'unico ad avere prodotto delle epopee sulla resistenza; un possibile esempio nel campo del cinema italiano potrebbe essere rappresentato dall'opera di Rossellini. Va tuttavia rammentato che, a differenza dell'Unione Sovietica, l'Italia ebbe un ruolo offensivo nello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, e che il cinema italiano degli anni '40 era a orientamento fascista. Non solo i film italiani girati durante la guerra sono spesso artisticamente compromessi dalla supervisione degli uomini di regime, ma vennero in gran parte dimenticati nell'immediato dopoguerra, quando lavori come *Roma città aperta* introdussero una nuova direzione tematica nell'industria cinematografica italiana. In Unione Sovietica, al

---

<sup>37</sup> “Вместе с бойцами Красной Армии и партизанами сражалось с врагом своими фильмами киноискусство. [...] вошли в сердца миллионов, были школой ненависти к врагу, университетом любви к Родине, они звали на справедливый и решительный бой, обращались к памяти тех, кто отдал свой жизни за свободу Отчизны, они давали новые духовные силы миллионам людей. [...] Мощно звучали в годы войны темы любви и ненависти, гуманизма и человеконенавистничества, добра и зла, которые разделили мир на два противоборствующих лагеря, на две воюющие стороны.” *Ivi*, pp. 79-80.

contrario, i film sui partigiani cominciarono ad essere girati a conflitto in corso, e aiutarono concretamente la popolazione a resistere all'occupazione da parte dei nazisti. Film incentrati sulla lotta partigiana come *Ona zaščiščaet rodinu* (1943), per quanto non privi di ingenuità e di rozzezze, conservarono la loro fama anche nel dopoguerra proprio per aver segnato l'immaginario popolare quando lo scontro era ancora in atto; e la versione del conflitto proposta in tali pellicole è penetrata nell'immaginario popolare talmente a fondo da aver suggerito ad alcuni studiosi l'ipotesi di una compatta "mitologia della guerra". Nel 2005, in occasione del sessantenario della vittoria sui nazisti, il Naučno-Issledovatel'skij Institut Kinoiskusstva di Mosca ha organizzato un convegno sul tema della guerra in ambito cinematografico e sulle implicazioni di tale argomento per l'evoluzione culturale dell'Unione Sovietica. Gli atti del convegno, raccolti dalla casa editrice Materik, comprendono tra l'altro un intervento del ricercatore Dmitrij Salynskij; il quale, oltre a fornire un gran numero di interessanti spunti, si sofferma anche sulla presunta esistenza nel cinema sovietico di una "antropologia del conflitto".

La domanda più importante sulla quale vorrei porre l'attenzione suona parecchio bizzarra: si è conclusa la guerra? In uno dei miei articoli [...] ho già formulato una congettura, ossia che, nella coscienza dei cineasti, la guerra si è conclusa solamente a metà degli anni '70. In quel periodo scomparvero, dall'arte in senso generale e dal cinema recitato in particolare, i moventi di portata eroica e universale, legati al concetto di un bene assoluto e di un male assoluto. Ricordate che, ancora negli anni '60 Asja Kljačina, nel film di Končalovskij, diceva: "Se soltanto non ci fosse stata la guerra"<sup>38</sup>. Vent'anni dopo la guerra, la gente viveva ancora sotto il suo terrore. Tuttavia, in seguito, intervennero moventi legati alla vita quotidiana, umani, ristretti a situazioni di ordine concreto. Tutto ciò divenne un indizio che la guerra era conclusa. Ma al tempo stesso non era completamente terminata, per molte persone la guerra è ancora viva, e vivono nella perenne sensazione di una guerra. Ed ecco che si solleva una seconda domanda, fondamentale, sulla mitologia della guerra. Si è mai conclusa? La mitologia non si conclude mai, per definizione. In alcuni interventi si è formulata la speranza che la mitologia di guerra ad un certo punto finisca. Tuttavia, io non ci credo. Una mitologia si muta in un'altra, il pensiero umano è per costituzione mitologico. Assertire che una mitologia si possa concludere in qualche momento è assurdo. Non finisce mai. Semplicemente sarà mutata in qualcos'altro. In questo momento sta rinascendo nel materiale delle guerre afgane e cecene. Oltre a ciò, l'aspetto più interessante è che non rinasce solamente nei film russi sulla guerra cecena, ma anche nella psicologia degli stessi ceceni, che forse i film non li hanno visti, ma si comportano come partigiani.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Il riferimento è al film *Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla замуž* (1966), di Andrej Končalovskij.

<sup>39</sup> «И главный вопрос, на котором я хотел бы акцентировать внимание, очень странно звучит: кончилась ли война? В одной своей статье [...] я уже высказывал предположение, что война для сознания кинематографистов закончилась только лишь в середине 70-х. В это время ушли из искусства вообще и игрового кино в частности мотивации героического, вселенского масштаба, связанные с абсолютным добром и абсолютным злом. Помните, еще в 60-х годы Ася Клячина в фильме Кончаловского говорила: «Только бы не было войны». Двадцать лет после войны люди жили страхом перед ней. А потом пришли бытовые, человеческие мотивации, замкнутые внутри конкретной ситуации. Вот это и стало признаком того, что война закончилась. Но на самом деле война закончилась не везде, для многих людей еще жива война, и они живут этим ощущением войны. И тогда встает второй вопрос, такой же кардинальный – о мифологии войны. Закончилась ли она? Мифология не заканчивается никогда, по определению. В каких-то выступлениях прозвучала надежда, что мифологическая

Il cinema, secondo Salynskij, offrirebbe una versione della verità storica entro la quale riconoscersi e una narrazione coerente nella quale riassumere un'esperienza. Detto altrimenti, incoraggerebbe negli spettatori un'identificazione che permetterebbe di assumere in una data circostanza dei ruoli; pertanto, riproporre sul grande schermo la storia della vittoria contro i nazisti consentirebbe agli astanti più giovani, che non hanno vissuto direttamente l'esperienza bellica, di immedesimarsi nelle figure dei partigiani e di sviluppare un atteggiamento analogo a quello presentato in tali film anche in circostanze della vita moderna. Per esempio, visionare un film come *Ona zaščiščaet rodinu* nei medesimi anni in cui sono in corso conflitti come quello ceceno potrebbe stimolare sentimenti nazionalisti, così come la visione di un film sulla Guerra Civile come *Čapaev* aveva incoraggiato i soldati impegnati nella Seconda Guerra Mondiale. Il valore del cinema di guerra non sarebbe quindi esclusivamente culturale o artistico, ma anche antropologico. Da questo punto di vista, la Grande Guerra Patriottica è particolarmente adatta a essere riassunta nel cinema, in quanto priva, almeno nell'immaginario popolare, di ruoli ambigui o grigi, ed essendo spesso delineata secondo criteri estremamente netti. Riportiamo al riguardo alcune ulteriori, interessanti osservazioni di Salynskij, nelle quali l'autore fa anche riferimento alla cinematografia russa moderna:

[...] la guerra venne vinta nonostante i collaborazionisti e grazie agli eroi. E questo è molto importante per il cinema, perché il cinema non può esistere senza eroi. Eroe e cinema sono sinonimi, un fatto che fino a questo momento non abbiamo voluto riconoscere. La crisi del cinema russo degli anni '90 non è stata dovuta alla disintegrazione delle produzioni, bensì alla perdita di una figura eroica. E questa crisi è stata superata nel momento in cui è ricomparso un eroe. In particolare, nei film di Balabanov *Brat*, il primo e il secondo<sup>40</sup>. So che molti non lo apprezzano, ma non si può non riconoscere che Balabanov ha fatto uscire il nostro cinema da una palude priva di eroi in un sol colpo, così come il Barone di Münchhausen si è salvato dal pantano tirandosi per i capelli. Il cinema si fonda sull'identificazione tra lo spettatore e l'uomo che compare sullo schermo, quindi gli servono eroi. Il

---

эпоха когда-нибудь кончится. Не верю я в это. Одна мифология сменяется другую, человеческое мышление в принципе мифологично. Говорить о том, что мифология когда-нибудь кончится – бессмысленно. Она не кончится никогда. Просто она будет заменена другой. Сейчас она возрождается на материале афганской, чеченской войн. Причем самое интересное, что возрождается она не только в российских фильмах о чеченской войне, но и в психологии самих чеченцев, которые этих фильмов, может быть, и не смотрят, но ведут себя как партизаны.” In D. Salynskij, *Antropologija vojny*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, p. 60.

<sup>40</sup> Le due opere, la prima del 1997 e la seconda del 2000, sono state effettivamente tra i più grandi successi commerciali del cinema russo degli ultimi anni. I film raccontano le azioni di Danila, un ex coscritto che entra nel mondo del crimine grazie al coinvolgimento del fratello sicario, per diventare egli stesso un killer metodico e spietato.

cinema di guerra può essere interessante solo grazie agli eroi. E il nuovo cinema di guerra, che comparirà in futuro, utilizzerà nuovi eroi.<sup>41</sup>

Il commento di Salynskij è a nostro giudizio pienamente condivisibile, e presenta inoltre alcune interessanti implicazioni. È vero che *Brat* (che non è una pellicola di guerra ma è comunque incentrato su un protagonista con un retroterra militare) è probabilmente uno dei più popolari film russi degli ultimi anni, ma va sottolineato che il protagonista dell'opera non è tanto un eroe classico, quanto un personaggio disilluso, totalmente nichilista, dotato di un suo morboso fascino non privo di implicazioni nazionalistiche al limite del razzismo. La filosofia di *Brat* sembra insomma poggiare su una sorta di contraddizione: il protagonista del film potrebbe rappresentare tanto una figura antierica, nella quale sarebbe sottintesa una critica alle devastazioni morali provocate dalla società russa postsovietica, quanto una sorta di moderno *bogatyr*, il che lascerebbe intuire la volontà di Balabanov di creare un esaltato, ed emulabile, modello eroico per il nuovo millennio. Tali osservazioni, peraltro, sono applicabili a una gran quantità di recenti film russi a sfondo bellico, opere cioè che inseriscono protagonisti violenti e nazionalisti in trame molto simili a quelle dei classici film di guerra, nei quali l'eroe è tutto d'un pezzo, e chiuso a qualsiasi tipo di compromesso morale; come d'altronde è ben evidenziato nel seguente commento, elaborato nel 1971 dallo sceneggiatore ed ex militare Semën Frejlich:

In *Čapaev* l'eroe esiste oggettivamente, le circostanze lo costringono a operare, lo cambiano, e lui a sua volta, operando, produce un cambiamento su di loro. [...] L'arte del dopoguerra, e in particolare il cinema, si rivolsero di nuovo a questo tipo di eroe; come d'altronde è comprensibile. La guerra aveva inasprito i drammi più profondi del secolo, credeva di nuovo nei limiti estremi della forza dell'uomo, sottoponendolo a prove spaventose. Tutta la Storia adesso veniva interpretata attraverso il prisma della guerra.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> “[...] война была выиграна вопреки коллаборационистам. И благодаря героям. Это очень важно для кино, потому что кино не может жить без героя. Кино и герой – это синонимы, чего мы до сих пор никак не хотим признавать. Кризис 90-х годов в российской кинематографе был связан не с распадом производства, а с потерей героя. И этот кризис оказался преодолен, как только появился герой. В частности, это балабановский «Брат», первый и второй. Я знаю, что он многим не нравится, но нельзя не признать, что Балабанов выгасил наше кино из безгеройного болота одним рывком, как Мюнхаузен из болота выгасил себя за волосы. Кино строится на идентификации зрителя с человеком на экране. Поэтому нужен герой. Военное кино может быть интересно только благодаря герою. Новое кино о войне, которое будет появляться, потребует новых героев.” In D. Salynskij, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>42</sup> “В «Чапаеве» герой существует объективно, его заставляют действовать обстоятельства, они меняют его, а он, действуя, меняет их [...]. Послевоенное искусство, кино в частности, вновь обратилось к такого рода герою. И это вполне понятно. Война обострила глубочайшие драмы века, она вновь поверила пределы сил человека, подвергнув его чудовищным испытаниям. Да и вся история была увидена сквозь призму войны.” In S. Frejlich, *Lico geroja*, “Iskusstvo kino” 4 (1971), pp. 94-97.

Salynskij riprende e analizza la questione della figura eroica nel cinema sovietico della Seconda Guerra Mondiale in un'interessante analisi, della quale ci sembra opportuno riprendere i seguenti passaggi:

Una verità integrale poteva essere possibile nel 1945-1946, subito dopo la Vittoria, quando tutto era chiaro: c'è il bianco e c'è il nero, i nemici sono stati battuti, abbiamo vinto e così via. Allora era possibile un'unica verità. Però più passa il tempo, più chiaramente comprendiamo che di verità ce n'è una colossale moltitudine e il loro numero cresce incessantemente, perché la verità si differenzia sempre. È differenziato il concetto stesso di guerra: quante guerre ci sono state? Oggi vediamo distintamente che la guerra relativa al periodo della nostra irruzione in Polonia e in Finlandia è un tipo di guerra, una guerra d'invasione. Ma quando i tedeschi invasero i nostri confini, un tempo polacchi, cominciò una seconda guerra e allora ci difendemmo; ma inizialmente difendemmo non la nostra terra, bensì un territorio che fino a poco prima era straniero. [...] in questo momento ha luogo un passaggio dall'ideologia di guerra ad un'antropologia. [...] L'ideologia è il modo di pensare di un corpo collettivo, a cui appartiene un'unica anima e un unico pensiero ("Per la Patria!"), e questo è del tutto naturale, giusto, normale, anche perché non c'era all'epoca un'altra verità. Tuttavia, un corpo collettivo ha un'unica testa, ossia il compagno Stalin, e un'unica casa natia, ovvero la nostra grande e potente Patria. Così è un corpo collettivo. Ma oltre a questo spuntano corpi individuali, con le loro anime e fisicità individuali. Gli americani circoscrivono una zona che delimita l'aggressione a un individuo, alla sua *privacy*. Si trova entro un raggio di 90 centimetri dalla persona. Ad una distanza corrispondente alle braccia distese si trova un confine che nessuno ha il diritto di superare, perché sarebbe percepita come un'invasione o un'aggressione sessuale. Ecco cos'è la guerra, un superamento ripetuto di questa zona individuale, una zona di sensazione tattile. [...] La guerra è una sensazione marcatamente tattile, fisiologica, è una massa di sensazioni, distinte, individuali e non separate l'una dall'altra, che vanno distinte in campo antropologico, l'antropologia del corpo e dell'anima individuali.<sup>43</sup>

L'analisi del ricercatore è ancora una volta originale e interessante, anche se l'ipotesi che nel cinema russo più recente si avverta una diversificazione dell'approccio alla narrazione del conflitto, che nelle realizzazioni filmiche moderne sarebbe più incentrato sull'esperienza dei singoli individui piuttosto che sulla visione collettiva che era presente negli anni dell'Unione

---

<sup>43</sup> "Интегральная правда была возможна в 1945-1946 годы, сразу после Победы, когда все было ясно: есть черное и есть белое, враги разбиты, мы победили и т.д.. Вот тогда была возможна единая правда. Чем дальше идет время, тем более ясно мы понимаем, что правд колоссальное количество и число их постоянно растет, потому что правда все время дифференцируется. Дифференцируется и само понятие войны. Сколько было войн? Мы видим сейчас совершенно отчетливо, что война периода нашего вступления в Польшу и Финляндию – это одна война. Захватническая. А когда немцы перешли нашу границу, бывшую польскую, это вторая война началась, тут мы уже защищались. Но поначалу защищали еще не свою землю, а ту, которая недавно была чужой. [...] сейчас возникает переход из идеологии в антропологию войны. [...] Идеология – это то, чем мыслит коллективное тело. У коллективного тела одна душа и одна мысль – «За Родину!», и это совершенно естественно, это высоко и это правильно, и в тот момент не было другой правды. Но у коллективного тела одна голова – товарищ Сталин, и один родной дом – наша великая, могучая Родина. Это коллективное тело. Но дальше возникают уже индивидуальные тела с них индивидуальной душой и индивидуальной кожей. У американцев сейчас определена зона посягательства на личность, на «прайвеси». Это примерно 90 сантиметров вокруг человека. На расстоянии вытянутой руки проходит граница, которую никто не имеет права нарушать, потому что это воспринимается как агрессия либо как сексуальное посягательство. Так вот, война – это постоянное нарушение этой личной зоны, зоны тактильных ощущений. [...] Война – это очень тактильное ощущение, физиологическое, это масса индивидуальных и несводимых друг к другу и непохожих ощущений, в которых надо разбираться на уровне антропологии, новой антропологии индивидуального тела и индивидуальной души." In D. Salynskij, *op. cit.*, pp. 61-63.



Sovietica, meriterebbe a nostro giudizio alcuni approfondimenti. È senz'altro vero che molte pellicole di guerra recenti prediligono una visione più intimista della guerra: un buon esempio può essere rappresentato da *Blokpost* (1998) di Aleksandr Rogožkin, film non casualmente incentrato su un conflitto per molti versi confuso e ambiguo come quello ceceno. Accanto a tali opere continuano però a convivere manifestazioni di nazionalismo, non solo cinematografiche, nelle quali la visione della Grande Guerra Patriottica è sostanzialmente identica a quella dei classici film degli anni '40, come è appunto il caso del seguito di *Utomlënyye solncem*. Va comunque altresì notato che gran parte di tali produzioni a sfondo ultrapatriottico sono imposte dalla propaganda governativa, e non sempre riscuotono consenso e successo di pubblico: *Utomlënyye solncem 2: predstojanie*, benché prodotto con gran dispendio di mezzi e apertamente appoggiato dal governo della Federazione (la prima visione del film si è svolta all'interno del Cremlino), è stato un disastro di critica e di pubblico. L'analisi di Salynskij è comunque estremamente utile e interessante, e ribadisce apertamente l'importanza della mitizzazione della guerra nel cinema russo-sovietico e l'idea persistente di un conflitto mai veramente concluso.

Nell'ambito del medesimo convegno al quale ha partecipato Salynskij sono state presentate un gran numero di analisi estremamente produttive; una di esse, a cura dello studioso Lev Rošal', è incentrata sull'importanza che il periodo della guerra ha avuto sullo sviluppo estetico della cinematografia sovietica. Le sue osservazioni presentano diversi punti di contatto con le teorie di Virilio e Gibelli; ci sembra pertanto opportuno produrne alcuni passaggi:

[Quello della Seconda Guerra Mondiale] fu un periodo del tutto peculiare per lo sviluppo della cinematografia sovietica. Perché? Perché nel primo periodo della guerra tutti gli studi di recitazione furono evacuati ad ovest insieme ai registi, che sognavano di prendere parte in qualche modo al tema della guerra, ma semplicemente non conoscevano l'immagine di una guerra contemporanea. È evidente che avvertivano che non assomigliava per nulla a ciò che c'era stato negli anni precedenti, per esempio la Guerra Contadina. Si ritrovarono in una sorta di vuoto. E quel vuoto fu riempito precisamente dal cinema documentario, ossia la cronaca documentaria nei primi momenti della guerra.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “Это был совершенно особый период в развитии советской кинематографии. Почему? Потому что в первый период войны все игровые студии эвакуировались на восток вместе с режиссерами, которые мечтали каким-то образом участвовать в военной теме, но они просто не знали, как выглядит современная война. Видимо, участвовали, что она непохожа на то, что было в прежние времена, – скажем, в Гражданскую. Они оказались в неком вакууме. И этот вакуум как раз восполняло документальное кино, документальная хроника на первом этапе войны.” In L. M. Rošal', “Тема неисчерпаема...”, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, p. 14.

Secondo Rošal', la cui opinione è peraltro concorde con quella di altri studiosi, come Andrej Šemjakin<sup>45</sup> o Valerij Fomin<sup>46</sup>, l'impegno dei documentaristi al fronte avrebbe contribuito non solo a dare informazioni visive sulla guerra o ad aggiornare sugli ultimi sviluppi dal fronte, ma anche a creare un'immagine del conflitto definita e fruibile per tutta la Russia sovietica. Gran parte degli operatori<sup>47</sup> non avevano esperienza del fronte, e conservarono, specialmente all'inizio dello scontro, l'impressione che la guerra fosse "troppo grande" per poter essere impressionata su pellicola. Riprendendo con la macchina da presa il conflitto, è stato possibile conferirgli non solo una sostanza visiva, ma anche ontologica: la guerra, grazie all'impegno dei cineoperatori, ha cominciato ad esistere nell'immaginario della Russia sovietica a partire dal momento nel quale si è iniziato a filmarla. Il commento di Rošal' trova una conferma in alcune analisi del regista e produttore Michail Litvjakov, elaborate nel 1975:

La guerra scompare nel passato, la guerra rimane con noi. [...] Chiunque di noi, che eravamo ragazzini negli anni '40, conserva la propria immagine della guerra: feroci bombardamenti, treni diroccati, paura e curiosità, tutto fuso insieme. [...] Passando oggi in rassegna sul tavolo di montaggio il materiale girato negli anni di guerra al fronte, ogni volta soppeso in quali condizioni girassero gli operatori. [...] Quindi anche oggi ci disturba l'attimo della guerra impresso dagli operatori al fronte, pieno di pesanti fatiche e esultanti momenti dell'offensiva vittoriosa. Un attimo infinitamente umano: così lo videro gli operatori-cronachisti. Noi vediamo la guerra attraverso i loro occhi. [...] Grazie al lavoro degli operatori al fronte, si costituì l'immagine umana della guerra.<sup>48</sup>

Il riferimento all'"attimo" individuato da Litvjakov ci sembra particolarmente interessante: l'idea che riprendendo il conflitto attraverso il mezzo filmico sia possibile attribuirgli una sorta di immortalità presenta delle analogie con le teorie di Sorlin<sup>49</sup> e la sua concezione della guerra come momento cristallizzato in un presente interminabile di pura azione,

---

<sup>45</sup> Cfr. A. Šemjakin, *Kinodokument na vojne – pravda novaja i pravda staraja*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, pp. 46-53.

<sup>46</sup> Cfr. V. Fomin, *Cena kadra: každyj vtorogo – ranen. Každyj četvėrtij – ubit*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, pp.17-46.

<sup>47</sup> Cfr. V. Fomin, *op. cit.*, pp. 24 segg.

<sup>48</sup> "Война уходит в прошлое, война остается с нами. [...] Любой из нас, мальчишек 40-х годов, хранит свой образ войны: жестокие бомбежки, разбитые поезда, ужас и любопытство, слитые вместе. [...] Разглядывая сейчас на монтажном столе материал, снятый в годы войны на фронте, я всякий раз прикидываю, как, в каких условиях снимали операторы. [...] Поэтому и сейчас тревожит нас запечатленный фронтовыми операторами миг войны, полный тяжелых испытаний и ликующих мгновений победного наступления. Миг бесконечно человеческий. Таким увидели этот миг операторы-хроникеры. Мы видим войну их глазами. [...] Благодаря фронтовым операторам сложился человеческий образ войны." In M. Litvjakov, *Dolg pered prošlym i buduščim*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 2-3.

<sup>49</sup> Cfr. P. Sorlin, *op. cit.*, pp. 50-51.

senza pianificazione del dopoguerra o di un qualsiasi futuro. Anche in questo caso, comunque, viene suggerito che la consapevolezza di una guerra in corso abbia continuato a vivere nella coscienza collettiva russo-sovietica per molti decenni dopo la conclusione reale del conflitto. Tale percezione, come abbiamo già evidenziato, non è mai disgiunta dalla coscienza dell'assunzione di responsabilità a cui la guerra ha costretto i cittadini sovietici, responsabilità che il cinema ha chiaramente evidenziato e amplificato. Riportiamo al riguardo alcune riflessioni, anch'esse pubblicate nel 1975, del regista Jurij Čuljukin:

Ogni uomo che abbia vissuto la guerra vive a lungo (a dir la verità per tutta la vita) nel ricordo di quel tempo in cui insieme con la propria nazione difese il futuro del paese e del mondo. [...] La guerra... Ad essa sono legati dolore, afflizione e speranza, il terrore della perdita, la loro pesantezza, l'amara felicità degli incontri al fronte e la bruciante gioia delle vittorie militari... [...] La battaglia sanguinosa contro il fascismo ha contribuito in maniera straordinariamente efficace alla crescita della consapevolezza della nazione. Aleksej Tolstoj ne ha scritto in modo straordinariamente semplice e convincente nel suo racconto *Il carattere russo*, ossia che in colui che sembra un uomo semplice, di fronte alle prove poste dal destino, si svelano forze insospettabili... [...] L'ultimo giorno di pace e il primo giorno di guerra... Il primo combattimento, il primo dolore. L'uomo diventa un soldato. Oppure, il soldato diventa uomo... L'ultimo giorno di guerra e il primo giorno di pace... Ecco le vette da cui si può ben vedere l'Uomo.<sup>50</sup>

Il commento di Čuljukin ribadisce ulteriormente un elemento fondamentale: la guerra sarebbe, tanto per il singolo soldato quanto per l'intera nazione, un momento fatidico, eroico, che definirebbe per sempre le migliori qualità di un uomo e di una nazione. Un passaggio, quindi, non privo di analogie con il passaggio di un uomo dall'adolescenza alla maturità. Va sottolineato che tale concezione trova una conferma anche nel modo in cui i cineoperatori al fronte, mediante la macchina da presa, costruivano intorno ai soldati semplici un'aura eroica che mitizzasse l'impresa della Russia coinvolta nel conflitto. Si notino al riguardo le seguenti osservazioni di Efim Učitel', operatore e documentarista dal fronte:

Esiste, nella pratica documentaria, un'espressione: "la ricerca dell'eroe". Gli eroi si possono cercare nelle strade di campagna e nelle officine di fabbrica; nella fiumana per le strade e nelle classi

---

<sup>50</sup> "Каждый человек, прошедший войну, долго (наверное, всю жизнь) живет воспоминаниями о том времени, когда он вместе со своим народом отстоял будущее страны, мира. [...] Война... с нею связаны горе, боль и надежда, страх потерь, их тяжесть, горькая радость фронтовых встреч и обжигающее счастье боевых побед... [...] Кровавопролитная битва с фашизмом необычайно резко способствовала росту самосознания народа. Об этом замечательно просто и нубедительно написал Алексей Толстой в своем рассказе «Русский характер», что кажется прост человек, а как пошлет судьба испытание, и откроются в нем силы несметные... [...] Последний день мира и первый день войны... Первый бой и первая боль. Человек становится солдатом. Или – солдат становится человеком... Последний день войны и первый день мира. Вот те высоты темы, с которых особенно хорошо виден Человек." In Ju. Čuljukin, *Istoki geroizma*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), p. 4.

delle scuole. Gli uomini sovietici, che oggi sono impegnati in una grande opera costruttiva, sono eroi meritevoli delle nostre pellicole documentarie. Tuttavia a volte noi documentaristi diventiamo esploratori per rintracciare i nomi degli eroi del passato. I nostri archivi conservano inestimabili pagine di storia, impresse sulla pellicola, a cui prendono parte uomini senza nome. [...] Tuttavia la Storia non è racchiusa nelle inquadrature del passato, bensì vive, continua nei destini umani reali. Quindi, costantemente, esploriamo la vita odierna degli eroi del passato. Nel confronto dei fatti tratti dalla vita, passata e presente, di uomini concreti è ancora più evidente la grandiosità dello sviluppo del nostro paese.<sup>51</sup>

L'idea che il cinema abbia fortemente contribuito a immortalare il ruolo della Russia in un momento determinante del suo sviluppo trova moltissime conferme anche nelle analisi di altri commentatori coinvolti in prima persona nel cinema di guerra, come ad esempio il regista Raviľ Batyrov:

I miei figli guardano alla guerra con una concreta distanza. È divenuta già Storia, ma l'interesse nei suoi confronti non si esaurisce. [...] Qualcuno ha detto che nei giorni in cui si è sottoposti a gravi prove la Storia guarda gli uomini dritto negli occhi, come per verificare la nostra prontezza a batterci in nome degli scopi moralmente più elevati. [...] senza un sentimento di retrospettiva storica non ci può essere una comprensione chiara della prospettiva storica.<sup>52</sup>

Del tutto analoga la posizione di Igor' Gelejn, anch'egli regista:

“Nessuno ha visto tanto quanto abbiamo visto noi” – ha scritto uno degli operatori dal fronte. “Nessuno ha visto altrettante imprese dei nostri soldati. Nessuno ha visto tanto dolore quanto noi [...]”. Come raccontare la storia di questi uomini con i mezzi del cinema documentario nei 50 minuti di tempo permesso a un documentarista? [...] Sì, non può mai essere sufficiente, per noi, il ricordo di questa guerra.<sup>53</sup>

Lo studioso Nikolaj Izvolov riprende molte di tali riflessioni e le approfondisce, arrivando a teorizzare che l'esperienza della guerra sia stata, con il passare degli anni, elevata a porzioni epiche:

---

<sup>51</sup> “Есть в практике документалистов такое выражение: «поиск героя». Героя можно искать на сельских дорогах и в заводских цехах, среди уличного потока и в школьных классах. Советские люди, занятые сегодня напряженным созидательным трудом, – достойные герои наших документальных лент. Но порой мы, документалисты, становимся исследователями для того, чтобы найти имя герою из прошлого. Наши киноархивы хранят драгоценные страницы истории, запечатленные на пленке, но в них действуют не безымянные люди. [...] Но история не заключена лишь в кинокадрах прошлого, она живет, продолжается в реальных человеческих судьбах. Поэтому мы с такой настойчивостью исследуем сегодняшнюю жизнь героев прошлого. На сопоставлении фактов из жизни, прошлой и настоящей, конкретных людей еще ярче видна грандиозность развития нашей страны.” In E. Učitel', *Net bezymjannych geroev*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), p. 7.

<sup>52</sup> “Мои дети видят войну уже с солидной дистанции. Она стала уже историей. Но интерес к ней не иссякает. [...] Кто-то сказал, что в дни испытаний история заглядывает людям в глаза, словно проверяя нашу готовность сратается во имя высоких нравственных целей. [...] без ощущения исторической ретроспективы не может быть ясного понимания исторической перспективы.” In R. Batyrov, *Zaščičennnye podvigom*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), p. 6.

<sup>53</sup> “«Никто не видел столько, сколько видели мы, – записал один из операторов-фронтовиков. – Никто не видел столько подвигов наших бойцов. Никто не видел такого горя, как мы. [...]» Как рассказать об этих людях средствами документального кино за 50 минут отпущенного документалисту времени? [...] Да, никогда не смогут «надоеть» нам воспоминания об этой войне.” In I. Gegejn, *Ja segodnja vernulsja s vojny*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 17-18.

La guerra è un avvenimento collettivo che provoca un cambiamento totale di tutta la vita, dei rapporti tra gli uomini e delle relazioni tra stati. Questo non riguarda solamente la Grande Guerra Patriottica, ma anche altre guerre, come la Prima Guerra Mondiale e la Guerra Contadina. La Storia del nostro paese nel XX secolo è pervasa di queste spaventose ferite. Ritengo che la Grande Guerra Patriottica abbia inferto al corpo della nazione nella sua interezza un trauma talmente forte che finora non siamo stati in grado di riprenderci. [...] Questa tragedia spaventosa ha provocato la fondazione non tanto di una mitologia, ma anche di un epos eroico. L'intero filone dei film che sono nati con la guerra (sia i documentari che i film a soggetto), tanto quelli girati durante la guerra che quelli del dopoguerra, formano una potente corrente di epos eroico. Gli uomini che hanno sperimentato e sono sopravvissuti a questo spaventoso trauma, questa tragedia, e hanno vinto la guerra, non possono accostarsi altrimenti a questo avvenimento.<sup>54</sup>

L'analisi di Izvolov è di estremo interesse, e produce numerose, puntuali osservazioni sulla permanenza del mito della guerra nel cinema sovietico. Secondo lo studioso, la longevità del tema sarebbe senz'altro fortemente dovuta al trauma, reale e insanabile, subito dall'Unione Sovietica a causa dell'invasione. Tuttavia, gran parte dell'alone leggendario legato agli episodi bellici sarebbe riconducibile alla propaganda dei vari regimi, i quali, diffondendo versioni "ufficiali", ma non verificabili, di famose vicende di guerra, avrebbero incoraggiato la produzione di opere cinematografiche storicamente inattendibili ma ormai definitivamente entrate nell'immaginario popolare. Riproduciamo alcuni commenti dello studioso:

All'epoca dell'Unione Sovietica, l'atteggiamento "epico" nei confronti della guerra era fortemente indirizzato e regolato da differenti disposizioni ideologiche, e dalle necessità politiche del periodo. Ciò era inevitabile, in quanto non esisteva un'opposizione ideologica ufficiale. In quanto storici, dobbiamo porci al riguardo in maniera obiettiva. Tuttavia si deve comprendere che l'epos eroico, se fortemente stimolato dalla propaganda politica o dall'agitazione, se manipolato al fine di appoggiare particolari idee nazional-patriottiche oppure slogan, confligge sempre con la necessità di una fattografia obiettivamente documentaria. È dato che nel periodo sovietico eravamo in gran parte privati dell'accesso agli archivi e ad informazioni precise (in questo giocò un ruolo fondamentale l'eredità dell'era sovietica), questo spontaneo epos eroico popolare venne a scontrarsi con le reazioni scientifiche e giornalistiche. Il tentativo di eroicizzare gli avvenimenti si scontrò con la necessità di una fattografia precisa di ciò che in effetti stava succedendo. E tuttavia si mantenne questo equilibrio tra eroizzazione popolare, propaganda ufficiale e fattografia scientifica pur in diversi periodi. [...] Le persone che hanno preso parte alla guerra sono ancora vive; si ricordano ancora i racconti di coloro che all'epoca erano ragazzi e sentivo parlare della guerra attraverso racconti altrui, cioè attraverso un tramite. È ancora vivo il ricordo di tutti i film sovietici che sono stati girati a partire dagli anni '40. Tuttavia coloro che in questo momento studiano alle medie, e quindi sono nati durante la Perestrojka, sono cresciuti in un sistema di differenti approcci metodologici alla Storia, differenti dal sistema di atteggiamenti collettivi che ha influenzato le persone di età media, o più anziana. [...] In questo

---

<sup>54</sup> "Вообще говоря, война – такое общественное событие, которое провоцирует тотальное изменение всей жизни, взаимоотношений людей друг с другом и отношений народов между собой. Это касается не только Великой Отечественной войны, но и других войн – и Первой мировой, и Гражданской. История нашей страны в XX веке пронизана такими страшными ранами. Думаю, что Великая Отечественная война нанесла всему народному телу такую страшную травму, от которой мы до сих пор не оправились. [...] Эта страшная трагедия провоцировала создание не столько мифологии, сколько героического эпоса. Весь корпус фильмов, посвященных войне (и документальных, и игровых), снятых во время войны и после войны, – это очень мощная струя именно героического эпоса. Люди, испытавшие и пережившие эту страшную травму, эту трагедию, и победившие в войне, никак иначе относятся к этому событию не могут." In N. Izvolov, *Vojna, epos, nauka i politika*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, pp. 67-68.

momento ci troviamo nello stadio di approccio nei confronti della Grande Guerra Patriottica in cui c'è necessità non di una valutazione ideologica, né di una lotta di pensieri politici che si attribuiscono il monopolio di cosa sia la verità.<sup>55</sup>

L'ipotesi di Izvolov suggerisce anche un'interessante spiegazione al problema dell'evoluzione dell'approccio al tema della guerra nel cinema russo-sovietico, evoluzione decisamente più lenta e contenuta rispetto a quanto avvenuto in molte cinematografie del mondo occidentale. La mancanza di un equivalente russo di opere come *Flags of Our Fathers* o *Letters from Iwo Jima* sarebbe dovuta tanto a un pudore legittimo (e non privo di un certo coinvolgimento emotivo) da parte dei registi nell'avvicinare un argomento così delicato e proporre versioni alternative, quanto alla scarsa propensione da parte degli attuali enti governativi (e di conseguenza dei produttori e dei distributori cinematografici) a emanciparsi definitivamente dal passato sovietico della Russia; anzi, alcuni episodi del periodo della guerra, per quanto datati e retorici, continuano ad essere riproposti in vari film proprio perché si prestano particolarmente bene a consolidare sentimenti di nazionalismo. Tale ipotesi trova diversi riscontri in *Predupreždenie iz prošlogo* di Chanjutin: anche se elaborata quasi mezzo secolo fa, tale analisi è ancora straordinariamente efficace nell'evidenziare sia la portata emotiva del trauma subito dall'Unione Sovietica a causa degli eventi bellici, sia la vuotezza emotiva di certe pellicole

---

<sup>55</sup> “Во времена Советского Союза эпическое отношение к войне очень сильно направлялось и регулировалось различными идеологическими постановлениями, политическими нуждами того времени. Это было неизбежно, поскольку не существовало официальной идеологической оппозиции. Мы как историки должны относиться к этому объективно. Но нужно понимать и то, что героический эпос, если он сильно одобрен политической пропагандой и агитацией, если он задействован для поддержания неких национально-патриотических идей или лозунгов, всегда сталкивался с необходимостью объективно документированной фактографии. И поскольку в советское время мы в большой степени были лишены доступа к архивам, к точной информации (в чем огромную роль играло наследие сталинских времен), то этот стихийно-народный героический эпос всегда наткнулся на стихийно-научное либо стихийно-журналистское противодействие. Попытка героизации события сталкивалась с необходимостью точной фактографии того, что происходило на самом деле. И этот баланс между народной героизацией, официальной пропагандой и научной фактографией в разные времена все-таки как-то стихийно соблюдался. [...] Живы еще люди, принимавшие участие в войне. На памяти еще рассказы тех, кто был тогда ребенком и слышал о войне опосредованно, по чужим рассказам. В живой памяти находятся еще все советские фильмы, начиная с 40-х годов. Но люди, которые сейчас учатся в средней школе, родившиеся во время перестройки, выросли в системе других методологических подходов к истории, не похожих на систему общественных настроений, повлиявших на людей среднего и старшего возраста. [...] Сейчас мы находимся на той стадии отношения к Великой Отечественной войне, когда нуждаемся не в идеологической оценке, не в борьбе политических мнений, приписывающих себе единственно верное понимание того, что такое правда.” *Ivi*, pp. 68-70.

realizzate a scopi puramente propagandistici. Riportiamo alcuni passaggi dall'introduzione dell'opera:

L'8 maggio 1945, nella sala d'Ingegneria della scuola professionale di Karlshorst si riunirono i rappresentanti delle truppe alleate. Il feldmaresciallo Keitel, innaturalmente diretto, con il volto immobile, si avvicinò al tavolo e firmò l'atto di capitolazione del Terzo Reich. Da allora sono passati più di vent'anni. Le trincee si sono riempite e ci è cresciuta sopra l'erba, i bambini sono cresciuti senza mai sentire il fischio delle bombe e la sirena dell'allarme antiaereo. Negli ex lager della morte, trasformati in museo, si riducono in polvere sotto le vetrine le scarpe di milioni di uomini soffocati dal gas, e dalle mura del Reichstag, secondo gli ordini delle autorità di Berlino ovest, si sono accuratamente cancellate le scritte lasciate dai soldati sovietici. ... Sono passati più di vent'anni. E di nuovo, tra le colonne nere per le esplosioni si va all'attacco, si uccidono i nemici e i proiettori fanno la guarda dalle torri dei campi di concentramento, strappando alla tenebra gallerie di filo spinato, e di nuovo ci si dice addio mentre si parte per il fronte, e in tutta fretta ci si bacia con avidità negli ultimi brevi minuti dell'addio... La guerra non vuole scomparire dallo schermo cinematografico. La più contemporanea delle arti scopre un'ostinata dedizione ad avvenimenti già da tempo scomparsi nel passato. Perché mai il cinema, con alterne fortune, ma con straordinaria insistenza, continua a ritornare a quei giorni?<sup>56</sup>

Più avanti, Chanjutin esprime la propria opinione sulle opere cinematografiche a sfondo bellico, individuando il motivo dell'importanza, anche etica, delle riflessioni suscitate da tali pellicole:

Perché uno spettatore, per quanto disincantato e annoiato, continua tenacemente ad andare a vedere ancora una volta i film di guerra, dove di nuovo sono presenti morte e sofferenze? [...] La guerra non ha soltanto fisicamente ucciso e costretto a piangere le perdite. Ha distrutto molte idee del tempo di pace, a costretto ad adottare una nuova visione dell'uomo, e a rivalutare in lui le possibilità effettive del bene e del male. [...] Nel trattare i conflitti del periodo di guerra, l'avanzato cinema mondiale esplora le possibilità delle nazioni, così come dei singoli individui, di influire sul corso della storia e di opporsi alla violenza. Sul materiale degli anni tra il 1939 e il 1945, determina il conflitto, pieno di effetti drammatici, dei nostri giorni: la minaccia della guerra e l'aspirazione alla pace. Il cinema riflette e ammonisce. [...] la comprensione della guerra è effettivamente cambiata nel corso di venti anni e più che sono passati dalla sua conclusione, è evidente e chiaro. Il cambiamento del punto di vista sugli avvenimenti e i personaggi nei film sulla Guerra Patriottica è direttamente legato ai processi generali che hanno luogo nell'arte e nella vita. [...] Certo, si possono nominare anche altri film che hanno espresso vivamente le tendenze del proprio tempo. [...] Tuttavia i film sul tempo di guerra consentono una migliore analisi, perché sono costruiti a partire dal medesimo materiale storico.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> “В мая 1945 года в зале Инженерного училища в Карлсхорсте собрались представители союзных войск. Фельдмаршал Кейтель, неестественно прямой, с застывшим лицом прошел к столу, подписал акт о капитуляции Третьего рейха. С тех пор прошло более двадцати лет. Размыты и заросли травой окопы, стали взрослыми дети, никогда не слышавшие свиста бомб и боя сирен воздушной тревоги. В бывших лагерях смерти, превращенных в музей, истлевают под стеклом обувь миллионов удушенных газом людей, и со стен рейхстага по указанию западноберлинских властей тщательно стертые надписи, оставленные советскими солдатами. ... Прошло более двадцати лет. И снова среди черных столбов разрывов идут в атаку, падают бойцы и шарят прожекторы на вышках концлагерей, выхватывая из темноты ряды колючей проволоки, и снова прощаются, уходя на фронт, и торопливо, жадно целуются в короткие последние минуты свиданий... Война не уходит с экрана кинематографа. Самое современное из искусств обнаруживает упорную приверженность к событиям, все дальше уходящим в прошлое. Почему же кино, удачно или неудачно, но с поразительной настойчивостью возвращается к этим дням?” In Ju. Chanjutin, *op.cit.*, 1968, p. 5.

<sup>57</sup> “Почему зритель, порой разочаровываясь, раздражаясь, но тем не менее упорно идет на фильмы, где «опять про войну», где снова смерть и страдания? [...] Война не только убивала физически и заставляла горевать о потерях. Она сломала многие представления мирного времени, заставила иначе посмотреть на человека, по-новому оценить возможности хорошего и дурного в нем. [...] Обращаясь к коллизиям военного времени,

È ulteriormente interessante notare che, pur riconoscendo l'ovvia e determinante importanza della Seconda Guerra Mondiale nell'immaginario popolare, Chanjutin non trascura di tracciare un collegamento tra i conflitti precedenti alla Grande Guerra Patriottica e la Guerra Patriottica stessa:

Il governo sovietico nacque a partire dalla parola "pace", ma fu costretto a chiamare il popolo alle armi. La Rivoluzione d'Ottobre si rivolse alle nazioni in guerra con l'invito a sospendere un massacro universale, ma si affermò in una guerra lunga e sanguinosa. Tutta la storia della società sovietica si è svolta sotto il segno di questa contraddizione. La Guerra Contadina, la lotta contro la Triplice Intesa, il conflitto con i boxer sulla ferrovia sino-orientale, la battaglia di Chasan e di Jalhin-Gol e infine la Grande Guerra Patriottica. La nazione, pur volendo costruire, doveva difendersi.<sup>58</sup>

Infine Chanjutin, a conclusione della propria indagine, prendendo spunto dall'allora recente *Ivanovo detstvo* di Tarkosvkij, così sintetizza l'evoluzione del cinema a sfondo bellico:

Il film di guerra è divenuto un film filosofico. E non a caso. L'uomo e la Storia, l'individuo e la società, la guerra e la pace: gli stessi fondamentali interrogativi della civilizzazione furono nuovamente sollevati nel corso della guerra contro il fascismo. La guerra si pone sullo schermo come se fosse un gigantesco laboratorio nel quale l'individuo si sottopone ad una prova di stabilità, di rottura. E le conclusioni di questi esperimenti appaiono completamente differenti. Sullo schermo mondiale procede una controversia, spesso brutale, in cui l'arte sovietica occupa una certa, precisa posizione. Il nostro cinema polemizza con il nazifascismo, dicendo no alla guerra tanto categoricamente quanto astrattamente. E, d'altra parte, si schiera decisamente contro la concezione militaristica secondo la quale la guerra è inevitabile, la convivenza pacifica di differenti sistemi sociali è impossibile e, per la vittoria dell'idea del socialismo, continua a sacrificare la vita di centinaia di migliaia di persone. La posizione del nostro cinema rispecchia l'esperienza del popolo, che non può immaginare la guerra alla stregua di una tigre di carta e conosce il prezzo della conquista della vittoria. Combattendo per la pace, gli artisti sovietici celebrano le gesta del popolo che ha sconfitto il fascismo, e si schierano contro la misantropia in ogni sua forma. Sulla tribuna del "film di guerra" si sviluppa pienamente e coerentemente il programma umanitario, il programma combattivo della nostra arte cinematografica.<sup>59</sup>

---

прогрессивное мировое кино исследует способность народов и отдельных людей влиять на ход истории, сопротивляться насилию. На материале событий 1939-1945 годов оно решает исполненную величайшего драматизма коллизию наших дней: угроза войны и стремление к миру. Киноискусство размышляет и предупреждает. [...] Понимание эпохи войны меняется на протяжении двадцати с лишним лет, прошедших с ее окончания, очевидно и резко. Изменение угла зрения на события и характеры в фильмах об Отечественной войне прямо связано с общими процессами, происходившими в искусстве и в жизни. [...] Конечно, можно назвать и другие фильмы, ярко выражающие тенденции своего времени. [...] Но фильмы о времени войны обладают тем преимуществом для анализа, что все они построены на одном историческом материале." *Ivi*, pp. 5-9.

<sup>58</sup> "Советское государство родилось со словом «мир», но было вынуждено призвать народ к оружию. Октябрьская революция обратилась к воюющим нациям с призывом прекратить всеобщую бойню, а утверждала себя в долгой и кровавой войне. Под знаком этого противоречия проходит вся история советского общества. Гражданская война, борьба против Антанты, конфликт на КВКС, бои на Хасане и Халхин-Голе, и, наконец, Великая Отечественная война. Народ, желавший строить, должен был обороняться." *Ivi*, p. 11.

<sup>59</sup> "Фильм о войне становится философским фильмом. И это не случайно. Человек и история, личность и общество, война и мир – самые главные проблемы цивилизации были поставлены заново в ходе войны против фашизма. Война предстает на экране как бы гигантской лабораторией, в которой личность подвергалась испытанию на прочность, на разрыв. И выводы из этих испытаний делаются совершенно разные. На мировом экране идет спор, и спор жестокий, в котором советское искусство занимает определенную четкую позицию. Наш кинематограф полемизирует с нацизмом, отрицающим войну настолько же категорично, насколько абстрактно. И, с другой стороны, решительно выступает против милитаристских концепций, согласно которым



Nonostante una pronunciata e probabilmente inevitabile retorica, *Predupreždenie iz prošlogo* resta un testo straordinariamente ricco e interessante per qualsiasi studioso di cinema di guerra russo. Anticipando anche di interi decenni molte analisi più recenti, Chanjutin riesce efficacemente a dimostrare come il trauma della guerra sia paragonabile ad una sorta di “bussola morale” della Russia sovietica: un momento definitivamente fissato nella memoria collettiva, che funge da termine di confronto per qualsiasi evoluzione sociale e politica, sia in tempi di guerra che di pace. Con tale testo lo studioso di fatto conferma quanto evidenziato dallo storico Richard Overy a proposito degli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, ossia che “l’identificazione della guerra con una guerra giusta, combattuta coraggiosamente e condotta senza errori, era talmente intensa che il sistema non avrebbe potuto sopportare il prezzo della disillusione”<sup>60</sup>.

Sull’evoluzione della concezione della guerra nella Russia sovietica sono state ovviamente scritte numerose opere. A conclusione di questa sottosezione, abbiamo ritenuto opportuno riprendere alcuni passaggi da un’opera della studiosa Nina Tumarkin, analisi che ci è sembrata particolarmente significativa e appropriata all’oggetto della nostra indagine. L’autrice, il cui lavoro abbraccia quasi mezzo secolo di storia sovietica, arriva a teorizzare l’esistenza, in Russia, di un “culto della guerra”, nato inizialmente dalla spontanea reazione popolare all’aggressione nazista ma successivamente incoraggiato e definito nelle sue caratteristiche fondamentali dalla propaganda governativa. L’uso del termine “culto” non è casuale: secondo la studiosa, le rievocazioni della guerra, operate attraverso celebrazioni pubbliche e manifestazioni, si ammanterebbero di caratteristiche analoghe a quella di una religione, con tanto di “santi” (i

---

война неизбежна, мирное сосуществование разных социальных систем невозможно и ради победы идеи социализма следует пожертвовать жизнью сотен миллионов людей. Позиция нашего кинематографа отражает опыт народа, который не может представлять войну как бумажного тигра и знает цену завоеванной победе. Борясь за мир, советские художники прославляют подвиг народа, уничтожившего фашизм, и выступают против человеконенавистничества в любых его формах. На трибуне «военного фильма» последовательно и полно проявляется гуманистическая, боевая программа нашего киноискусства.” *Ivi*, p. 282.

<sup>60</sup> R. Overy, *Russia in guerra. 1941-1945*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 331.

celebrati eroi dell'Unione, caduti in circostanze eroiche) e rituali come quello del 9 maggio. Tale culto si sarebbe costituito praticamente all'indomani del conflitto, come nota la studiosa:

In order to inspire the populace to give their all to the war effort and not lose heart despite the Germans' continuing slaughter of civilians, wartime newspapers abounded with stories of heroic feats and with assurances that Soviet heroes were and would continue to be feted and remembered. [...] A mythic, heroic war was embodied in the idealized personae of the youthful war heroes and heroines enshrined during the war as martyrs and moral exemplars in newspapers stories, poems, plays, movies, and paintings. They would become the saints of the cult of Great Patriotic War.<sup>61</sup>

Secondo la Tumarkin, il culto della Grande Guerra Patriottica sarebbe semplicemente il risultato di un'accurata opera di propaganda; non presenterebbe quindi sostanziali differenze rispetto alla mitizzazione di eroi della Guerra Civile, come Čapaev, avvenuta a causa dell'imposizione dei canoni del Realismo Socialista. La persistenza del mito negli anni successivi alla guerra sarebbe pertanto dovuta alla volontà di Stalin di attribuirsi il merito della vittoria, volontà peraltro confermata dal fatto che Stalin stesso sarebbe divenuto la più importante delle figure "santificate" dalla guerra negli anni successivi al conflitto, anche all'interno di molte opere cinematografiche nelle quali il suo ruolo sarebbe stato più volte ricoperto dall'attore Michail Gelovani. Gli anni del Disgelo avrebbero permesso una parziale rivisitazione della versione ufficiale della Grande Guerra Patriottica (da cui la produzione di film di guerra non rigidamente militanti, come *Letjat žuravli*), ma non sufficiente a produrne una versione del tutto libera dalle manipolazioni del partito. Come evidenzia anche Richard Overy:

La destalinizzazione permise ai comuni cittadini sovietici di riconsiderare la guerra come la loro guerra, non la guerra di Stalin. Nell'"anno della verità" che seguì il discorso di Chruščëv, divenne possibile rimuovere alcuni strati della mitologia stalinista che aveva soffocato la realtà della guerra. [...] Si aprirono squarci sulla verità reale e ci furono persino alcuni accenni alla demoralizzazione e al disfattismo tanto diffusi nel 1942, al danno prodotto dai funzionari politici sempre appiccicati alle spalle di ogni comandante, o al destino crudele delle migliaia di persone trasportate attraverso l'URSS verso i campi di prigionia. Il cosiddetto "anno della verità" permise però solo per poco il riemergere dei ricordi dolorosi della sofferenza e dell'angoscia del tempo di guerra. Il partito era pronto a utilizzare Stalin da morto come caprio espiatorio, ma non a capovolgere l'intera storia del conflitto. Perciò si impadronì della guerra e gli storici ufficiali e i censori stabilirono una nuova verità, indistinguibile dalla versione staliniana. [...] Dopo Stalin la versione sovietica della guerra fu spogliata del culto della personalità, ma restò una verità arida e distorta. La nuova storia del conflitto fu semplicemente una fiaba sull'eroismo comunista di fronte alla perfidia fascista.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> N. Tumarkin, *The Living & the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York, BasicBooks, 1994, p. 76.

<sup>62</sup> R. Overy, *op. cit.*, pp. 329-330.

Il culto della guerra, quindi, avrebbe continuato a permanere anche negli anni successivi alla morte di Stalin, tanto da essere nuovamente e pienamente abbracciato durante il regime di Brežnev. Quest'ultimo avrebbe anche utilizzato la memoria del conflitto per giustificare azioni aggressive in ambiti come quello della Primavera di Praga. Nota la Tumarkin:

The new leaders, bureaucrats par excellence, set about trying to orchestrate a vast program of public *displays* of loyalty, expecting, no doubt, that these would somehow lead to real popular sentiments of devotion to the regime, its values, its goals. Aware that the revolution of 1917 was a distant memory whose fiftieth anniversary celebration in 1967 was a swan song, and the cult of Lenin a hollow shell that had visibly crumbled after the jubilee centennial of his birth in 1970, the authorities focused on the Great Patriotic War. In its idealized form, the war had everything: violence, drama, martyrdom, success, and a chic global status. [...] "Military-patriotic upbringing" and an expanded, organized cult of the Great Patriotic War were launched to rein in the populace and keep it moving (or at least marching in place) on the right path. It was a kind of countercampaign against the international youth culture and some of the major forces impelling change in much of the western hemisphere. And the main hook to draw in the young was to be *shame*. Shame. An old-fashioned inner response that in many places in the West had long since ceased to function as a source of social control but continued to resonate in Russia. Shame is a community-based complex of emotions: we feel shame before others. [...] With its rituals tying children and adolescents to aging veterans, the Brezhnev regime tried to shame young people into feeling respect for their elders or, as a minimum goal, into behaving obediently in their presence. The twenty million alleged martyrs had, after all, given up their lives so that successive generations might flourish in a world free of fascism.<sup>63</sup>

Anticipiamo che, ovviamente, all'evoluzione della concezione della guerra nel corso dei decenni corrisponde uno sviluppo di analoghi temi nell'ambito della cinematografia a sfondo bellico; così come, altrettanto ovviamente, esistono delle evidenti similitudini tra la produzione cinematografica negli anni di guerra e quella letteraria.

### **I.3 La letteratura sovietica negli anni della Seconda Guerra Mondiale**

Come ben dimostrano opere come *Ona zaščičaet rodinu*, il cinema prodotto negli anni di guerra è spesso contraddistinto dall'incitazione, esercitata nei confronti delle popolazioni soggette all'occupazione nazista, a ribellarsi violentemente contro l'invasore. In campo letterario, esistono diversi esempi di questa tendenza: come individua lo studioso Grigorij Svirski<sup>64</sup>, uno dei motivi musicali radiofonici più celebri dell'epoca fu *Svjaščennaja vojna*, scritto nel 1941 da Vasilij

---

<sup>63</sup> N. Tumarkin, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>64</sup> Cfr. G. Svirski, *La letteratura durante la seconda guerra mondiale*, in AA. VV., *Storia della letteratura russa III*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 356 segg.

Lebedev-Kumač e composto da Aleksandr Aleksandrov; il testo della canzone fu pubblicato sull'“Izvestija” e “Krasnaja zvezda” il 24 giugno 1941. La composizione sintetizza perfettamente il sentimento di odio nei confronti degli invasori; ne riportiamo un estratto.

In piedi, paese immenso / In piedi, per una battaglia mortale! / Contro l'oscura forza fascista / Contro l'orda dannata / Che la nobile furia / Schiumi come un'onda / La guerra del popolo è in corso, / La guerra santa! / Resisteremo agli oppressori / D'ogni idea ardente / Stupratori, Ladri / Tormentatori del popolo. / Le nere ali non osano / volare sopra la Madre Patria / I suoi vasti campi / Il nemico non osa calpestare. / Alla sporca feccia nazista / Pianteremo un proiettile in fronte / Per il peggio dell'umanità / Monteremo una solida bara.<sup>65</sup>

A tali incitazioni propagandistiche si accompagnava anche la necessità di suscitare l'indignazione popolare a partire dal resoconto, ovviamente romanzato, di fatti reali. All'interno della “Pravda” del 27 gennaio 1942 apparve un articolo di Vladimir Lidin dal titolo *Tanja*; lo scritto esaltava la vita della scolara e partigiana Zoja Kosmodem'janskaja, catturata e impiccata dai soldati di Hitler nel novembre del 1941, e celebrata in un poema di Margarita Aliger scritto all'indomani dell'evento. Zoja divenne di fatto una martire della guerra, esattamente come un decennio prima Pavlik Morozov era divenuto una figura di riferimento della propaganda staliniana. La vicenda di Zoja, che “incarnava una generazione nata per morire durante il combattimento e moralmente preparata a questo sacrificio”<sup>66</sup>, avrebbe conosciuto nel 1944 anche una trasposizione cinematografica. Come i film degli anni '40, la letteratura del tempo di guerra è caratterizzata da una spinta al sacrificio e, soprattutto negli anni più difficili, dalla tendenza, dettata dalla disperazione, a esagerare le possibilità degli eroi schierati contro i nazisti. La volontà di far apparire meno gravi le difficoltà del paese occupato dai tedeschi condusse anche a gravi episodi di censura, come ad esempio il seguente, riportato da Svirski:

Lo sfondamento delle colonne di carri armati hitleriani verso il cuore della Russia sovietica, la ritirata disordinata dell'Armata Rossa, l'abbandono di ottanta milioni di abitanti nelle mani

---

<sup>65</sup> “Вставай, страна огромная / Вставай на смертный бой / С фашистской силой тёмною, / С проклятою ордой. / Пусть ярость благородная / Вскипает, как волна! / Идёт война народная, / Священная война! / Дадим отпор душителям / Всех пламенных идей, / Насильникам, грабителям, / Мучителям людей! / Не смеют крылья чёрные / Над Родиной летать, / Поля её просторные / Не смеет враг топтать! / Гнилой фашистской нечисти / Загоним пулю в лоб, / Отребью человечества / Сколотим крепкий гроб!” La canzone può essere ascoltata al seguente link: <<http://www.youtube.com/watch?v=10nb18DQCFU&feature=related>>, mentre il testo completo della canzone è consultabile al seguente indirizzo: <<http://www.litera.ru/stixiya/authors/lebedevkumach/vstavaj-strana-ogromnaya.html>>.

<sup>66</sup> G. Svirski, *op. cit.*, p. 356.

dell'invasore, in breve, la catastrofe militare del 1941 portò con sé, fra molti altri mali, un vero e proprio delirio della censura militare che, per esempio, nascose alla popolazione... Il blocco di Leningrado. La "Pravda" non lo annunciò che il 18 gennaio 1943 sotto forma di una corrispondenza trasmessa per telegrafo (!) quando l'accerchiamento cominciava a essere rotto. Per un anno e mezzo, la tragedia di Leningrado aveva costituito un segreto militare. La stampa non disse parola neppure sull'eroismo dei difensori della fortezza di Brest-Litovsk, che doveva più tardi divenire il simbolo della Resistenza.<sup>67</sup>

Va tuttavia rilevato che, nonostante episodi come quello sopra riportato, scrittori come Evgenij Petrov acconsentirono a scrivere reportage dal fronte a patto non venissero censurati; l'intenzione di tali autori presenta diverse analogie con il progetto dei documentaristi schierati al fronte per riprendere la guerra nelle sue manifestazioni più violente e immediate. Non esiste tuttavia in questo periodo un vero e proprio equivalente filmico del romanzo di Vasilij Grossman *Narod bessmerten* (1942), apparso a puntate su "Krasnaja zvezda" e avente come protagonista il professor Bogarëv, un commissario politico intellettuale, completamente diverso da Zoja e dagli altri classici "martiri di guerra". L'opera di Grossman era solo apparentemente un romanzo sulla resistenza, e costituiva piuttosto una riflessione sugli avvenimenti storici; si trattava di un'opera non priva di critiche alla propaganda ufficiale, e che si permetteva persino di suggerire accuse di antisemitismo nei confronti dell'esercito sovietico. Grossman collaborò inoltre con Il'ja Erenburg alla segreta stesura di *Čěrnaja kniga* (1944), una raccolta di documenti sullo sterminio dei cittadini sovietici di origine ebraica ad opera dei nazisti; il testo fu pubblicato solo nel 1980, in Israele.

A parte eccezioni come quella di Grossman, la letteratura autorizzata non si discosta tuttavia dai temi di *Svjaščennaja vojna*. Il poeta più popolare, nota Svirski<sup>68</sup>, divenne Konstantin Simonov, le cui opere erano spesso costituite da incitazioni indirizzate ai soldati. In particolare *Ubej ego*, pubblicato sulla "Pravda" nel 1942, è al tempo stesso un richiamo alla reazione più decisa nei confronti del nemico e un riferimento agli affetti personali da proteggere. Ne riportiamo un estratto:

---

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 357-358.

<sup>68</sup> Cfr. G. Svirski, *op. cit.*, pp. 363 segg.

Se non vuoi consegnare / La ragazza a cui hai fatto la corte / Ma non hai mai osato baciare / Perché il tuo amore era puro / Se non vuoi che i fascisti, in gruppo di tre / La prendano con la forza dopo averla costretta in un angolo / E la crocifiggano viva / Denudata sul pavimento / E approfittino i tre cani / Nel tormento, nelle lacrime e nel sangue / Di quanto hai tenuto più caro / Con il coraggio virile del tuo amore... / Allora uccidi un tedesco, uccidilo in fretta / E ogni volta che ne vedi uno, uccidilo.<sup>69</sup>

Le opere di Simonov, scrittore assai sostenuto dal regime staliniano, sono caratterizzate da toni rozzamente melodrammatici, e alternano all'incitazione violenta il sentimentalismo. Una delle sue opere più celebri (al punto che, come evidenzia Svirski, fu considerata "l'apice della poesia lirica di quegli anni"<sup>70</sup>) è *Ždi menja*, composta nel 1941, nella quale trova eco uno dei temi principali di quegli anni, le coppie separate dal fronte:

L'assenza dolorosa della donna amata, la timorosa speranza nella sua fedeltà costituiscono un tema ricorrente nei poemi lirici di Simonov. Egli fu il primo a cogliere il desiderio appassionato che tutti provavano di credere negli esseri cari, e lo espresse in poemi che conquistarono un'immensa popolarità nella Russia degli anni di guerra; i soldati li ritagliavano dai giornali e li conservavano con cura con la foto della moglie o della fidanzata.<sup>71</sup>

Come *Ubej ego* prefigurava un imminente, catastrofico futuro nel quale i nazisti avrebbero causato la rovina dei sovietici, così *Ždi menja* prefigura un tempo a venire nel quale le coppie separate dalla guerra si sarebbero finalmente riunite. Riportiamo un estratto dall'opera:

Aspetta che io ritorni / solo aspettami tanto! / mentre le piogge gialle portano la tristezza / Sappi aspettare ancora... / Che turbini la neve / O che arda l'estate, / Tu aspetta ancora, anche se non si aspetta più nessuno... [...] Solo io e te sapremo come sono scampato / Tu sapevi aspettare / Come mai nessun altro!<sup>72</sup>

È interessante ricordare che sia *Ubej ego* che *Ždi menja* sono spesso citati in diversi testi critici sul cinema russo<sup>73</sup>, in quanto ispiratori di notissime pellicole a sfondo bellico incentrate sulle rappresaglie antinaziste, ovvero su vicende sentimentali di coppie di fidanzati separati a

---

<sup>69</sup> “Если ты не хочешь отдать / Ту, с которой вдвоем ходил, / Ту, что поцеловать ты не смел / Так ее любил, / Чтобы немцы ее втроем / Взяли силой, зажав в углу, / И распяли ее живьем / Обнаженную на полу, / Чтоб досталось трем этим псам / В муках, в ненависти, в крови / Все, что свято берег ты сам / Всею силой мужской любви... / Так убей же хоть одного! / Так убей же его скорей! / Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!” Il testo completo è reperibile al seguente link, presso il quale è anche possibile visionare un video nel quale lo stesso Simonov recita la composizione: <<http://blog.panarin.com/blog/nof/406.html>>.

<sup>70</sup> G. Svirski, *op. cit.*, p. 365.

<sup>71</sup> *Ivi.*, p. 364.

<sup>72</sup> “Жди меня, и я вернусь. / Только очень жди, / Жди, когда наводят грусть / Желтые дожди, / Жди, когда снега метут, / Жди, когда жара, / Жди, когда других не ждут [...] Только мы с тобой, / Просто ты умела ждать / Как никто другой.” Il testo originale è consultabile al seguente link: <<http://www.litera.ru/stixiya/authors/simonov/all.html#zhdi-menya-i>>. La traduzione in italiano che abbiamo riportato è a cura di G. Svirski, così come riportata in G. Svirski, *op. cit.*, pp. 364-365.

<sup>73</sup> Cfr. S. Frejlich, *Prošloe i buduščee*, in AA. VV., *Letjat žuravli*, Moskva, Iskusstvo, 1972, p. 7; D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 70.

causa del conflitto; esiste anche un film del 1943, intitolato appunto *Ždi menja*. Va tuttavia notato che la letteratura degli anni di guerra, per esplicito veto del regime, tende a non soffermarsi sulla guerra “a casa”, quanto piuttosto sulla vita quotidiana in trincea, come nel poema *Vasilij Tërkin* (1942) di Aleksandr Tvardovskij. È inoltre opportuno menzionare la produzione letteraria dei soldati tornati dal fronte, come nel caso di *Volokolamskoe šosse* (1944) di Aleksandr Bek, e soprattutto il romanzo di Aleksandr Fadeev *Molodaja gvardija* (1945), che fu anche adattato per il cinema. L’opera narra la vicenda di un gruppo di giovani che nella città ucraina di Krasnodon costituiscono una formazione partigiana; sono infine traditi e fucilati. Il romanzo costituiva il tentativo, come già avvenuto per Čapaev e Zoja, di creare a tavolino un gruppo di eroi “esemplari”, da additare ad esempio per la nuova gioventù sovietica. Lo scritto ottenne in effetti il plauso del regime, anche se i fatti che l’avevano ispirato furono da Fadeev travisati, come nota Svirski:

Il romanzo di Fadeev fu insignito del primo grado del Premio Stalin e divenne “titolo dell’anno” per il 1945. Le sue pagine sapevano ancora dell’inchiostro della tipografia, e già era divenuto un classico sovietico. Trascorsero gli anni e la narrazione di fatti reali circondata di un’aureola romantica si mutò in menzogna: si appurò che Fadeev aveva calunniato Tret’jakevič’, il capo dell’organizzazione La giovane guardia, al quale fu conferito il titolo postumo di Eroe dell’Unione Sovietica: era lui il personaggio raffigurato nel romanzo nel ruolo del traditore Stachovič. Secondo Fadeev, egli aveva consegnato al nemico tutti i membri dell’organizzazione, destinandoli al supplizio e alla morte. Il tradimento e i suoi moventi psicologici erano scrupolosamente documentati dallo scrittore. Ma tutto ciò non risultò essere altro che l’invenzione di un letterato. [...] Il romanzo “ispirato da fatti reali” diventava fantastico.<sup>74</sup>

La produzione letteraria a sfondo bellico più artisticamente valida del periodo del dopoguerra è rappresentata, oltre che dai lavori di Grossman e Tvardovskij, da *Stalingrad. Povest’* (1946) di Viktor Nekrasov, opera nella quale è implicitamente formulata una critica dell’incapacità dei rappresentanti del regime; va inoltre menzionato Emmanuil Kazakevič, che in *Zvezda* (1947) e *Dvoe v stepi* (1948), denuncia apertamente l’iniquità dei tribunali militari sovietici. È interessante notare che, a differenza di quanto avviene negli stessi anni in ambito cinematografico, dove viene prodotto un gran numero di film inneggianti a Stalin, il dittatore è praticamente assente dalla letteratura di questo periodo. Sono comunque presenti opere come la

---

<sup>74</sup> G. Svirski, *op. cit.*, p. 371.

pièce teatrale *Front* (1942), di Aleksandr Kornejčuk, elaborato a fini propagandistici su apposita richiesta di Stalin. La genesi del lavoro è così riassunta da Svirski:

Stalin aveva dato fiducia a Hitler. Egli considerava il patto tedesco-sovietico di amicizia e non aggressione firmato nel 1939 come una vittoria personale. [...] Ora, come si sa, le colonne blindate tedesche raggiunsero il cuore della Russia in qualche mese. Nell'agosto 1941 tutti gli assi che portavano a Leningrado erano interrotti; in novembre, l'avanguardia tedesca si era arrestata a diciotto chilometri da Mosca. Stalin doveva rispondere di una sconfitta senza precedenti, che poneva l'Urss sull'orlo della catastrofe. Ma egli aveva l'abitudine di sottrarsi alle proprie responsabilità, rigettandole sugli "esecutori materiali". Così aveva agito durante la collettivizzazione, quando otto milioni di contadini erano stati deportati: causa dell'accaduto – aveva spiegato nell'articolo *La vertigine del successo* (Golovokruženie ot uspechov) – erano gli eccessi di zelo dei responsabili locali. Allo stesso modo nell'estate del 1942, quando gli eserciti di Hitler avevano raggiunto il Volga e il Caucaso, era necessario che una nuova "vertigine di successo" designasse con grande urgenza dei capri espiatori. Fu così che dal 24 al 27 agosto apparve sulla "Pravda" il fronte di Kornejčuk. Il fatto era senza precedenti: un'opera di teatro non era mai stata pubblicata nel quotidiano del partito. Il contenuto si presentava come assolutamente banale: la colpa era degli esecutori. La parte del principale capro espiatorio spettava al comandante Gorlov, che non voleva studiare, si vantava di "non avere mai messo piede all'università" e di essere "non un teorico, ma una vecchia volpe da combattimento".<sup>75</sup>

In generale, si può concludere che, rispetto alle opere cinematografiche degli stessi anni, la produzione letteraria del dopoguerra comprende anche opere non appiattite sulla propaganda di regime; al contrario, in ambito filmico, le prime pellicole di guerra non propagandistiche sarebbero state prodotte solo dopo la morte di Stalin.

Negli anni del Disgelo, la direzione artistica intrapresa dai registi della nuova generazione è del tutto analoga a quella avviata da scrittori come Vasilij Aksënov e Andrej Bitov sulla rivista "Junost", o Vladimir Vojnovič su "Novyj mir". Le opere del nuovo corso, sia letterarie che cinematografiche, sono calate in una dimensione intima dai toni sommessi, lontanissima dalla retorica del periodo precedente, come evidenzia lo studioso Michel Heller:

La "giovane prosa", dunque, parla di sé. Il suo eroe è un giovane che deve decidere che cosa fare della propria vita; un argomento tradizionale della letteratura mondiale, ma per molti costituisce una scoperta, perché l'eroe sovietico dei decenni precedenti detiene già una risposta per ogni domanda e per di più istruisce gli altri. [...] La "giovane prosa" si presenta con un nuovo eroe, un materiale nuovo (prima evitato dalla letteratura), ma anche con un nuovo linguaggio. Nella prosa tradizionale sovietica, le piccole cose della vita quotidiana erano ammesse con estrema prudenza. I giovani scrittori irrompono sulla scena letteraria con protagonisti che immaginano vestiti alla moda, che prendono autobus e metrò, fanno la coda, ascoltano musica jazz e fumano sigarette americane. Le forme narrative diventano notevolmente più ricche: il solito racconto senza anima, fatto in terza persona e interrotto dai dialoghi dei personaggi è sostituito da novelle e romanzi in cui liberamente s'inseriscono diari intimi, lettere, formulari, autobiografie, articoli, liste di personaggi, conversazione dell'autore con i lettori. Al tradizionale linguaggio letterario dei libri si sostituisce quello di tutti i giorni, costellato di parole volgari o termini gergali. Questi giovani scrittori apportano spirito alla letteratura, spirito che, di solito,

---

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 372-373.



aleggia intorno al personaggio principale: a questo l'autore vuol molto bene (spesso gli presta la sua biografia e i suoi sentimenti) e di lui fa un ritratto-autoritratto pieno d'ironia calda e affettuosa.<sup>76</sup>

Anche la letteratura a sfondo bellico viene influenzata dal cambio di regime. Alla retorica celebrativa di *Front* si sostituiscono opere più dure e drammatiche, spesso incentrate su amare riflessioni riguardanti gli anni della guerra:

Caratteristica dell'epoca è il fiorire di memorie. I testimoni del passato, unitamente agli autori, cercano di spiegare che cosa è capitato loro, ciò che è accaduto al paese. Al primo posto sono i militari. Una raccolta di memorie fra le più interessanti è il libro del generale Aleksandr Gorbatov, *Gli anni e le guerre (Gody i vojny)*, che associa principalmente due argomenti: il campo di concentramento e la guerra. Le memorie accedono in qualche modo alla letteratura, e soprattutto alla letteratura di guerra. Tutti vogliono sapere la verità sulla guerra, tutti, perché essa ha coinvolto il complesso dei cittadini sovietici ed è stata la prova di un sistema che Stalin ha completato alla fine degli anni Trenta. Gli sforzi, per presentare la guerra quale è stata, concordano. Viene severamente condannato il romanzo di Vasilij Grossmann *Per una giusta causa (Za pravoe delo)*; il seguito di esso, *Vita e destino (Žizn' i sud'ba)* è pubblicato nel 1980 a Losanna, e a Mosca apparirà solo nel 1988. Tocca ai giovani scrittori annunciare il "disgelo" nella letteratura sulla guerra. Jurij Bondarev e Grigorij Baklanov iniziano quasi contemporaneamente, mentre Vasilij Bykov comincia un po' più tardi. Hanno tutti e tre ventott'anni allo scoppio della guerra, tutti e tre combattono e diventano ufficiali. I loro libri, come le loro vite, si assomigliano: sono narrati i primi incontri col sangue, la morte, la responsabilità da prendere di fronte agli uomini mandati a combattere, la codardia e l'ingiustizia, il primo amore. I libri dei giovani scrittori sono prima di tutto autoanalisi, studio del comportamento dell'uomo in guerra. La tappa seguente è l'analisi del comportamento e delle motivazioni di chi ha impartito gli ordini, l'esame dei rapporti sociali. Bondarev scrive *Il silenzio (Tišina)*, Bykov *Ai morti non fa male (Mėrtvym ne bol'no)*, Baklanov, *Luglio 1941 (Ijul' 41 goda)*, 1965). Con l'ampliarsi del quadro spazio-temporale, i giovani autori sono in grado di affrontare altri temi già conosciuti: il sospetto, la paura... non del nemico, ma degli altri sovietici. La guerra finisce per essere una cesura tra due periodi di terrore: in Baklanov, il protagonista, che sta per affrontare un combattimento mortale, evoca il 1937, e in Bondarev e Bykov, giovani superstiti del fronte, i personaggi sono messi a confronto con il terrore degli anni del dopoguerra. Il titolo del racconto di Bykov rende bene la perplessità, la paura dei vincitori che, al loro ritorno, sono accolti con diffidenza e sospetto. I morti non soffrono, dice l'autore, che si chiede: e i vivi? In tutti i libri scritti a proposito degli anni del terrore, prima, durante e dopo la guerra, vi è un passo, che si potrebbe definire: "Conversazione col potere". Il marito, la moglie, la madre, il padre, il fratello o la sorella vanno da un rappresentante del potere per conoscere il destino dei loro cari, arrestati e internati in un campo di lavoro. Ne escono con un rifiuto, umiliante, indifferente; ma tutti sono del parere che, se riuscissero ad arrivare a Stalin, ogni cosa diverrebbe chiara. Nel romanzo di Konstantin Simonov *Soldati non si nasce (Soldatami ne roždajutsja)*, 1964) il protagonista, generale Serpilin, arriva al più alto livello e intercede in favore d'un amico. Ma vede da vicino gli occhi del capo e "capisce subito una cosa a cui, fino a quel momento, non aveva pensato: non c'è nessuno al quale si possa presentare reclamo". Giunto al sommo della piramide, l'autore si ferma: qui sta tutto il male, dice a se stesso, e la conclusione è fatalista: Stalin è un tiranno, perché lo è di natura, ma tuttavia si deve combattere il nemico, scacciarlo dalla terra sovietica, liberare l'Europa, e poi...<sup>77</sup>

Le tendenze presenti nella letteratura in prosa di questo periodo si realizzano anche in ambito poetico: va ricordato che è proprio negli anni '50 che fa il suo ingresso sulla scena musicale sovietica il poeta e cantautore Bulat Okudžava, che affronta il tema della guerra in opere come *Do svidanija mal'čiki* (1958). Nei lavori dell'artista, come evidenzia lo studioso Vladimir

<sup>76</sup> M. Heller, *La letteratura del "disgelo"*, in AA. VV., *Storia della letteratura russa III*, Torino, Einaudi, 1991, p. 428.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 431-433.

Frumkin<sup>78</sup>, è sintetizzato il senso di rimpianto, disperazione e impotenza nei confronti del conflitto che negli anni del regime staliniano era proibito esibire, ma durante il Disgelo è finalmente possibile sfogare.

---

<sup>78</sup> V. Frumkin, *I poeti-cantautori*, in AA. VV., *Storia della letteratura russa III*, Torino, Einaudi, 1991, p. 494.

## **Parte seconda: impatto imminente. Documentari dal fronte durante la guerra**

Come abbiamo anticipato, il tema di questa sezione sarà costituito da un'analisi dei principali film documentari a sfondo bellico della prima cinematografia russo-sovietica, con particolare attenzione al contesto culturale nel quale questi documentari sono stati realizzati.

### **II.1 Teoria del documentario di guerra**

Come premessa, ci sembra necessario riportare alcuni riferimenti alla storia del documentario di guerra non esclusivamente russo-sovietico. Pierre Sorlin propone un'interessante panoramica sull'argomento in un breve saggio del 1991, influenzato dagli allora recenti accadimenti della Guerra del Golfo, all'epoca uno degli eventi bellici maggiormente caratterizzati da un'incessante copertura radiotelevisiva. Sorlin individua la nascita dei documentari a sfondo bellico nell'ambito di un processo culturale in atto fin dall'inizio del '900.

Perché gli operatori non si sono mai stancati di filmare la guerra durante il ventesimo secolo?

A. *L'informazione*. La risposta più ovvia, più semplice è: per informare. Quando parlo d'informazione non voglio dire che ci sia, da parte dei giornalisti o da parte di coloro che li controllano una volontà di dare alla gente una conoscenza "obiettiva" o approfondita del mondo nel quale vive. L'informazione è una merce, si vende, si scambia, ha un valore come molti altri prodotti; mandare operatori e fonici in un posto dove accadono eventi eccezionali vuol dire creare oggetti che saranno venduti sul mercato delle ultime notizie. Pensiamo al caso della guerra di Spagna: dal 1936 al 1938, quindici troupe cinematografiche con più di cento operatori e quasi seicento collaboratori diversi hanno lavorato in prossimità del fronte. [...] La guerra civile spagnola, per tutti gli anni della sua durata, suscitò una vastissima eco emotiva nell'opinione pubblica, tanto in Europa quanto in America: il mercato era abbastanza ampio da giustificare la presenza di un numero notevole di tecnici e di attrezzature. All'opposto, conflitti poco "vendibili" non hanno suscitato una grande profusione d'immagini: si veda il caso del Biafra. L'informazione non è una pura descrizione di quello che accade, e non è un'entità statica, risponde a delle attese e cambia quando cambia la domanda. Nel caso della guerra in Spagna, come abbiamo ricordato, l'opinione pubblica internazionale è rimasta attenta fino

alla caduta del governo repubblicano. In altri casi, si è stufata molto presto. [...] Nell'assegnare una diversa quantità di spazio ai diversi temi [...] l'informazione riflette gli stati d'animo, le ansie, le speranze dei contemporanei, ci parla prima di tutto dell'immaginario della guerra nel periodo in cui viene raccolta e diffusa.

B. *Gli usi militari.* Un secondo motivo è molto più pratico: gli audiovisivi, dalla fotografia al video, sono un potente strumento militare. La fotografia cominciò ad essere usata per individuare le posizioni e per seguire i movimenti del nemico durante la prima guerra mondiale. Per quello che riguarda l'uso del cinema, le cose sono meno semplici, bisogna prestare attenzione al contesto. Nella guerra civile spagnola, ad esempio, l'osservazione diretta e le descrizioni fornite dalle spie del campo opposto erano più utili che i film: questi servivano molto di più alla propaganda che a scopi direttamente militari. Al contrario, nel caso della guerra del Golfo, tutta la campagna in Iraq è stata preparata con l'aiuto di riprese fatte dai satelliti. [...]

C. *La propaganda.* La propaganda è un terzo motivo per filmare la guerra. I giornalisti, i cineasti che seguono un conflitto partono in molti casi da una loro opinione già definita, vogliono dimostrare qualcosa o operano alle dipendenze di società produttrici che hanno i loro clienti da soddisfare. [...] Ho ritrovato la stessa preoccupazione nella visione della guerra del Golfo proposta dalla Bbc: i soldati non sembravano mai fermarsi e, mentre un conduttore faceva un commento, o mentre un giornalista intervistava un generale, c'erano sempre, in secondo piano, uomini che caricavano bombe sugli aerei, verificavano il materiale, scrutavano il cielo. Veniva anche messa in risalto la varietà del personale reclutato: così, dopo una lunga presentazione di diversi aspetti dell'attività del corpo di spedizione, lo spettatore vedeva una breve intervista a un soldato. La risposta era quasi impercettibile ma questo non importava, quello che contava era che l'uomo era nero. Tutti gli inglesi, inclusi i neri, sono contro Saddam: questo era il contenuto che si voleva trasmettere, non le parole del soldato.<sup>1</sup>

La suddivisione proposta da Sorlin può essere parzialmente applicata anche ai cinegiornali sovietici sulla Grande Guerra Patriottica, anche se, come per il conflitto civile in Spagna, l'uso militare è praticamente inesistente rispetto alle funzioni propagandistiche e informative. I cinegiornali degli anni '40 erano sostanzialmente dei "cinepoemi" in cui le immagini delle città distrutte e le testimonianze – reali – dei massacri da parte dei tedeschi venivano montate in cortometraggi di grande potenza drammatica, al fine di stimolare l'opinione pubblica e compattarla contro il nemico. Sorlin non trascura di soffermarsi sui cinegiornali sovietici, anche se in questo caso la sua analisi ci sembra meno condivisibile.

Il confronto che ho potuto fare tra i cinegiornali tedeschi e russi all'inizio dell'attacco nazista contro l'Unione Sovietica mi ha molto colpito. I tedeschi rappresentano la vittoria come un dilagare di soldati; due sfilate s'incrociano: dalla sinistra alla destra la *Reichswehr* va avanti, in senso opposto avanzano i prigionieri russi sorridenti; sono sopravvissuti e fuggono dai bolscevichi. Di settimana in settimana lo schema si ripete, i film non ci danno molte informazioni, non parlano per nulla dei materiali militari del Reich, della vita quotidiana dei soldati, delle difficoltà di comunicare attraverso un paese gigantesco, degli effetti dei bombardamenti, della resistenza, anche se minima, da parte sovietica. Avanti e basta. I cinegiornali russi offrono soltanto discorsi. Politici, sindacalisti, operatori, soldati si succedono e, di fronte alla macchina da presa, ripetono: "Vinceremo". Invece di mettere in rilievo i casi di resistenza efficace, il potenziale economico, l'immensità del continente i dirigenti parlano. La disorganizzazione dell'Unione Sovietica, sorpresa dall'attacco tedesco, non basta per

---

<sup>1</sup> P. Sorlin, *Immagini in movimento: guerra, cinema e televisione*, in AA. VV., *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, a cura di P. Ortoleva e C. Ottaviano, Napoli, Liguori Editore, 1994, pp. 230-233.

spiegare l'assenza d'immagini militari. In realtà, nel 1941 i sovietici continuavano a credere, come nel decennio precedente, che la parola era l'arma più forte.<sup>2</sup>

In realtà, anche se effettivamente nei documentari di guerra sovietici e nei cinegiornali è spesso presente un testo, generalmente letto da una voce fuori campo, non si può dire che le pellicole in sé siano lavori di mera propaganda politica; non a caso i film che rappresentano forse gli esempi più interessanti di documentario girato al fronte, ossia *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* (1943) e *Pobeda na Paravoberežnoj Ukraine i izgnanie nemeckich zachvatčikov za predely ukrainskich sovetskich zemel'* (1944) sono opere fortemente “visive”, montate sotto la supervisione di Aleksandr Dovženko, uno dei registi sovietici maggiormente interessati alla sperimentazione sulle immagini. Ovviamente non è assente un accompagnamento testuale piuttosto retorico, finalizzato a sottolineare la gravità delle devastazioni naziste e quindi a suscitare l'indignazione degli spettatori, ma è estremamente probabile che in questo caso la partecipazione emotiva degli operatori e del regista fosse genuina e non esclusivamente destinata alla propaganda. Si noti che Dovženko, nato nel 1894 a V'junišče, nell'Ucraina settentrionale, nel corso della Seconda Guerra Mondiale subì in prima persona la devastazione della propria terra natale; i toni con cui l'esperienza viene riassunta nel racconto autobiografico *Začarovannaja Desna* (da cui, dopo la morte del regista nel 1956, la sua vedova, Julija Solnceva, trasse nel 1964 un film con il medesimo titolo) sono molto simili a quelli dei testi che accompagnano i suoi documentari bellici.

“Stava bruciando, e in quel fuoco morivo di tutte le morti umane, animali, vegetali; bruciavo, come un albero o una chiesa, dondolavo sul patibolo, volavo nella polvere e nel fumo prodotte da esplosioni catastrofiche... Dai miei muscoli ed ossa disgiunte bolliva il sapone, nell'Europa ovest a metà del XX secolo. Della mia pelle si facevano rilegature e paralumi, si rivoltava nelle strade della guerra l'umanità sporca, calpestata, schiacciata dai pesanti carri armati dell'ultima guerra dell'umanità”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>3</sup> «Горел и я тогда в том огне, погибал всеми смертями человеческими, звериными, растительными – пылал, как дерево или церковь, качался на виселицах, разлетался в прах и дым от катастрофических взрывов... Из мускулов моих и раздробленных костей варили мыло в Западной Европе в середине XX столетия. Кожа моя шла на переплеты и абажуры для ламп, валялась на дорогах войны грязная, потоптанная, выютужена тяжелыми танками последней войны человечества». Il racconto è reperibile in A. Dovženko, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, tom 2, Moskva, Iskusstvo, 1967, pp. 359–399. Il testo originale del racconto, in ucraino, è consultabile al seguente sito: <<http://bookz.ru/authors/dovjenko-o/zacharov/1-zacharov.html>>, mentre l'epilogo in russo, contenente il brano citato, si può ritrovare all'indirizzo: <<http://schooltask.ru/pereskaz-romana-dovzhenko-ocharovannaya-desna-epilog/>>

Sulle finalità dei documentari di guerra dal fronte si esprime anche Bazin, in un articolo del 1946; lo studioso francese fa particolare riferimento a *Why We Fight*, un ciclo di sette film di propaganda bellica girati tra il 1942 e il 1945. *Why We Fight* venne commissionato dal governo degli Stati Uniti (in particolare, la Special Service Division in collaborazione con gli U.S. Army Signal Corps) e supervisionato dal regista Frank Capra.

Il gusto del reportage di guerra mi sembra derivare da una serie di esigenze psicologiche e forse morali. Niente vale per noi quanto l'avvenimento unico, colto sul vivo, nell'istante stesso della sua creazione. Il teatro delle operazioni ha, sull'altro, l'inestimabile superiorità drammatica d'inventare a mano a mano la *pièce*. [...] Ma il reportage di guerra corrisponde soprattutto a un altro bisogno che spiega la sua estrema generalizzazione. Il gusto dell'attualità, unito a quello del cinema, non è che la volontà di presenza dell'uomo moderno, il suo bisogno di assistere alla Storia, nella quale l'evoluzione politica, così come i mezzi tecnici di comunicazione e di distruzione, lo coinvolgono irrimediabilmente. Ai tempi della guerra totale corrisponde fatalmente quello della Storia totale. [...] È così che le nazioni in guerra hanno previsto l'equipaggiamento cinematografico del loro esercito allo stesso titolo dell'equipaggiamento propriamente militare. L'operatore accompagna il bombardiere nella sua missione, il *commando* nel suo sbarco. L'armamento del caccia comportava una macchina da presa automatica fra le due mitragliatrici. Il *cameraman* corre altrettanto pericolo dei soldati di cui è incaricato di filmare la morte, anche a rischio della propria vita (che importa, se la pellicola si salva!). La maggior parte delle operazioni militari comprendono una minuziosa preparazione cinematografica. Chi potrà dire in che misura l'efficacia strettamente militare si distingue allora dallo spettacolo che se ne attende? [...] Tra i film americani apparsi in Francia immediatamente dopo la Liberazione, si può dire che i soli che abbiano riscosso i suffragi unanimi e provocato un'ammirazione senza riserve sono quelli della serie *Why We Fight*. Essi non avevano solo il merito d'introdurre un tono nuovo nell'arte della propaganda, un tono misurato, convincente senza violenza, didattico e coinvolgente nello stesso tempo; sapevano inoltre, pur essendo composti unicamente di materiale di repertorio, essere appassionanti come un romanzo poliziesco. Credo che per lo storico del cinema i film della serie *Why We Fight* abbiano creato un genere nuovo: il documentario ideologico di montaggio. Non certo che l'utilizzazione del montaggio sia nuova. I grandi montatori tedeschi o sovietici avevano provato da tempo ciò che se ne poteva trarre nel documentario, ma i Capra presentano una doppia originalità: nessuna delle riprese che li compongono (salvo alcuni raccordi) è stata realizzata in vista di questi film. Il montaggio ha per scopo meno di mostrare che di dimostrare. Sono film astratti, puramente logici, che si servono paradossalmente del tipo di documenti il più storico e il più concreto: il materiale di repertorio.<sup>4</sup>

In realtà, nonostante i distinguo di Bazin, i documentari dal fronte sovietici sono, per risultato finale, sostanzialmente indistinguibili da quelli di *Why We Fight*. Anche nel caso dei documentari sovietici il materiale girato al fronte è – ovviamente – privo di un vero e proprio controllo registico, e soggetto alla situazione contingente più che a un'accurata pianificazione, tanto meno a una volontà di messa in scena. Tuttavia è possibile che lo studioso, nel menzionare i montatori sovietici, non si riferisca tanto ai cinegiornali a sfondo bellico, quanto piuttosto ai lavori di Dziga Vertov e alla sua poetica del cine-occhio, che trova la sua massima espressione in

---

<sup>4</sup> A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 2004, pp. 21-24.

opere come *Čelovek s kino-apparatom* (1929). Nei film di Vertov è presente effettivamente la pretesa di utilizzare l'occhio meccanico – e quindi perfettamente obiettivo, secondo la teoria del cine-occhio – della macchina da presa per cogliere, attraverso una molteplicità di piani visivi, “la vita alla sprovvista” (il documentario del 1924 *Kinoglaz*, anch'esso di Vertov, ha effettivamente il sottotitolo *Žizn' vrasloch*), ma il materiale ripreso dal regista proviene comunque, se non da una sceneggiatura compiuta, quantomeno da un canovaccio; soprattutto è girato in condizioni controllabili se non controllate, a differenza dei lavori degli operatori dal fronte, realizzati in situazioni di totale precarietà e costante pericolo. In effetti, i seguenti commenti di Bazin sembrano confermare le analogie tra *Why We Fight* e i lavori sovietici contemporanei ai film di Capra.

I film della serie *Why We Fight* (e qualche altro documentario americano e sovietico) sono stati possibili solo in funzione dell'enorme accumulazione di materiale di repertorio, risultato di quella caccia all'avvenimento divenuta istruzione sempre più ufficiale. Era necessaria per realizzare questi film la scelta enorme degli archivi internazionali di materiale di repertorio, e che questi archivi fossero abbastanza completi per contenere un avvenimento così intimo come la danza dello scalp di Hitler al Carrefour de Rethondes. Si può dire che le teorie di Dziga Vertov sul cine-occhio cominciano a verificarsi in un senso che il teorico sovietico non aveva neppure previsto. L'unica macchina da presa del cacciatore d'immagini non poteva giungere a quell'onnipresenza nello spazio e nel tempo che solamente oggi permette di raccogliere immense retate di documenti. [...] Il principio di questo genere di documentario consiste essenzialmente nel prestare alle immagini la struttura logica del discorso e al discorso stesso la credibilità e l'evidenza dell'immagine fotografica. Lo spettatore ha l'illusione di assistere a una dimostrazione visiva, mentre questa non è in realtà che una successione di fatti univoci che stanno insieme solo grazie alle parole che li accompagnano. L'essenziale del film non sta nella proiezione ma nella colonna sonora. Si dirà che non è un fatto nuovo e che ogni illustrazione di un testo, ogni documentario pedagogico fanno altrettanto? Non lo credo, perché si rispetta in questo caso o la primarietà dell'immagine o quella del discorso. Un documentario sulla pesca alla sciabica o sulla costruzione di un ponte mostra e spiega. Non c'è in questo caso nessuna frode intellettuale. I valori intrinseci e distinti della parola e dell'immagine sono conservati. Qui, al contrario, il film si basa su una subordinazione di fatto assolutamente inversa. Sia chiaro che non pongo qui un problema di fondo ma di metodo. Non contesto la fondatezza degli argomenti né il diritto che si ha di convincerci, ma solo la lealtà del processo utilizzato. Questi film, che beneficiano del pregiudizio favorevole di fare appello alla logica, alla ragione, all'evidenza dei fatti, si basano in realtà su una grave confusione dei valori, un abuso della psicologia, della credenza e della percezione. Si potrebbero analizzare da vicino certe sequenze come quelle della battaglia davanti a Mosca (terzo film della serie). Il commento espone chiaramente dei fatti: ritirata dei russi, avanzata tedesca, resistenza russa, stabilizzazione del fronte sulle ultime linee di ripiegamento, contrattacco russo. È evidente che una battaglia di questa ampiezza non può venir cinematografata. Non può trattarsi che di immagini estremamente frammentarie. Il lavoro del montatore è dunque consistito nello scegliere pezzi di repertorio tedesco, che supponiamo addirittura essere stati ripresi davanti a Mosca, corrispondenti all'impressione di un attacco vittorioso, movimento rapido dei fanti, carri armati all'assalto, cadaveri russi nella neve, poi, nel contrattacco russo, nel trovare passaggi impressionanti dello spiegamento della fanteria che si avrà cura di orientare, sullo schermo, in senso contrario a quello delle immagini precedenti. Lo spirito utilizza questi elementi in apparenza concreti come schemi astratti e ricostruisce una battaglia ideale mentre ha l'illusione di vederla in maniera altrettanto indubitabile di un duello. Ho scelto apposta un passaggio in cui questa schematizzazione concreta fosse inevitabile e del tutto giustificata poiché la battaglia è stata effettivamente perduta dai tedeschi. Ma si estrapoli questo procedimento e si capirà che così ci si può convincere di assistere ad avvenimenti il cui svolgimento e il cui senso sono interamente immaginati.

Si dirà allora che abbiamo almeno la garanzia dell'onestà morale degli autori? Questa onestà non può in ogni caso essere diretta che sui fini, poiché la struttura stessa dei mezzi rende questi ultimi illusori. Le immagini utilizzate in questi film sono in qualche modo dei fatti storici bruti. Noi crediamo spontaneamente ai fatti, ma la critica moderna ha stabilito a sufficienza che essi non avevano in definitiva altro che il senso che lo spirito umano prestava loro. Fino alla fotografia, il "fatto storico" veniva ricostruito sulla base di documenti, lo spirito e il linguaggio intervenivano due volte: nella ricostruzione stessa dell'avvenimento e nella tesi storica in cui esso s'inseriva. Col cinema possiamo citare i fatti, stavo per dire in carne ed ossa. Possono testimoniare forse su qualcos'altro che su loro stessi; su qualcos'altro che sulla loro storia? Credo che lungi dal far fare alle scienze storiche un progresso verso l'oggettività, il cinema dà loro, per il suo stesso realismo, un potere d'illusione supplementare.<sup>5</sup>

Bazin solleva un interrogativo effettivamente cruciale per la trattazione dei documentari di guerra. Il punto debole che lo studioso francese riscontra nella presunta "storicità" di lavori come *Why We Fight* è paradossalmente lo stesso che mina l'obiettività del *kinoglaz* di Dziga Vertov: anche se le condizioni in cui avvengono le riprese di un cinegiornale dal fronte e quelle in cui si filma *Čelovek s kino-apparatom* sono, come abbiamo visto, decisamente diverse, tuttavia in entrambi i casi il materiale viene successivamente montato secondo una precisa direttiva registica, che è, e non potrebbe essere altrimenti, soggettiva. Lavori come *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* costituiscono, più che altrettanti lavori storici attendibili, dei poemi visivi sulle impressioni psicologiche lasciate dalla guerra sui suoi testimoni, diretti e indiretti. Per certi versi, si può dire che la guerra viene mitizzata nel momento stesso in cui una ripresa "pura"<sup>6</sup> viene montata, anche nel caso di un documentario; e, quindi, che il valore di un documentario di guerra sia culturale e sociale, ma non paragonabile a quello di documento storico. Questa possibilità sembra condivisa anche da alcuni testi critici russi; in un saggio del 1982, a firma G. N. Brovčenko e "raccomandato dalla cattedra di comunicazione radio-televisiva della facoltà di giornalismo dell'Università di Mosca"<sup>7</sup>, sono presenti i seguenti commenti:

L'arte del cinema, possedendo i mezzi per operare una profonda e multilaterale scoperta della vita interiore dell'uomo, studia il processo di cambiamento che avviene nell'anima e che si rispecchia

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 24-27.

<sup>6</sup> In realtà il termine "ripresa pura" è improprio, e qui l'abbiamo utilizzato solo per rimarcare le differenze tra il momento in cui un documentario di guerra viene girato e quello in cui viene montato. Tuttavia, anche se le riprese degli operatori dal fronte presentano, per forza di cose, un grado di controllo assai inferiore rispetto a quello di un montatore, è l'operatore-soldato a decidere – nei limiti del possibile – se concentrare la macchina da presa su un oggetto piuttosto che su un altro. Un grado di obiettività totale è irraggiungibile.

<sup>7</sup> "Рекомендовано кафедрой телевидения и радиовещания факультета журналистики Московского университета." In G. N. Brovčenko, *Istorija sovetskogo kino. Tema Velikoj Otečestvennoj vojny na Sovetskom ekrane*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982, p. 2.



sul carattere dell'uomo, il suo comportamento, i suoi atteggiamenti, la struttura generale della sua vita. Gli autori dei film analizzano i processi generali nella loro manifestazione individuale. Alcuni sono stati resi crudeli dalla guerra, altri sono divenuti più buoni, i giovani si sono fatti saggi, e i vecchi più forti. [...] Il costante trattamento del tema della guerra è condizionato dalle leggi dello sviluppo dell'arte stessa. Uno dei basilari e più importanti concetti dell'estetica è la catarsi tragica, ossia la purificazione mediante la paura e la pietà, secondo l'espressione di Aristotele. La purificazione è il risultato finale etico del difficile processo di simpatia estetica dello spettatore nei confronti dell'eroe dell'opera. Uno dei più importanti scopi dell'arte è l'educazione dell'uomo nei riguardi del bello, della ricchezza interiore, alla vita secondo le leggi di alti ideali e aspirazioni. E una delle strade verso la realizzazione di questo scopo è la creazione di opere artistiche che conducano lo spettatore a una catarsi. È noto, e previsto tanto dalla pratica che dalla teoria, che più profondo è il livello di sofferenza, più tragica la storia raccontata, più profondo il turbamento dello spettatore, più stretta la simpatia per l'eroe e, di conseguenza, maggiore è la catarsi. Risvegliarla è lo scopo dell'arte. [...] Il tema della Grande Guerra Patriottica penetrò nel cinema sovietico fin dalla tragica mattina del 22 giugno 1941. [...] I primi a entrare in guerra furono i documentaristi. Fin dal 23 giugno, giornalisti e cineoperatori andarono al fronte. Prese forma un "cine-annale" di guerra. Le imprese dei soldati sovietici, la loro audacia e abnegazione, la brutalità del nemico, il terrore spietato causato alle terre oltre il fronte, tutta la vita in tempo di guerra fu impressionata su pellicola. All'inizio si trattava di produzioni separate, di sequenze nei cinegiornali; in seguito si realizzarono lungometraggi. Il materiale documentario sulla guerra aiutò le personalità del cinema a soggetto nella realizzazione di film verosimili, pur lontano dal campo di battaglia.<sup>8</sup>

Per quanto alcune osservazioni di Brovčenko, per esempio quelle relative a un presunto "scopo dell'arte", ci sembra appartengano a un approccio piuttosto antiquato (soprattutto per un testo redatto nel 1982), certi passaggi sono interessanti e per certi versi rivelatori. Brovčenko sembra voler inserire la produzione dei film documentari nello stesso solco delle opere a soggetto, trascurando il problema dell'affidabilità dei cinegiornali come fonti storiche e assegnando a documentario e *fiction* la stessa finalità: quella di provocare la catarsi dello spettatore, e una migliore consapevolezza del mondo. Questa visione educativa, con sfumature quasi mistiche, della rappresentazione della sofferenza nel film a sfondo bellico sembra essere una caratteristica

---

<sup>8</sup> "Искусство кино, имеющее средства для глубокого и всестороннего раскрытия внутренней жизни человека, исследует процесс изменений, происшедших в душе и отразившихся на характере человека, его поведении, взглядах, общем строе жизни. Авторы фильмов анализируют общие процессы в их индивидуальном проявлении. Одних война ожесточила, других – сделала добрыми, молодые стали мудрыми, а старики – крепкими. [...] Постоянное обращение к теме войны обусловлено и закономерностями развития самого искусства. Одним из важнейших и основополагающих понятий эстетики является «трагический катарсис» – очищение «страхом о состраданием» по выражению Аристотеля. Очищение – конечный нравственный результат сложного процесса эстетического сопереживания зрителя герою произведения. Одна из важнейших целей искусства – воспитание человека во всех отношениях прекрасного, душевно богатого, живущего по законам возвышенных идеалов и стремлений. И одним из путей к достижению этой цели является создание произведений, ведущих зрителя к катарсису. Известно, практикой и теорией установлено, что тем глубже эмоциональное потрясение зрителя, глубже его сопереживание герою и, следовательно, глубже катарсис. Пробудить его – цель искусства. [...] Тема Великой Отечественной войны вошла в советский кинематограф в трагическое утро 22 июня 1941 года. [...] Первыми вступили с свой «бой» документалисты. Уже 23 июня журналисты и операторы хроники выехали на фронт. Создавалась кинолетопись войны. Подвиги советских воинов, их бесстрашие, самоотверженность; зверства врага, его беспощадный террор на завоеванных землях – вся жизнь войны была запечатлена на пленке. Сначала это были отдельные выпуски, сюжеты в киножурналах, позже создавались полнометражные ленты. Документальные материалы о войне помогли деятелям игрового кино создавать правдивые фильмы, находясь вдали от поля битвы." *Ivi*, pp. 6-9.

unica del cinema di guerra russo-sovietico: in nessun testo critico analogo al lavoro di Brovčenko che sia stato redatto in occidente dopo gli anni '70 si ritrova un approccio così marcatamente condizionato da una partecipazione emotiva alla pellicola, e da una visione così martirologica. Va notato, inoltre, che questo tipo di analisi trova un riscontro nei film stessi, sia documentari che di *fiction*: in particolare, i film girati tra il 1942 e il 1945 (ma ci sono esempi anche molto più recenti, come *Voschoždenie* (1976) di Larisa Šepit'ko) sono contraddistinti da molti riferimenti visivi al Calvario e al martirio dei santi, sovrapposti ad analoghi tormenti vissuti dai partigiani e dagli abitanti di piccoli villaggi sotto l'occupazione nazista. Tutto ciò suggerisce ulteriormente una sostanziale unicità culturale del cinema di guerra sovietico, probabilmente giustificabile dal retroterra cristiano-ortodosso della popolazione colpita dal conflitto, e dalla volontà di inquadrare in uno schema culturale familiare – come appunto quello cristologico – le conseguenze dell'invasione nazista. Da questo punto di vista, secondo l'analisi di Brovčenko (che trova una corrispondenza, probabilmente involontaria, con la visione di Marc Ferro sull'egual peso di film di *fiction* e opere documentarie nella compilazione di una storia culturale), i documentari dal fronte servono soprattutto a fissare i criteri di verosimiglianza dei film a soggetto, che nascono con ovvi debiti estetici verso l'iconografia delle riprese “dal vivo”; ma la loro importanza come documenti storici affidabili non è rilevante, o almeno è secondaria rispetto alla loro funzione catartica. Non tutti i commentatori russo-sovietici, però, condividono la visione di Brovčenko, soprattutto quando si tratta di cineasti che sono stati coinvolti direttamente nella realizzazione di detti documentari, come per esempio il regista Efim Učitel': “Non bisogna mai dimenticare che noi stiamo lasciando al futuro documenti di Storia; quindi, il cinema documentario deve essere cristallino. Un solo metro di pellicola falsa annulla la fiducia nei confronti di tutto il materiale”<sup>9</sup>. Va notato che Učitel' non entra nel dettaglio di quale tipo di pellicola si possa considerare “falsa”, e dunque non è detto che il termine abbia per lui lo stesso peso che ha per Bazin. Per lo studioso

---

<sup>9</sup> “Нельзя забывать, что мы оставляем будущему документы истории. Поэтому документальное кино должно быть кристально чистым. Один метр фальши уничтожает доверие ко всему материалу.” In E. Učitel', *Net bezymjannych geroev*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), p. 8.

francese, l'impostura che mina alla base l'attendibilità storica di documentari di guerra come *Why We Fight* è sostanzialmente limitata alla fase del montaggio, quando cioè il materiale girato al fronte, presumibilmente autentico, viene assemblato in una trama che fornisca una versione romanzata dell'evento. Per Učitel' una sequenza "falsa" potrebbe essere rappresentata da una scena ricostruita in studio che venga spacciata per vera, per esempio la messa in scena della morte di un soldato. In questo caso, naturalmente, l'attendibilità storica del materiale sarebbe considerata nulla, ma è molto probabile che Učitel', autore di opere come *Leningrad v bor'be* (1943), uno degli analoghi sovietici di *Why We Fight*, non avrebbe nessuna remora nell'assemblare materiale documentario in una trama coerente e sceneggiata, e considererebbe l'opera finale come un attendibile documento storico.

Un'altra opinione sul tema, meritevole di ulteriori commenti, è quella dello studioso e regista Feliks Sobolev, espressa in un articolo dal significativo titolo *Fakt istorii – sud'ba narodnaja...*

Per me la guerra è Storia. In quanto studioso di cinema scientifico, mi interessano al riguardo soprattutto i fatti. Sfortunatamente, non esistono film scientifici sulla guerra. Tuttavia, mi interesserebbe girare un film sulla scienza della guerra, sull'arte della guerra, sulla strategia e la tattica degli specialisti militari durante la Grande Guerra Patriottica. Tuttavia oggi, alla vigilia del trentennale della Vittoria sulla Germania nazista, penso che nella storia del popolo e della sua lotta contro gli invasori nazisti esistono fatti dalla sostanza politematica e multiforme. Questo è per me il tema più importante della guerra: il fatto nella sua autenticità, e soprattutto lo sguardo sull'uomo nell'ambito di avvenimenti storici. [...] Nell'archivio militare dell'ex fotoreporter dal fronte Vladimir Pavlovič Judin sono presenti dieci migliaia di negativi e millecinquecento fotografie: migliaia di istantanee della guerra impresse su pellicola. Migliaia di destini, caratteri, imprese. Migliaia di documenti della grande epoca. In questa enorme quantità di materiale ci interessava in modo particolare una fotografia, scattata durante la battaglia di Kiev, a due giorni dalla liberazione della capitale dell'Ucraina. Sul retro della foto c'era scritto in piccolo "Kiev. Puša-Vodica. 5 novembre 1943". E nient'altro: né il cognome del militare, né il nome della divisione. Sulla foto compare solo il volto del soldato vicino al mirino del mortaio e la mano sinistra sull'impugnatura del puntamento. Ma c'è qualcosa nel volto, negli occhi, nella mascella stretta, qualcosa di più della semplice attenzione. Guardando la foto, possiamo sentire quasi fisicamente quanto fosse preso dalla battaglia quest'uomo, quanto fossero chiusi a pugno la sua volontà, i suoi pensieri e sentimenti. [...] Il corrispondente ricordava la battaglia durante la quale aveva scattato la fotografia e il volto del soldato sporco di nerofumo, così come le sue risposte distaccate. Non c'era da invidiare chi si fosse venuto a scontrare con lui durante un attacco. Il corrispondente lo disse al soldato e trascrisse la sua risposta: "Sono un uomo, non una bestia. Combatto per gli uomini, non contro di loro". Judin non rammentava il nome del soldato. Questa fotografia fu selezionata dal maresciallo G. K. Žukov per il suo libro *Ricordi e riflessioni*. Sotto la foto non c'era nessuna firma. Tra migliaia di reazioni al libro arrivarono anche delle lettere di persone che avevano riconosciuto nel mortaista senza nome il proprio padre, fratello, figlio... "Sono sicura che sia mio padre... Era presidente del *kolchoz* [...]. Amava la terra e amava lavorarvi" scrisse una donna da Kunevo. "È mio padre... Fino alla guerra aveva lavorato come fresatore alla fabbrica di costruzione di macchine utensili [...]" scrisse un operaio di Leningrado. "Cari compagni! Comprendetemi, vi prego: non posso sbagliare. Perché quello è il mio unico figlio, Vanja. Vanja Smirnov... Ha combattuto a Kiev. È

caduto. [...] Ora so che ha combattuto come un eroe”. Questa lettera veniva da una madre di Primor’je. Adesso il nome del mortaista è stato stabilito: è Nikolaj Michajlovič Polikarpov, che nel ’32 aveva organizzato il *kolchoz* nella zona di Tambov, nel ’43 aveva liberato l’Ucraina e nel ’43 era caduto in Polonia. [...] Ecco la storia di questa fotografia. Ed ecco il fatto: differenti persone avevano visto nella fotografia del soldato sconosciuto un proprio caro – che fosse un operaio, un colcosiano, un pescatore, un cacciatore [...] Nel suo volto hanno ritrovato tratti familiari, e nel suo carattere, così chiaramente manifesto nella foto, i tratti di molti caratteri.<sup>10</sup>

L’aneddoto di Solobev è solo parzialmente attinente ai documentari di guerra, tuttavia presenta alcuni spunti degni di ulteriore riflessione. Innanzitutto, nonostante egli stesso si ponga più volte l’interrogativo sul confine tra fatto compiuto e impostura, il suo approccio ci sembra più simile a quello di un antropologo o di un culturologo, piuttosto che di uno storico. Da questo punto di vista, le vicissitudini della fotografia aiutano a spiegare uno degli elementi distintivi della concezione della Seconda Guerra Mondiale nella Russia sovietica e postsovietica, elemento peraltro già evincibile dal titolo dell’analisi di Solobev, con il riferimento al “destino nazionale”. Secondo Solobev, la guerra avrebbe svolto un’opera di compattamento nei confronti dei russi sovietici, uniti contro un comune nemico; e, soprattutto, questo sentimento di fratellanza avrebbe

---

<sup>10</sup> “Для меня война – история. Меня, как человека, занимающегося научным кино, интересуют в нем прежде всего факты. К сожалению, научных фильмов о войне нет. А мне хотелось бы снять фильм о военной науке, о военном искусстве, о стратегии и тактике советских военных специалистов в период Великой Отечественной Войны. Но сегодня, в преддверии 30-летия Победы над гитлеровской Германией, я думаю а том, что в истории народа и его борьбе с фашистскими захватчиками есть такие факты, существо которых многопланово и многообразно. Этим важна мне тема войны – фактом, подлинностью. И прежде всего – взглядом на человека в историческом событии. [...] В военном архиве бывшего фронтового фотокорреспондента Владимира Павловича Юдина – десять тысяч негативов и полторы тысяч фотографий. Тысячи запечатленных на пленке мгновений войны. Тысячи судеб, характеров, подвигов. Тысячи документов великой эпохи. Из всего этого огромного материала нас особенно заинтересовала одна фотография, снятая в бою под Киевом за два дня до освобождения столицы Украины. На обороте снимка короткая надпись «г. Киев. Пуца-Водица. 5 ноября 1943 года». И все. Ни фамилии бойца, ни названия части. А на снимке только лицо солдата у прицела миномета и левая рука на рукоятке наводки. Но есть в этом лице, в глазах, в сжатых челюстях нечто большее, чем обыкновенное внимание. Глядя на снимок, мы почти физически ощущаем, как был собраны в кулак его боля, мысли, чувства. [...] Фотокорреспондент вспомнил бой, в котором сделал снимок, и лицо солдата в пороховой копоти, и его отрывистые ответы. Да, тому, кто встретится с ним на атаке, не позавидуешь. Корреспондент сказал солдату об этом и записал его ответ: «Я человек, не зверь. За людей воюем, а не против...» Имени солдата Юдин не вспомнил. Эта фотография была отобрана маршалом Г. К. Жуковым для его книги «Воспоминания и размышления». Подписи под ней не было. Среди тысяч отзывов на книгу пришли письма тех, кто узнал в безымянном минометчике отца, брата, сына... «Я уверена, что это мой отец... Отец был председателем колхоза [...]. Он очень любил землю и работу на ней» – писала женщина из Кунцева. «Это мой отец... До войны он работал фрезеровщиком на станкостроительном заводе... [...]» – писал рабочий из Ленинграда. «Дорогие товарищи! Поймите меня, пожалуйста! Я не могу ошибиться. Ведь это мой единственный сын, Ваня. Ваня Смирнов... Он воевал под Киевом. Мой сын погиб. [...] Но теперь я знаю, что воевал он, как герой». Это письмо матери пришло с Приморья. Теперь имя минометчика установлено – это Николай Михайлович Поликарпов, который в тридцать втором организовал колхоз на Тамбовщине, в сорок третьем освобождал Украину, а в сорок четвертом – погиб в Польше [...]. Такова история этой фотографии. Таков факт: разные люди увидели в фотографии неизвестного солдата родного, близкого человека – рабочего, колхозника, рыбака, охотника [...]. В его облике они находили родные черты, в характере, так ярко проявившемся на снимке, – штрихи многих характеров.” In F. Solobev, *Fakt istorii – sud’ba narodnaja...*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 12-13.

mantenuto una sua forza autonoma anche a distanza di decenni dalla fine dell'evento, tanto da coinvolgere una gran quantità di persone in un collettivo riconoscimento di tratti familiari nella foto del soldato sconosciuto. Inoltre, l'episodio rende evidente la forza del sentimento di lutto collettivo da cui fu colpita l'Unione Sovietica con lo scoppio del conflitto: l'enormità del fronte e delle perdite che colpirono la popolazione civile, praticamente senza uguali nella storia europea, ha senz'altro contribuito a rendere la Grande Guerra Patriottica il trauma collettivo più forte e persistente della storia nazionale della Russia sovietica, con le conseguenze che abbiamo già evidenziato. La chiara necessità da parte dei cineasti russo-sovietici, così come dei loro spettatori, di tornare periodicamente sul tema (e la fortuna critica, anche in anni recenti, dei documentari di guerra), potrebbe quindi essere spiegabile con la necessità psicologica di tornare a confrontarsi con tale trauma; inoltre, la necessità di montare il materiale girato al fronte in una narrazione coerente e comprensibile potrebbe essere riconducibile alla necessità psicologica di dare un senso compiuto a un'esperienza particolarmente dolorosa. Citiamo, a conclusione di questa panoramica, alcune parole dello studioso Peppino Ortoleva, esperto di rappresentazioni belliche nei mezzi di comunicazione di massa, a proposito della raffigurazione cinetelevisiva dei conflitti del XX secolo:

È l'impressione di assurdità, di incomprendibilità e di sostanziale *manca di senso* che accompagna l'osservazione, e a maggior ragione la diretta esperienza, del conflitto moderno: un fatto che si presenta impossibile da riportare alle regole tradizionali della percezione e del racconto, [...] per la generale invisibilità del nemico, per il potere apparentemente autonomo che sembrano assumervi le macchine. [...] Ai media è delegato il compito di *raccontare* una guerra sostanzialmente non raccontabile, di stabilire un ordine narrativo personalizzato in un conflitto nel quale l'individuo appare unità assolutamente impotente e in fondo irrilevante. Tanto che la scoperta di un "senso" della guerra non può essere se non il frutto di un atto di fiducia quasi metafisico. [...] La richiesta di *racconto* che viene rivolta ai media è in contraddizione con l'inenarrabilità (nel senso letterale del termine) del conflitto, che è frutto della sua mancanza di un senso umanamente comprensibile.<sup>11</sup>

È ragionevole concludere che il valore dei documentari di guerra russo-sovietici consiste principalmente nel loro peso come testimonianza culturale, oltre che nell'influenza esercitata sui successivi film di *fiction* (tanto più che, ovviamente, i corpi dei caduti che compaiono in un

---

<sup>11</sup> P. Ortoleva, *Guerra e mass media nel XX secolo*, in AA. VV., *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, a cura di P. Ortoleva e C. Ottaviano, Napoli, Liguori Editore, 1994, pp. 16-17.

documentario dal fronte sono morti reali, a differenza dei cadaveri posticci di un film a soggetto, e quindi la partecipazione emotiva di uno spettatore è ancora maggiore in un documentario); mentre il loro valore come testimonianze storiche affidabili è dubbio, o quantomeno dipende dalla singola concezione di testimonianza storica.

## II.2 Storia del documentario di guerra nel cinema russo-sovietico

Soffermiamoci a questo punto sulla storia del cinema sovietico<sup>12</sup> e cerchiamo di inquadrare il contesto entro cui sono nati i primi documentari di guerra. È generalmente accettato che la nascita del cinema russo coincida con le prime proiezioni pubbliche dei fratelli Lumière nella Russia imperiale, e in particolare, il 4 maggio 1896, di *L'Arrivée du train en gare*<sup>13</sup>, seguito da *Le couronnement du Czar* (1896), primo film girato su suolo russo e una delle prime opere cinematografiche a presentare una notizia di rilevanza mondiale. Il cinema russo-imperiale non presenta, in generale, opere particolarmente interessanti: d'altronde, gran parte di questo cinema è stato rimosso dalla memoria collettiva con l'avvento della Rivoluzione, che almeno in teoria avrebbe dovuto spazzare via la "società decadente" di cui i film degli anni '10 erano il riflesso<sup>14</sup>. È comunque a tutt'oggi fortemente dibattuto quanto del cinema della Russia imperiale sia effettivamente confluito nelle pellicole successive alla Rivoluzione; anche se gli anni '20 conobbero l'avvento dei grandi cineasti avanguardisti come Ejzenštejn e Vertov, e quindi un totale rinnovamento dell'estetica cinematografica, molti generi cinematografici inaugurati negli

---

<sup>12</sup> I principali testi di riferimento usati per la composizione di questa sottosezione, anche laddove non apertamente citati, sono: Ju. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo*, Moskva, Iskusstvo, 1968.; V. Ždan, *Velikaja otečestvennaja vojna v chudožestvennyh fil'mach*, Moskva, Goskinoizdat, 1947; G. N. Brovčenko, *op. cit.*; AA. VV., *Istorija sovetskogo kino*, tom 3-4, Moskva, 1975-1978; J. Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton, Princeton University Press, 2010; P. Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York, I. B. Tauris, 2008, pp. 9-126; D. J. Youngblood, *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1999; D. J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; G. Roberts, *Forward Soviet! History and Non-Fiction Film in the USSR*, London-New York, I. B. Tauris, 1999, pp. 9-28; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Venezia, Ubulibri, Marsilio, 2000, pp. 23-35.

<sup>13</sup> Cfr. G. Roberts, *op. cit.*, p. 9; G. Buttafava, *op. cit.*, p. 24.

<sup>14</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 25; D. J. Youngblood, *The Magic Mirror... cit.*, p. 145.

anni '10, come i melodrammi e le trasposizioni cinematografiche (per esempio *Pikovaja dama* di Jakov Protazanov, del 1916) restarono in auge anche negli anni '20. I primissimi film sono comunque opere strettamente di *fiction*; un primo impulso ai lavori documentari venne offerto dallo scoppio della Guerra tra Russia e Giappone del 1904-5, ma la mancanza quasi totale di girato, dovuta tanto alla censura militare quanto all'assenza di uno studio di produzione russo, fecero sì che la quantità di materiale effettivamente realizzata fosse minima. La pretesa di compagnie come la britannica Royal Vio di aver filmato la guerra da ambo i fronti<sup>15</sup> non hanno probabilmente un fondamento, o sono spiegabili con la realizzazione di falsi ricostruiti in studio. Gran parte del materiale prodotto in questo periodo è comunque appannaggio della casa di produzione Gaumont, che utilizzò la consulenza del fotografo ufficiale dei Romanov Kurt fon Gan-Jagel'skij<sup>16</sup> per la realizzazione di brevi documentari di argomento non esclusivamente legato alla famiglia reale, per esempio sulla processione di pellegrini a Kiev<sup>17</sup>; questi cortometraggi rinvigorirono l'interesse per il cinema, e stimolarono la nascita di case produttrici autoctone.

Il primo studio di produzione totalmente russo venne aperto dal fotografo ufficiale della Duma Aleksandr Drankov, che nell'autunno del 1907 pubblicò una pubblicità sul primo numero della rivista "Sine-fono":

Primo studio cinematografico in Russia [...] sotto la direzione del noto fotografo della Duma di Stato A. O. Drankov. Lavorazione di pellicole per il cinematografo. Soggetti d'attualità! Avvenimenti russi sullo schermo! Immagini di città e campagna! Tutte le settimane nuovi soggetti! Su richiesta, le pellicole possono essere realizzate anche in altre città.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. G. Roberts, *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> Abbiamo preferito rispettare la traslitterazione del nome così come riportato in russo; in G. Roberts, *op. cit.*, p. 10, compare come Kurt von Hahn-Jagielski.

<sup>17</sup> Cfr. J. Leyda, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>18</sup> "Первое в России [...] синематографическое ателье под ведением известного фотографа при Госуд. Думе А. О. Дранкова. Выделка лент для синематографов. Сюжеты злободневные! События России и окраин! Виды городов и деревень! Каждую неделю новые сюжеты! По желанию снимки могут быть сделаны и в других городах." Il testo è consultabile al seguente sito:

<[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=10522](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=10522)>. Cfr. G. Roberts, *op. cit.*, p. 10. Si noti che il testo non riporta la dicitura moderna *kinematograf*, ma il più antiquato *sinematograf*. Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 24, per una breve riflessione sull'evoluzione del termine.

Drankov, che vanta il primato di aver realizzato il primo film di *fiction* di produzione totalmente russa, ovvero *Sten'ka Razin* (1908) di Vladimir Romaškov, fu anche il principale concorrente della casa di produzione Pathé nella creazione di documentari di stampo cinegiornalistico (anche se di fatto le proiezioni non avvenivano all'interno di un cinegiornale in senso stesso); va tuttavia notato che gran parte del materiale, oggi quasi totalmente perduto<sup>19</sup>, è probabilmente falsificato o ricavato da pellicole occidentali rititolate per dare l'impressione di essere state girate in Russia. I suoi lavori, che stimolarono anche la nascita di produttori concorrenti come Aleksandr Chanžonkov (responsabile nel 1911 del primo lungometraggio prodotto in Russia *Oborona Sevastopolja*), furono comunque popolarissimi, anche per lo stile sensazionalistico adottato dal produttore. Resta particolarmente clamorosa una ripresa semiclandestina, effettuata il 28 agosto 1908, di Lev Tolstoj nel giorno del suo compleanno<sup>20</sup>, che suscitò una polemica nei giornali dell'epoca<sup>21</sup> tra i detrattori dello scrittore – all'epoca una figura controversa dopo la sua scomunica nel 1901 – e i suoi sostenitori, che stentavano a riconoscere nell'uomo anziano impressionato su pellicola l'autore di *Vojna i mir*.

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale provocò alcuni macroscopici cambiamenti nel sistema di produzione cinematografico della Russia imperiale, in gran parte dovuti alla cessazione dei rapporti d'importazione di pellicola con la Germania. L'improvvisa mancanza del principale partner commerciale della Russia stimolò i produttori autoctoni a produrre una grande quantità di pellicole, ovviamente incentrate sulla guerra in corso, che era presentata in forma romanzata e avventurosa. È tuttavia interessante notare che la quantità di pellicole a sfondo bellico decrementò in maniera sostanziale con il procedere del conflitto (passando dalle 50 prodotte nel 1914 ad appena 13 nel 1916<sup>22</sup>), molto probabilmente a causa della mancanza di materiale filmato, ma

---

<sup>19</sup> Una lista completa del lavoro di Drankov è conservata presso il Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov di Krasnogorsk.

<sup>20</sup> Il film può essere visionato al seguente indirizzo:

<[http://www.youtube.com/watch?v=E8\\_Th7UdsBw&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=E8_Th7UdsBw&feature=player_embedded)>.

<sup>21</sup> Cfr. J. Leyda, *op. cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence KS, University Press of Kansas, 2007, pp. 12-13.



anche per la progressiva sfiducia nelle capacità militari di Nicola II; questo elemento, fra l'altro, spiega perché la Prima Guerra Mondiale sia un tema relativamente poco sfruttato nel cinema russo dei decenni successivi. Nel 1915 lo Skobelevskij komitet, originariamente un'istituzione destinata all'aiuto dei veterani di guerra, venne trasformata dallo zar in una casa di produzione finalizzata alla realizzazione di opere a sfondo militare-patriottico; uno dei primi lavori che produsse fu il cinegiornale di guerra *Zerkalo vojny*, che, almeno nelle intenzioni, avrebbe dovuto stimolare lo sforzo bellico e rassicurare la nazione sulla vittoria militare. In questo periodo furono effettuate anche numerose pressioni sui produttori cinematografici per la realizzazione di pellicole a sfondo patriottico<sup>23</sup>, spesso ricavate da opere letterarie preesistenti, come *Korol', zakon i svoboda*, tratto da Leonid Andreev e prodotto da Chanžonkov nel 1914. Gran parte di questo materiale è oggi andato perduto, ed è probabile che non fosse particolarmente interessante o riuscito. Meritano però una menzione almeno due pellicole, *Slava – nam, smert' – vragam* (1914) di Evgenij Bauer e *Lilija Bel'gii* (1915) dell'animatore Vladislav Starevič<sup>24</sup>. Entrambi lavori di *fiction*, presentano degli elementi archetipali che sarebbero stati rivistati a più riprese nel cinema di guerra dei decenni successivi. Nel film di Starevič<sup>25</sup> lo “stupro del Belgio” viene raccontato in forma apertamente allegorica, con gli invasori tedeschi trasfigurati in repellenti scarafaggi che distruggono una colonia di insetti pacifici e d'aspetto gradevole: è uno dei primi casi di raffigurazione totalmente inumana dell'invasore. Il film di Bauer anticipa invece le eroine guerriere di opere come *Raduga* (1944) e *Ona zaščičaet rodinu*, ed è incentrato su una donna che si arruola nella croce rossa per vendicare la morte del marito, ucciso dai tedeschi.

Non esiste un girato delle manifestazioni del 26-28 febbraio che provocarono la caduta del trono; le prime pellicole cominciarono ad essere realizzate a partire dal primo giorno di marzo. Lo scoppio della Rivoluzione provocò una battuta d'arresto nell'industria cinematografica

---

<sup>23</sup> Cfr. AA. VV. *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, a cura di Y. Tsivian e P. C. Usai, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1989, p. 224.

<sup>24</sup> Cfr. d. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 14.

<sup>25</sup> Il film, diviso in due tempi, è visionabile agli indirizzi <<http://www.youtube.com/watch?v=SlmfM1IH1Pk>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=ZnYM8-7R--U>>.

dell'epoca, poiché il Governo Provvisorio di Kerenskij non si dimostrò in grado di provvedere un sostegno economico e politico agli studi cinematografici. La volontà di abolire la proprietà privata venne anzi vista come una minaccia dalle più importanti case di produzione moscovite, tant'è che lo spostamento della capitale da Pietrogrado a Mosca nel 1918 provocò la fuga in Crimea di gran parte dei principali produttori e registi<sup>26</sup>. Nonostante le disastrose condizioni dell'industria, tuttavia, il mezzo filmico venne visto con favore tanto dal Governo Provvisorio quanto dai bolscevichi, soprattutto nella sua funzione di mezzo di propaganda; così si esprime il critico Peter Kenez sull'interesse di Lenin per le pellicole.

He spoke of cinema as 'the most important of all arts' not because he understood the artistic potential of the medium. He obviously did not foresee the emergence within a few years of a group of first-rate artists, such as Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin and Vertov. Given his conservative tastes, it is unlikely that he believed that cinema could ever compete with theatre on an artistic plane. He attributed great significance to this medium because he believed in its potential as an educator and propagandist. He was a politician, and as such he was primarily interested in movies as an instrument of political education. But that was not the only kind of education he envisaged. He had great faith in the use of movies to spread all sorts of information among the people, for example about science and agriculture.<sup>27</sup>

Anche gli altri leader bolscevichi condividevano l'atteggiamento di Lenin. Oltre ad intuire la potenza del cinema come mezzo di propaganda, ne apprezzavano la capacità di calamitare le masse: attratta dalla nuova meraviglia tecnologica, la gente si sarebbe prestata più volentieri ad ascoltare un discorso politico prima o dopo uno spettacolo. Inoltre, in un paese in cui appena due adulti su cinque erano in grado di leggere e scrivere<sup>28</sup>, il cinema offriva un ottimo sostituto della parola scritta e i film muti permettevano la diffusione di comunicati politici anche all'estero. Infine, il cinema rappresentava l'ultimo ritrovato tecnologico; e si prestava particolarmente bene a farsi portatore del messaggio di modernità di cui si incaricavano i bolscevichi, e a rimarcare la volontà di distanza dall'arretrata, "asiatica" Russa imperiale. Tuttavia, l'organo principale preposto al controllo delle produzioni cinematografiche restava, nonostante l'evidente incapacità di organizzazione, lo Skobelevskij komitet, saldamente in mano al Governo Provvisorio e diretto

---

<sup>26</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 15.

<sup>27</sup> P. Kenez, *op. cit.*, p. 27.

<sup>28</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 28.

dall'ultraconservatore V. M. Dement'ev (autore nel 1915 pamphlet filomonarchico *Kinematograf kak pravitel'stvennaja regalija*), dal menscevico N. A. Ikov, e dall'apertamente ostile ai bolscevichi Mar'janov<sup>29</sup>. Anche il comitato tentò di utilizzare il cinema a fini propagandistici, con la produzione, nel 1917, del cinegiornale *Svobodnaja Rossija*: il notiziario era apertamente antibolscevico, e spesso vi compariva – in contesti apertamente apologetici – Kerenskij in persona. Nel marzo del 1918, comunque, il comitato venne definitivamente nazionalizzato<sup>30</sup> e le sue funzioni assorbite dal Narkompros, guidato da Anatolij Lunačarskij; presso i soviet di Pietrogrado e di Mosca furono istituiti dei Kino-komitet, definitivamente organizzati, ad inizio nel 1919, nel Foto-Kino-Otdel (successivamente Vserossijskij Foto-Kino-Otdel, VFKO), sotto la guida di Dmitrij Leščenko e formalmente dipendente dal Narkompros; il VFKO sarebbe stato sostituito dal Goskino nel 1922 (il Goskino avrebbe svolto funzioni principalmente di distribuzione<sup>31</sup>) e dal Sovkino nel 1924.

Va notato che, nonostante l'interesse apertamente dichiarato dei bolscevichi nei confronti dei film, la Guerra Civile danneggiò progressivamente il cinema prodotto nella Russia europea. Qualsiasi possibilità di produrre materiale filmico era compromessa dalle precarie condizioni in cui erano costrette a lavorare le truppe, senza contare che gran parte dei più importanti cineasti dell'epoca erano fuggiti nelle zone controllate dai Bianchi. Il 27 agosto 1919 il Sovnarkom eliminò gli studi cinematografici privati ponendoli sotto la dirigenza del VFKO, anche se si trattava di una modifica soprattutto formale, essendo gran parte dell'attività già cessata da tempo. Nonostante le difficoltà oggettive di realizzazione, va tuttavia ricordato che dal giugno 1918 al luglio 1919 e, dopo una pausa dovuta alla guerra, nel 1922, venne organizzata un'altra forma di cinema documentario, ossia la *Kino-nedelja*: un cinegiornale settimanale dedicato soprattutto alle riprese dei leader politici principali (un'edizione del 29 ottobre 1918 mostra Lenin nei giardini del Cremlino dopo il fallito tentativo di assassinio da parte di Fanny Kaplan). Questa particolare

---

<sup>29</sup> Cfr. J. Leyda, *op. cit.*, p. 98.

<sup>30</sup> Cfr. J. Leyda, *op. cit.*, pp.125 segg.

<sup>31</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Movies for the Masses... cit.*, pp. 15-16.

formato di cinegiornalismo, dalla cui evoluzione sarebbero nati successivamente i documentari dal fronte, va senz'altro ricordato anche per il ruolo che vi svolse Dziga Vertov, agli inizi della sua carriera; il futuro autore di *Čelovek s kino-apparatom* cominciò a collaborare alla *Kino-nedelja* dall'ottobre del 1918, e l'esperienza che ne ricavò fornì successivamente le basi per la sua poetica del *kinoglaz*, non a caso maturata proprio nel 1922<sup>32</sup>.

Ai fini della nostra indagine va tuttavia ricordata almeno un'altra forma di produzione cinematografica, ossia la realizzazione delle *agitki*. I “film d'agitazione” consistevano in cortometraggi di vario genere (con una predilezione per i melodrammi) caratterizzati da intenti marcatamente didattici e distribuiti nelle campagne russe da appositi treni, gli *agitpoezdy*, a bordo dei quali era presente anche l'equipaggiamento necessario per stampare le pellicole e proiettare i film in appositi *agitpunkty*. L'intento divulgativo delle *agitki* ebbe un evidente successo: come nota Peter Kenez<sup>33</sup>, è molto probabile che alla fine della guerra il numero di contadini che avevano effettivamente visto i volti di Lenin e di Trockij superasse quello di coloro che avevano visto una fotografia dello zar deposedo. Una proiezione di *agitki* non comprendeva necessariamente pellicole a sfondo bellico, anche se effettivamente ci sono film d'agitazione incentrati sulla Guerra Civile e la proiezione avveniva spesso con l'accompagnamento di cinegiornali d'argomento militare; tuttavia, rappresentano una tappa fondamentale dell'evoluzione del cinema sovietico per una serie di motivi. Anche intellettuali come Majakovskij scrissero *agitki*<sup>34</sup> e pionieri come Lev Kulešov conobbero le prime esperienze registiche proprio in quest'ambito (con *Na krasnom fronte*, del 1921); ma, soprattutto, il valore didattico che stava alla base delle *agitki* ne faceva delle opere programmaticamente esemplari, finalizzate a stimolare l'emulazione nel pubblico che vi assisteva, composto in gran parte da contadini analfabeti. Gli eroi delle *agitki* rappresentavano altrettanti cittadini sovietici ideali, e dovevano dare il “buon esempio” agli

---

<sup>32</sup> Cfr. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1975, pp. 33 segg.

<sup>33</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 32.

<sup>34</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 49.

spettatori che assistevano alle loro gesta; esattamente come, negli anni '40, i cortometraggi di propaganda bellica vennero creati con la medesima funzione per i sovietici minacciati dai nazisti.

I film d'agitazione erano piuttosto brevi (duravano da un minimo di cinque ad un massimo di trenta minuti), e spesso non erano costruiti su un'idea di sceneggiatura vera e propria. Si trattava di "manifesti viventi", atti ad emanare messaggi nella maniera più semplice e diretta possibile. Uno di essi, *Proletarii vsech stran, soedinjajtes'!* (1919) poneva, a mo' di titoli di testa, una serie di didascalie inneggianti alla Rivoluzione Francese<sup>35</sup>; tali didascalie erano quindi seguite da una serie di animazioni che riassumevano grossolanamente l'avvenimento. Una successiva didascalia spiegava che la Rivoluzione Francese era fallita perché non aveva un leader, né un programma concreto che riuscisse a compattare i lavoratori; ma, mezzo secolo dopo, Karl Marx era riuscito ad individuare tale programma. Seguiva a questo punto una breve sequenza filmata, che vedeva un attore vestito e truccato come Marx, nell'atto di scrivere lo slogan del titolo. Quindi, il film mostrava alcune foto di rivoluzionari sofferenti, nel gelo siberiano, per poi chiudersi su un'invocazione ai martiri per la libertà. Alcuni film d'agitazione erano però anche più spartani: c'erano *agitki* che si limitavano ad esibire le immagini di soldati dell'Armata Rossa sofferenti, invitando gli spettatori a donare loro abiti caldi; o pellicole incentrate sulla descrizione della lotta alla tubercolosi e al colera. All'opposto, altre *agitki* si sforzavano di sviluppare una storia più complessa; come in *Otec i syn* (1919), incentrato su un soldato della fazione dei Rossi, catturato dal nemico, che scopre che il padre è stato plagiato dai Bianchi. Dopo aver convinto il genitore della superiorità del sistema sovietico, si unisce a lui in una fuga finale, cui partecipano anche altri prigionieri, futuri soldati dell'Armata Rossa.

Alcune *agitki*, più elaborate costituiscono dei veri e propri film d'azione, come il già citato *Na krasnom fronte* di Kulešov. Il film, di cui non sono rimaste copie, comprendeva sia sequenze girate appositamente con la partecipazione di attori, sia materiale filmato sul fronte della Guerra

---

<sup>35</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, pp. 32 segg.

Civile; la trama della pellicola è così riassunta in un articolo comparso su un numero di “Iskusstvo kino” del 1940.

Il suo sviluppo non è costruito a partire da comportamenti ed atti di persone viventi, quanto piuttosto da una logica da articolo, che offre un’esposizione delle idee e dei loro reciproci legami, e il materiale figurativo svolge il ruolo di illustrazione dei pensieri-didascalie del film. Tuttavia, non tutti i soggetti delle *agitki* si fondano su questo principio. Alcuni film d’agitazione possedevano soggetti interessanti e dinamici. In tal senso, è interessante il film di Lev Kulešov *Na krasnom fronte*. Già l’inizio attira subito l’attenzione dello spettatore. Un tagliafilì in primo piano recide un cavo. Un telefono da campo, guastato da una spia polacca, smette di funzionare. Il comandante della sezione è costretto ad inviare un rapporto segreto allo stato maggiore tramite un soldato dell’Armata Rossa. Mentre il soldato cavalca per la strada, la spia, montata su un albero e mascheratasi, lo segue. Risuona uno sparo. Il cavaliere cade da cavallo. La spia si avvicina al soldato caduto, gli strappa il pacchetto e corre alla stazione per montare sul primo treno. Tuttavia, il soldato non è morto. Pur ferito, rincorre il nemico, finché le forze non lo abbandonano. Per fortuna, trova sul suo cammino un’automobile sovietica. Il soldato monta in macchina e si lancia all’inseguimento del nemico per tagliargli la strada. Il treno è fermo. Il soldato balza sul predellino e corre per i vagoni, in cerca della spia. Accortosi dell’inseguimento, la spia monta sul tetto. Il soldato gli va dietro. Sul tetto ha luogo una lotta impari, che alla fine vede la spia, vinta, cadere dal tetto del vagone. Il pacchetto rubato viene portato a destinazione in tempo. Inizia la battaglia, durante la quale prendono parte al fronte sovietico la cavalleria e i carri armati. La battaglia è vinta. La popolazione accoglie con entusiasmo i vincitori. Il film si conclude con l’immagine di una parata dell’Armata Rossa.<sup>36</sup>

Nonostante l’ingenuità di fondo della realizzazione (spesso il pubblico scoppiava a ridere di fronte ad attori di città che si sforzavano di imitare una vita paesana a loro totalmente sconosciuta) i film di agitazione ebbero un ruolo importante nell’indottrinamento delle classi operaie e contadine. Costituivano pur sempre un evento cui presenziavano grandi quantità di persone; quindi, anche nel caso in cui i “messaggi” fossero troppo grossolani o difficilmente recepibili, la proiezione di un film d’agitazione rappresentava l’occasione per un oratore di esibirsi in un discorso, magari con la scusa di spiegare al pubblico il significato del film cui aveva

---

<sup>36</sup> “Его развитие построено не на поведении и действиях живых людей, а как бы на логике статьи, дающей изложение понятий и их связи друг с другом, изобразительный же материал играет роль иллюстраций к мыслям-титрам фильма. Не все, однако, сюжеты агитки строились по этому принципу. Некоторые из агитационных фильмов обладали занимательными и динамическими сюжетами. В этом смысле интересна картина Льва Кулешова *На красном фронте*. Уже начало ее приковывает сразу внимание зрителя. Кусачки на крупном плане перерезают провод. Полевой телефон, испорченный польским шпионом, перестает работать. Командир части вынужден послать секретное донесение в штаб с красноармейцем. По дороге скачет всадник, а в это время шпион, взобравшись на дерево и замаскировавшись, следит за ним. Раздается выстрел. Всадник падает с лошади. Шпион подбегает к упавшему красноармейцу, выхватывает у него пакет, бежит на вокзал и вскакивает на первый подвернувшийся поезд. Но красноармеец не убит. Раненый, он гонится за врагом, пока силы не покидают его. К счастью, он встречает по дороге советский автомобиль. Красноармейца берут в машину и она несется вдогонку поезду, чтобы перерезать ему путь. Поезд остановлен. Красноармеец вскакивает на подножку и бежит по вагонам вдоль, ища шпиона. Заметив преследование, шпион вылезает на крышу. Красноармеец за ним. На крыше происходит неравная борьба, в результате которой шпион побежден и падает с крыши вагона. Похищенный пакет доставляется во-время по назначению. Начинается сражение, в котором с советской стороны участвуют конница и танки. Бой выигран. Население с восторгом встречает победителей. Фильм кончается изображением парада Красной Армии.” In N. Iezujtov, *Agitki epochi graždanskoj vojny*, “Iskusstvo kino” 5 (1940), pp. 47-48.

appena assistito. Anche con la rinascita del cinema sovietico successiva alla Guerra Civile, e in particolare la produzione di *Krasnye d'javoljata* (1923) di Ivan Perestiani, primo grande successo popolare rappresentato da una *fiction* di guerra, alcune *agitki* continuarono ad essere proiettate nelle campagne mediante un'attrezzatura che si faceva sempre più antiquata.

Con la fine della Guerra Civile, il nome creativamente più importante nell'ambito del cinema documentario era sicuramente quello di Vertov, che nel 1921 recuperò gran parte della pellicola girata durante il conflitto per montarla, insieme a materiale girato *ex novo*, per la realizzazione di una *Istorija Graždanskoj Vojny*, proiettata nel 1921 in coincidenza con il III congresso del Komintern a Mosca. Inoltre, Vertov si dedicò dal 1922 al 1925 alla realizzazione della mensile *Kino-pravda*, un cinegiornale politico collegato idealmente fin dal titolo all'organo ufficiale del Partito<sup>37</sup> e dal 1923 al 1925 al settimanale *Goskinokalendar'*, incentrato su una cronaca quotidiana di taglio minore<sup>38</sup>. Il *Goskinokalendar'* sarebbe stato preso a modello, dopo il '25, per la creazione del *Sovzkinožurnal*, che a sua volta avrebbe fornito le basi per i cinegiornali proiettati durante la guerra: il *Sojuzkinožurnal* (*SKŽ*; 253 edizioni tra il 1941 e il '44), *Novosti dnja* (34 edizioni tra il 1944 e il '45), il *Leningradskij kinožurnal* (68 edizioni tra il 1942 e il '44), il *Pionerija* (46 edizioni tra il 1941 e il '45) e diverse edizioni non regolari di *Sovetskoe iskusstvo* e *SSSR na ekrane*<sup>39</sup>. Sia con la *Kino-pravda* che con il *Goskinokalendar'* Vertov utilizzò il supporto cinegiornalistico per realizzare la poetica del *kinoglaz*, come ben riassume Buttafava:

Nel fondamentale praticantato compiuto in tanti anni di cinegiornalismo, Vertov ha contemporaneamente avvertito la necessità di assegnare all'immagine filmata della realtà un carattere "informativo" (documentario) e insieme inevitabilmente, nelle circostanze estremamente conflittuali dell'epoca, un tono "propagandistico", d'"agitazione". Quindi, se la vita "com'è" è il materiale di base per le riprese cinematografiche, non ci si deve limitare a copiare indiscriminatamente le apparenze reali, anche quelle che sembrano più forti ed evidenti. Deve intervenire il "cineocchio" [...]. Per tagliare, montare, inserire eventualmente didascalie "tendenziöse". Insomma, per interpretare.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Cfr. La scheda redatta da Y. Tsivian per l'edizione 2004 delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, consultabile al link: <<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69156>>; inoltre cfr. G. Roberts, *op. cit.*, pp. 20 segg.

<sup>38</sup> Cfr. Y. Tsivian, <<http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69153>>.

<sup>39</sup> Cfr. *Kinofotodokumenty perioda Velikoj Otečestvennoj vojny i obespečenie ich sochrannosti*, dal sito del Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Kinofotodokumentov, consultabile all'indirizzo: <<http://rgakfd.ru/aleks1.htm>>. Al sito <<http://pobeda-vov.ru/Pages/Default.aspx>> è possibile visionare gran parte del materiale video di tali cinegiornali.

<sup>40</sup> G. Buttafava, *op. cit.*, p. 53.

Non ci soffermeremo sull'evoluzione della *Kino-pravda*, trattandosi di un argomento più vicino alla storia delle avanguardie artistiche che a quello dei cinegiornali di guerra; ci limiteremo a ribadire che la contraddizione di fondo del progetto di Vertov (presentare la vita nella sua forma più spontanea pur essendo costretto a filtrarla dalla volontà del cineoperatore) presenta delle analogie con i documentari dal fronte di qualche decennio più tardi, e il desiderio – che di quei film starà alla base – di far rientrare in una forma narrativa coerente e comprensibile un fenomeno non fruibile, “totale”, come la guerra. Naturalmente, la fede assoluta nelle possibilità della macchina da presa da parte di Vertov come dei suoi discepoli, tra cui va ricordata almeno la montatrice e regista Esfir' Šub, è il probabile motivo per cui la suddetta contraddizione non costituì un reale ostacolo alla realizzazione dei film. Va comunque ricordato che, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, la Šub contribuì a una serie di documentari (spesso incentrati sulla Guerra Civile Spagnola) che anticipano i temi dei film successivamente realizzati dai cineoperatori sovietici<sup>41</sup>. *Ispanija* (1939), diretto dalla stessa Šub, è un'opera sbilanciata sull'esaltazione dei “martiri comunisti”, al punto da chiudersi con un'improbabile parata di vittoria dei repubblicani; al contrario, il precedente *Madrid v ogne* (1936), realizzato da Vladimir Karmazinskij a partire da materiale girato da Roman Karmen (in seguito uno dei più importanti cineoperatori sovietici della Seconda Guerra Mondiale) aveva introdotto una totale mancanza di romanticismo nella raffigurazione della lotta contro i fascisti. Nel film vengono mostrate esplicitamente file di bare, distruzioni, una donna con un bambino morto: è un tentativo serio e programmatico di evidenziare gli orrori della guerra in tutta la loro crudezza. Anche se l'aggressione nazista del 22 giugno 1941 costituì un trauma per la Russia sovietica, è difficile non vedere in lavori come quello di Karmazinskij una prefigurazione dell'imminente conflitto. Così come le seguenti dichiarazioni di Aleksandr Dovženko, rilasciate nel 1934 ad una riunione di cineasti, non hanno bisogno di ulteriori commenti: “Non rivelo in quest'occasione nessun segreto militare, se affermo che nel giro di qualche anno, forse, subiremo una guerra. Ci sarà un'enorme

---

<sup>41</sup> Cfr. G. Roberts, *op. cit.*, pp. 136 segg.



guerra mondiale, a cui dovremo necessariamente partecipare... Prepariamo le armi per la battaglia.»<sup>42</sup>

Lo scoppio della Grande Guerra Patriottica causò ovviamente anche una serie di sconvolgimenti logistici nelle case di produzione sovietiche. Il 13 luglio 1941 lo studio di Kiev venne evacuato quando la città cadde in mano agli invasori<sup>43</sup>; nel settembre del medesimo anno, gli studi di Leningrado e Mosca vennero rilocati in Kazakistan, ad Alma-alta, che divenne il principale punto di riferimento per i cineasti sovietici durante la guerra, sotto la direzione di Ivan Pyr'ev. Venne istituito un nuovo organismo statale, la Central'naja Ob'edinennaja kinostudija chudožestvennyh fil'mov (COKS), allo scopo di accelerare il più possibile le procedure di produzione delle pellicole; tuttavia, fino a metà del 1942 la produzione di film a soggetto fu estremamente limitata, e le opere prodotte in questo periodo furono soprattutto pellicole documentarie e cinegiornali. Va tuttavia ricordato che a partire dal 1941 venne realizzata anche un'importante serie di film di propaganda, i *Boevye kinosborniki*, nei quali sono presenti in nuce tutti i principali temi dei film di guerra a soggetto degli anni successivi. Riportiamo al riguardo alcune dichiarazioni di Michail Blejman, uno degli sceneggiatori in attività all'epoca.

Capimmo fin da quella domenica che il nostro paese avrebbe cominciato a vivere in modo completamente diverso e che noi cineasti avremmo dovuto dedicare alla guerra tutti i nostri pensieri, tutta la nostra abilità, tutti i nostri uomini e tutta la nostra tecnica – in una parola, tutto quello che possedevamo. Non potevamo rassegnarci a una sola cosa: che il cinema non fosse necessario in tempo di guerra. Che sia qualcosa di diverso, ma continui a esistere. Non ricordo chi propose di cominciare in fretta a girare dei piccoli film – manifesti di avvertimento, film satirici, episodi di eroismo – che unissero la cronaca con l'arte. Si trovò subito anche il titolo: *Boevye kinosborniki*.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> “Я не раскрою здесь никакой военной тайны, если буду утверждать, что через несколько лет у нас может быть война. Будет огромная война, участниками которой мы обязательно должны быть... Нужно готовить наше оружие к бою.” А. Dovženko, in AA. VV., *Za bol'soe kinoiskusstvo*, Moskva, Kinofotoizdat', 1935, p. 69. Cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, 14.

<sup>43</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 56.

<sup>44</sup> “Мы понимали, что с этого воскресного дня наша страна начнет жить по-другому и что нам, кинематографистам, нужно будет отдать войне все наши помысли, все наше умение, всех наших людей и всю нашу технику – словом, все, чем мы обладаем. Единственное с чем мы не могли примириться – это что во время войны не нужен будет кинематограф. Пусть какой-то другой, но он должен существовать. Не помню, кто предложил немедленно начать снимать маленькие картины – антиплакаты, сатирические фильмы, героические эпизоды – соединить хронику с искусством. Тут же нашлось и название – «Боевые киноборники».” In M. Blejman, ... *I načalas' vojna*, “Iskusstvo kino” 5 (1977); cit. in. G. N. Brovčenko, *op. cit.*, p. 10.

I *Boevye kinosborniki* sono il più importante esempio di *fiction* di propaganda realizzata in Unione Sovietica dopo l'inizio della guerra, anche se sotto il profilo estetico la loro realizzazione deve molto, così come gran parte dei film militanti degli anni '40 e oltre, alla cronaca dei cineoperatori dal fronte. Scrive a questo proposito Jurij Chanjutin:

Una volta comparse sullo schermo, queste immagini documentarie negarono qualsiasi tipo di recitazione in guerra, e imposero ai film di *fiction* quella stessa veridicità di raffigurazione della tragedia di un popolo, quella medesima forza d'odio che compariva nelle riprese che mostravano i patiboli di Volokolamsk, o il volto distorto della donna che chiedeva di non seppellire i cadaveri perché tutti si rendessero conto dei delitti compiuti dai nazisti.<sup>45</sup>

Oltre alle evidenti – e del tutto ovvie – differenze rispetto ai documentari della Prima Guerra Mondiale (un totale finale di migliaia di cineoperatori per circa tre milioni e mezzo di pellicola contro i cinque operatori schierati al fronte dal governo imperiale<sup>46</sup>), anche l'atteggiamento creativo dei documentaristi è profondamente diverso<sup>47</sup>. L'urgenza di filmare la guerra, ossia di fornire una testimonianza visiva credibile dell'evento viene concepita non come un lavoro, ma come una missione da compiersi a costo della vita: nonostante l'evacuazione degli studi cinematografici, una gran quantità di operatori rimase nelle città per filmare, sviluppare e soprattutto selezionare il materiale filmico. Così ricorda l'esperienza Roman Karmen:

Ricordiamo le nostre pellicole delle prime settimane di guerra, e le edizioni straordinarie montate a partire da quelle pellicole. Bisogna pur dirlo: la guerra, qui, non era apparsa sempre spaventosa, dura e tormentosa. I montatori, forse a ragione, mettevano da parte le riprese su cui erano impressi i volti stanchi dei soldati vestiti di bustine e mantelle sformate, sporchi del fango della trincea, di sangue e di liquami di palude. Tutte le riprese, senza prezzo nella loro crudele veridicità, che mostravano i feriti che si dissanguavano, le trincee, il fango fino alle caviglie delle strade del fronte, lo

---

<sup>45</sup> “Раз появившись на экране, эти документальные образы отрицали любую игру в войну, они предполагали художественные фильмы той же правды отображения трагедии народа, той же силы ненависти, что была в кадрах, показивших виселицы Волоколамска, искаженное лицо женщины, требовавшей не снимать трупы, чтобы все видели преступление гитлеровцев.” In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>46</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 169.

<sup>47</sup> In un'intervista originariamente pubblicata su “Cinema Chronicle” nel 1945, che non siamo stati in grado di consultare direttamente ma ci sembra comunque utile menzionare (un estratto è comunque riportato in J. Leyda, *op. cit.*, p. 377), Aleksandr Dovženko, interrogato sulle principali differenze tra il cinema documentario sovietico e *Why We Fight*, fa la seguente riflessione: “Once we needed shots of mud – just the sort of shot that directors usually reject and for which cameramen are growled at. When these shots of mud – in themselves saying nothing at all – were joined together in a sequence about the difficulties of the 1944 offensive on the left bank of the Ukraine, they acquired point and meaning. Now they are accompanied by a commentary on how these infinite expanses, washed in the blood of Soviet people like the fields under spring floods, saw the destiny of mankind decided, for here the military art of Nazi Germany was crushed and the liberation of Europe was assured. And instantly this vast stretch of mud begins to gleam like something precious. One does not need pathos to express deep emotion – pathos can be born not from a raised voice but from a profound and truthful assembly of materials”.

sguardo stanco e grave del soldato fuggevolmente diretto verso l'obiettivo, talvolta pieno dell'angoscia di chi sta per morire, erano considerate i lati "negativi" della guerra.<sup>48</sup>

La presenza all'interno dei documentari di sequenze crude o spaventose, per quanto quantificata con prudenza dai cineoperatori, costituiva comunque anche il punto di forza dei film: le opere dovevano confermare negli spettatori l'idea di una guerra giusta, in cui la resa non era una possibilità da contemplarsi. In breve tempo fu l'esercito stesso a istituire gruppi speciali di operatori nei quartier generali dell'Armata Rossa.

Fin dai primi giorni di guerra presero parte alle riprese di cinegiornale dal fronte più di centocinquanta operatori, fra i quali erano presenti sia veterani dei cinegiornali, sia maestri dei reportage da zone di guerra, che erano già stati presenti sui fronti della guerra civile in Spagna e in Cina, sia la gioventù "acerba", appena uscita dal VGİK, sia operatori di cinema a soggetto, che avevano imbracciato la macchina da presa del reporter. Tutto quest'esercito di documentaristi si ritrovò agli ordini degli stati maggiori del fronte, per i quali erano state istituite speciali truppe. Si realizzavano quotidianamente pellicole secondo gli incarichi diretti del comando militare e in seguito li si inviava a Mosca, allo studio centrale di film documentari, che nel corso di tutti gli anni della guerra fu il centro operativo dei nostri cinegiornali: gli operatori realizzavano pellicole a tema, legate ad importanti operazioni militari, secondo la direzione degli stati maggiori da un lato, e dei registi-documentaristi responsabili dell'esecuzione di queste pellicole dall'altro. In totale, in 4 anni di guerra, la cinecronaca produsse quattrocento numeri del *Sojuzkinožurnal*, sessantasette cortometraggi a tema e trentaquattro lungometraggi documentari. Il metraggio complessivo dei negativi delle pellicole di guerra ammontò a tre milioni e mezzo di metri.<sup>49</sup>

Il cronista tipico di questi anni è quindi una figura a metà strada tra l'operatore e il soldato di trincea; naturalmente, le riprese più interessanti sono quelle effettuate nelle circostanze più pericolose.

---

<sup>48</sup> "Мы вспоминаем наши съемки первых недель войны, экстренные выпуски, смонтированные из этих съемок. Война здесь – чего греха таить – не всегда выглядела страшной, мучительной и суровой. Монтажеры откладывали в сторону – они, возможно, были тогда правы – кадры, запечатлевшие усталые лица солдат в мятых пилотках и шинелях, выпачканных окопной грязью, кровью и болотной жижей. Кадры, бесценные своей жестокой правдивостью, – истекающие кровью раненые, окопы, вязкая по щиколотку грязь фронтовых дорог, мимолетно устремленный в объектив тяжелый и усталый солдатский взгляд, иногда полный предсмертной тоски, – эти кадры считались «теневыми» сторонами войны." In R. Karmen, *Surovaja pravda*, "Iskusstvo kino" 2 (1968), p. 40.

<sup>49</sup> "С первых же дней войны во фронтовых съемках кинохроники принимало участие более ста пятидесяти операторов, среди которых были и ветераны кинохроники, и мастера военного репортажа, побывавшие на фронтах гражданской войны в Испании и Китае, и «зеленая» молодежь, только что окончившая ВГИК, и операторы художественной кинематографии, взявшие в руки репортерские кинокамеры. Вся эта армия документалистов находилась в распоряжении фронтовых штабов, при которых были образованы специальные киногруппы. Повседневные киносъемки осуществлялись по непосредственным заданиям военного командования и затем отправлялись в Москву, в Центральную студию документальных фильмов, которая на протяжении всех военных лет была оперативным центром нашей кинохроники: тематические съемки, связанные с крупными военными операциями, осуществлялись операторами под руководством военных штабов, с одной стороны, и ответственных за проведение этих съемок режиссеров-документалистов – с другой. Всего за четыре года войны кинохроника выпустила четыреста номеров «Союзкиножурнала», шестьдесят семь тематических короткометражных фильмов и тридцать четыре документальные полнометражные кинокартины. Общий метраж негативов военных съемок составил три с половиной миллиона метров." In АА. ВВ., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino (1917-1967)*, a cura di V. Ždan, Moskva, Iskusstvo, 1969, p. 305.

Gli operatori-cronisti prendevano parte alle più pericolose operazioni militari, riprendevano dagli aerei militari e dai carri armati. Si trovavano presso Mosca durante le storiche battaglie nelle quali l'Armata Sovietica inflisse la prima pesante sconfitta agli invasori nazisti. Riprendevano in prima linea le battaglie sul Volga e sull'arco di Kursk, [...] nelle retrovie profonde del nemico, dove prendevano parte alle incursioni delle formazioni di partigiani. Attrezzati con macchine da presa leggere – “le cinemitragliatrici” – prendevano parte al corpo di drappelli di soldati con mitragliatore nelle imminenti battaglie.<sup>50</sup>

Il critico V. Lesin<sup>51</sup>, autore nel 1974 di un saggio esaustivo sull'immagine dell'uomo nelle cronache cinematografiche degli anni '30, fa alcune interessanti osservazioni sul modo in cui uno spettatore può fruire dei documentari di questi anni, osservando che in essi il cineoperatore non è mai visibile:

Quando osserviamo le riprese cinematografiche degli anni di guerra, non vediamo mai il cineoperatore sullo schermo. Ma immaginiamolo appena fuori dell'inquadratura, e allora ci sarà comprensibile il coraggio senza precedenti di quest'uomo, armato solo di cinepresa e pellicola, che stava sempre fianco a fianco con i soldati, condivideva con loro tutte le pene della guerra, e sempre e dappertutto “scriveva con le riprese” la storia del conflitto.<sup>52</sup>

La tecnica di ripresa adottata suggerirebbe che la forza con cui i cinegiornali dal fronte si sono imposti nell'immaginario popolare sia dovuta, oltre all'ovvia componente emotiva, anche alla facilità con cui è possibile immedesimarsi con il punto di vista del reporter: le immagini riprese in soggettiva diventano per lo spettatore una sorta di “finestra” sul mondo della guerra.

Riportiamo ulteriori riflessioni di Lesin:

Il cineoperatore al fronte, a differenza degli altri partecipanti ad episodi bellici, si allena specificamente a “vedere” gli avvenimenti e i fatti, in modo da poterne trasmettere nel documento cinematografico gli elementi fondamentali, i più importanti. Cerca di conoscere al meglio la situazione della guerra, di essere informato più precisamente su caratteristiche e andamento delle operazioni militari, e sceglie di conseguenza la posizione più propizia per la ripresa e l'osservazione. Può cambiare il punto di vista su un oggetto, riprendere la battaglia dalla trincea, dal punto di comando, da un carro armato in marcia, da un aereo in volo, e quindi vede la guerra più attentamente, dalla posizione della battaglia più vicina e più lontana. Si “abituava” alla gente, sta più attento alle loro azioni, più di quanto non facciamo noi per poche riprese che passano sullo schermo. Individua tra la gente i personaggi più interessanti, e quando li trova, cerca di trovare nel singolo uomo gli elementi più caratteristici. Ha a disposizione sempre poco tempo, non gli basta mai la pellicola, e quindi ha a cuore

---

<sup>50</sup> “Операторы-хроникеры участвовали в опаснейших боевых операциях, снимали в боевых самолетах, в танках. Они были под Москвой в тех исторических боях, в которых Советская Армия нанесла первое тяжелое поражение фашистским захватчикам. Они снимали на переднем крае бои у Волги и на Курской дуге, [...] в глубокий тыл противника, где они участвовали в рейдах партизанских отрядов. Вооруженные легкими камерами – «кинопулеметами», они в составе отрядов автоматчиков участвовали в ближних боях.” *Ivi*, pp. 305-306.

<sup>51</sup> Nonostante le ricerche, non è stato possibile risalire al nome di battesimo dello studioso.

<sup>52</sup> “Когда мы смотрим кинокадры военных лет, мы никогда не видим на экране кинооператора. Но представим на секунду его за кадром – и тогда нам будет понятна беспримерная отвага человека, оружием которого была кинокамера и пленка, который всегда шел бок о бок с солдатом, делил с ним все тяготы войны, везде и всегда «писал кинокадрами» историю войны.” In V. Lesin, *Образ человека в кинохронике военных лет (1941-1945)*, Moskva, Vsesojuznyj gosudarstvennyj ordena trudovogo krasnogo znamenij institut kinematografii, 1974, p. 8.

tutte le inquadrature, ciascuna delle quali si sforza di rendere espressiva. In guerra, il prezzo di tali riprese aumenta di cento volte, poiché potrebbero essere le ultime... E lo spettatore lo capisce perfettamente. La drammaticità del periodo bellico si presentava come lo sfondo che dava la dinamica a tutta la narrazione, e conferiva alle azioni umane più superficialmente comuni quella sfumatura per la quale anche l'interpretazione più elevata non appare banale o artificiosa.<sup>53</sup>

Alcuni studiosi<sup>54</sup> propongono inoltre una categorizzazione dei documentari dal fronte girati durante la guerra. Secondo tale analisi, questi film potrebbero essere divisi in tre gruppi: alla prima categoria apparterebbero i film cosiddetti militanti, che evidenziano le condizioni di vita dei sovietici durante l'occupazione nazista, e invitano esplicitamente alla reazione. È chiaramente la categoria più ricca e importante ai fini della nostra indagine; il primo di questi film è *Razgrom nemeckich vojsk pod Moskvoj* (realizzato dall'ottobre del 1941 al gennaio del 1942), di Leonid Varlamov e Il'ja Kopalin, seguito da opere come *Stalingrad* (1943) di Varlamov, *Orlovskaja bitva* (1943) di R. Gikov e L. Stepanova, i fondamentali *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* e *Pobeda na Paravoberežnoj Ukraine i izgnanie nemeckich zachvatčikov za predely ukrainskich sovetskich zemel'* di Dovženko, *Berlin* (1945) di Julij Rajzman e Elizaveta Svilova e il tardo *Razgrom Japonii* (1945) di Josif Chejfic. Così si esprimono gli autori di *Kratkaja istorija Sovetskogo kino* a proposito di *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* di Dovženko, ben riassumendo le caratteristiche fondamentali di questa categoria di pellicole.

Oltre al materiale documentaristico, questo film contiene anche potenti sintesi filosofiche, espresse in forma di riflessioni liriche, come è tipico in Dovženko. Mostrando le sofferenze del popolo ucraino sotto l'autorità degli occupanti, la lotta dei patrioti dell'Ucraina sovietica contro gli invasori e ricordando gli anni felici del lavoro in tempo di pace, Dovženko invita appassionatamente alla lotta e alla vittoria. Nel film, un ruolo enorme è giocato dallo splendido testo recitato, ricco di pateticità, ira, dolcezza e sarcasmo. Il testo e l'immagine, che si manifestano come due voci autonome, conferiscono al film una peculiare profondità, e lo dotano di polifonia. Il fatto che il film rechi in sé tutte le caratteristiche dell'irripetibile stile di Dovženko, non ne sminuisce affatto la sostanza di obiettivo

---

<sup>53</sup> “Фронтной кинооператор, в отличие от любого участника боевого эпизода, специально готовится «увидеть» событие, факт так, чтобы передать в кинодокументе самое главное, самое важное. Он старается узнать полнее боевую обстановку, быть более точно информированным о характере и ходе боевой операции и в зависимости от этого выбрать для съемки, для наблюдения наиболее выгодную позицию. Он может менять точку зрения на объект, снимать бой из окопа, с командного пункта, из движущегося танка, с летящего самолета и поэтому видит войну зорче, с позиции ближнего и дальнего боя. Он «приглядывается» к людям, к их делам пристальнее, чем это представляется нам по немногим кинокадрам на экране. Он выискивает среди людей наиболее «интересных персонажей», а когда найдет, то старается выявить в человеке наиболее характерное. В его распоряжении всегда мало времени, ему всегда не хватает пленку, и поэтому он дорожит каждым кадром, каждый из них старается сделать образным. В войну цена таких кинокадров возрастала во сто раз, ведь они могли быть последними... И зритель прекрасно это понимал. Драматизм военного времени являлся как бы тем фоном, который придавал динамику всему повествованию и ту особую окраску внешне обычным поступкам человека, при которой самое возвышенное их толкование не кажется банальным или надуманным.” Ivi, p. 17.

<sup>54</sup> Cfr. AA. VV., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, pp. 306 segg.

documento storico. Il film di Dovženko coniuga in sé i meriti sia del cinema a soggetto che documentaristico.<sup>55</sup>

Legata al primo gruppo di pellicole, ma – secondo questa categorizzazione – ad essa non completamente sovrapponibile, è quella categoria di film incentrati in maniera particolare sull'esaltazione dell'esercito sovietico, come *Leningrad v bor'be* (1942) di Karmen, *Den' vojny* (1942) di Michail Sluckij con la collaborazione di Karmen, e *Narodnye mstiteli* (1943) di Vasilij Beljaev. Probabilmente, di questo gruppo di film il più interessante è *Den' vojny*, su cui ci pare interessante spendere alcune parole. L'opera nasce da un esperimento precedente allo scoppio del conflitto: infatti<sup>56</sup> prima dell'inizio della guerra, su proposta di M. Gorkij, venne realizzato dai cinedocumentaristi sovietici il film *Den' novogo mira* (1941), che mostrava diverse scene di vita dell'Unione a partire da una gran quantità di materiale filmico ripreso nello stesso giorno. La medesima idea venne posta come base di *Den' vojny*, realizzato da centosessanta operatori sotto la direzione comune di Sluckij. Nel film furono utilizzate riprese fatte nell'arco di un solo giorno, il 13 giugno 1942, in occasione del primo anniversario dell'inizio della Grande Guerra Patriottica; il materiale comprendeva riprese effettuate da operatori situati in differenti zone dello sterminato fronte, dal Mar Bianco al Mar Nero. Un'opera composta di singoli dettagli che compongono un quadro generale; riportiamo un commento sul film tratto da *Kratkaja istorija Sovetskogo kino*.

Tutto ciò che è comune, quotidiano, nell'ambito di una *routine* di un periodo di guerra, si ricompose nel film in un'unica immagine della nazione Sovietica, un'immagine patetica, benché costituita anche da episodi, ognuno dei quali, presi singolarmente, non possedeva nulla di particolarmente rilevante.<sup>57</sup>

Riportiamo inoltre un commento di Lesin sul film:

---

<sup>55</sup> “Фильм этот помимо документального материала содержит огромные философские обобщения, выраженные в характерной для Довженко форме лирических раздумий. Показывая страдания украинского народа под властью оккупантов, борьбу патриотов Советской Украины против захватчиков, вспоминая о счастливых годах мирного труда, Довженко страстно зовет к борьбе и к победе. Огромную роль играет в картине великолепный дикторский текст, полный патетики, гнева, нежности и сарказма. Текст и изображение, звучащие как два самостоятельных голоса, сообщают фильму особую глубину, полифоничность. То обстоятельство, что фильм несет на себе все особенности неповторимого довженковского стиля, ничуть не снижает его значения как объективного исторического документа. Фильм Довженко сочетает в себе преимущества художественной и документальной кинематографии.” In AA. VV., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, p. 307.

<sup>56</sup> Cfr. *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, p. 308.

<sup>57</sup> “Все это обычное, повседневное, не выходящее за рамки военных будней, складывалось в фильме в единый образ Советской страны, образ патетический, хотя и созданный из эпизодов, каждый из которых сам по себе казался ничем особенно не примечательным.” In AA. VV., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, p. 308.

Sempre nel 1942, in ottobre, sugli schermi della nazione fu proiettato ancora un film documentario, anch'esso notevole dal punto di vista del problema che sollevava, ossia l'uomo in tempo di guerra, ma concependolo in maniera del tutto diversa. Il film, secondo la poetica espressiva di K. Simonov, si presentava come una "fotografia istantanea del volto della Patria". Si trattava di *Den' vojny* del regista M. Sluckij, su sceneggiatura di A. Kapler. Il film fu girato contemporaneamente da 160 operatori. Inviarono 160 "cine-bozzetti" della vita del paese, tutti girati il 13 giugno 1942. E tutti e 160 i soggetti del documentario erano persone. Per poter fare una "istantanea del volto della Patria", bisognava mostrarne la popolazione. Il volto del popolo è il volto del paese. Naturalmente non tutto il materiale girato nell'arco della giornata fu compreso nel film. I documenti cinematografici inseriti nella pellicola possono essere divisi a grandi linee in tre gruppi: uno composto di bozzetti molto fugaci, uno di studi documentari più o meno elaborati [...], e alcuni brevi "cinesaggi" o "cinenovelle", dotati di significato autonomo, ma compresi limitatamente nel film.<sup>58</sup>

Oltre al suo valore come documentario storico, la forza artistica del film di Sluckij sta negli evidenti debiti con i cinegiornali di Vertov. Per certi versi *Den' vojny* sembra un tentativo di realizzazione della poetica del *kinoglaz*: onnipotente (riesce a riprendere tutta l'Unione Sovietica in un sol momento) e onnipresente (riprende tutto nel corso dello stesso giorno). Il tutto è peraltro concorde con la tendenza artistica di quegli anni, secondo il commento di Lesin:

L'esperienza del cinema documentario sovietico negli anni di guerra ribadisce che la cinedocumentazione della vita non è una sua trasposizione su schermo, bensì una rielaborazione, necessariamente creativa, della natura, in una "viva", percepibile immagine della realtà. Durante la guerra, questo processo di trasposizione poetico-propagandistica dei fatti più importanti divenne più complesso di quanto non fosse in tempo di pace. Parecchi elementi nuovi furono inclusi nella pratica artistica.<sup>59</sup>

In *Kratkaja istorija Sovetskogo kino* è infine riportata come ultima categoria dei documentari del periodo di guerra quelle opere – minori rispetto alle precedenti, e più tarde – che tentavano di applicare la poetica di *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* ad analoghe situazioni verificatesi in altri paesi che avevano subito l'aggressione dei nazisti; ovvero *Osvoboždënnaja Ćechoslovakija* (1945) di Kopalın, *Jugoslavija* (1946) di Varlamov, *Ot Visly do Odera* (1945) di

---

<sup>58</sup> "В этом же 1942 году, в октябре, на экраны страны вышел еще один документальный фильм, тоже примечательный с точки зрения поставленной в нем проблемы – человек на войне, но решавший ее совсем по-другому. Фильм, по образному выражению К. Симонова, представлял собою «моментальный снимок с лица Родины». Это был «День войны» режиссера М. Слуцкого, созданный по сценарию А. Каплера. Фильм снимали одновременно 160 кинооператоров. Они прислали 160 кинозарисовок жизни страны, сделанных 13 июня 1942 года. И все эти 160 документальных киносюжетов были о людях. Чтобы сделать «моментальный снимок с лица Родины», нужно было прежде всего показать ее народ. Лицо народа – лицо страны. Конечно, весь материал, снятый в этот день кинооператорам, не уместился в фильм. Включенные в него кинодокументы можно условно разделить на три группы: действительно мимолетных зарисовок, более или менее разработанных документальных этюдов, [...] и небольших киноочерков или киноновелл, имеющих самостоятельное значение, но огранично вошедших в фильм." In V. Lesin, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>59</sup> "Опыт советского документального кино военных лет подтверждает, что кинодокументация жизни – это не механическое ее перенесение на экран, а непременно творческая переработка природы в «живой», зримый образ действительности. Во время войны этот процесс образно-публицистического перенесения важнейших фактов на экран проходил сложнее, чем в мирное время. Немало нового было привнесено в творческую практику." *Ivi*, p. 4.

Jakov Posel'skij, *Budapešt* (1945) di Josif Golomb, e *Osvobožděnnaja Francija* (1944), montato da Sergej Jutkevič a partire da materiale girato da operatori francesi, sovietici, inglesi, americani e tedeschi.

Oltre ai film citati, che furono girati dal giorno successivo alla dichiarazione di guerra fino al settembre del 1945 e alla sconfitta del Giappone imperiale, va menzionato, a conclusione di questa panoramica, anche *Naša Moskva*, realizzato da Sluckij nell'autunno del 1941<sup>60</sup>; il film, uscito in lieve anticipo rispetto a *Razgrom nemeckich vojsk pod Moskvoj*, è quindi un precursore dei documentari dal fronte, ma differisce in maniera sostanziale dalle altre pellicole. Infatti, il film potrebbe essere considerato un'opera di pura propaganda, privo del lirismo poetico di Dovženko e della forza drammatica dei film di Kopalın e Varlamov. Il trauma dell'aggressione nazista era talmente fresco da rendere molto difficile la realizzazione di un'opera documentaria che non minasse la fragile convinzione degli spettatori sovietici in una vittoria finale; il film, incentrato sui preparativi della città alla guerra, non mostra alcuna scena di disperazione. Infatti, i moscoviti ripresi nel film si comportano disciplinatamente, sopportando eroicamente le durezze della situazione e rifugiandosi nelle stazioni della metropolitana durante gli attacchi aerei.

L'intero *corpus* dei documentari del periodo di guerra costituisce quindi un importante patrimonio culturale, spesso classificato come *Kinoletopis' Velikoj Otečestvennoj vojny*<sup>61</sup>; il "cine-annale" comprende sia film girati con la collaborazione degli operatori dal fronte, quali appunto le opere di Dovženko e Kopalın, sia il materiale filmico adoperato nei cinegiornali (materiale che spesso era lo stesso riutilizzato all'interno dei mediometraggi). La prima proiezione di tale materiale all'interno di un cinegiornale avvenne l'8 luglio 1941, in occasione dell'edizione 63 del *Sojuzkinožurnal*<sup>62</sup>, anche se le preparazioni dei soldati sovietici compaiono

---

<sup>60</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 170.

<sup>61</sup> Cfr. *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, p. 306.

<sup>62</sup> Cfr. V. Fomin, *Cena kadra: každyj vtorogo – ranen. Každyj četvėrtyj – ubit*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, p. 18.



già nell'edizione 58 del 24 giugno<sup>63</sup>. Il ricercatore Valerij Fomin, senz'altro uno dei maggiori esperti mondiali di materiale documentario della Seconda Guerra Mondiale, ha curato (talvolta in collaborazione con lo studioso Vladimir Michajlov) alcuni volumi<sup>64</sup> dedicati alla raccolta di memorie dei *cameramen* in tempo di guerra e delle direttive ufficiali secondo le quali filmare lo sviluppo degli eventi bellici; tali opere costituiscono una guida fondamentale e imprescindibile per reperire materiale d'archivio, orizzontarsi nella dimensione professionale e umana di questi cineasti, e osservare in modo particolare la metamorfosi del loro atteggiamento: dall'incapacità iniziale di rapportarsi all'enormità della guerra, al progressivo adattamento e alla volontà di valorizzare cinematograficamente anche gli eventi più tragici. Riportiamo al riguardo una significativa testimonianza del cineoperatore Nikolaj Lytkin, laureato presso il VGIK nel 1933 e impiegato presso lo studio cinematografico della Mosfil'm, che così si esprime subito dopo la conquista di Riga da parte dei nazisti avvenuta il 1° luglio 1941.

Non arrivammo a Riga, là c'erano già i nazisti. Passando di treno in treno con il nostro carico, capitammo a Polock, e quindi a Velikie Luki. [...] Senza macchina, con tutto quell'equipaggiamento ingombrante, eravamo senza assistenza, ma bisognava comunque filmare; il paese sa che la perfida aggressione da parte dei tedeschi sta incontrando la resistenza eroica delle nostre truppe, bisogna informare la nazione e i mezzi d'informazione. Come si può fare? Ci dissero che vicino alla strada per Nevel' c'era un aereo tedesco abbattuto. Bisogna filmarlo, ma come arrivarci? Karmen mi propone di andarci con il commissario dell'esercito, che con la sua Emka viaggiava fin lì, a quel bordo del fronte. La giornata era rovente, il cielo era dominato dagli aerei tedeschi, ci fermavamo di continuo e uscivamo dalla macchina per nasconderci nella cunetta. Ecco le due prime, spaventose, immagini della guerra: un commissario dell'esercito completamente curvo in una fossa e il suo distintivo a 4 rombi sul mio naso. Baluginò un pensiero: "Come farò a filmare? Ho talmente paura!". Gli aerei tedeschi fucilavano tutto ciò che ancora si muoveva sulla strada, incendiavano le auto. All'incursione successiva, mi fermo presso la macchina con l'autista e aspetto che si metta a ridere davanti a me. Il volto del soldato era impenetrabile, era in servizio, e lo apprezzai. La seconda immagine: per tutta l'ampiezza della strada dinanzi a noi, come una mandria impazzita corre una colossale folla di soldati disarmati, senza cintura né bustina. La macchina non può proseguire. Correvano, terrorizzati dal bombardamento, i battaglioni genio; a quei soldati non erano ancora affidate armi. Stavano smontando i rinforzi del vecchio confine, e in quel momento non avevano fatto in tempo a consolidare quello nuovo. Nei primi giorni di guerra tutti credevano che avrebbero trattenuto i tedeschi alla vecchia frontiera. L'aereo abbattuto ci si presentò davanti. Per tutto il giorno il commissario non aveva pronunciato una parola. Ormai è sera, dove mangeremo?<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Il filmato è visionabile al seguente indirizzo: <<http://www.youtube.com/watch?v=Na1LGmVjIhM>>.

<sup>64</sup> In particolare cfr. AA. VV., *Cena kadra. Každyj toro – ranen, každyj četvėrtj – ubit. Sovetskaja frontovaja kinochronika 1941-1945 gg. Dokumenty i svidetel'stva*, Moskva, Kanon-pljus, 2010 di cui Fomin è co-curatore con Michajlov (il volume non va confuso con il breve intervento dal medesimo titolo scritto dal solo Fomin e presente in AA. VV., *Vojna na ekrane cit.*) e AA. VV., *Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva*, Moskva, Materik, 2005, di cui Fomin è unico curatore.

<sup>65</sup> «В Ригу мы не попали, там уже были немцы. Пересаживаясь с поезда на поезд с нашим грузом, мы оказались в Полоцке, а потом в Великих Луках. Кармен пытается связаться с начальством. [...] Без машины, с таким громоздким имуществом мы были беспомощны, а снимать надо. Страна знает, что вероломное нашествие немцев встречает героическое сопротивление наших войск, надо информировать народ и средствами

Come nota Fomin<sup>66</sup>, il mestiere degli operatori addetti ai cinegiornali era stato, almeno negli anni precedenti alla guerra, sostanzialmente un lavoro di *routine*, costituito principalmente dall'attività di ripresa di avvenimenti dall'importanza contenuta – per esempio le parate – con l'ausilio di macchine da presa statiche montate su appositi piedistalli. Il nuovo compito, ossia quello di filmare avvenimenti caotici senza l'ausilio di una sceneggiatura preparata, ma montando il tutto secondo dei “soggetti” appena pianificati, per di più con delle mobilissime macchine a mano (per la precisione il modello “Ajmo”, in precedenza adoperato soprattutto dagli assistenti operatori), impose di dimenticare quanto prima le tecniche del periodo anteguerra dei documentari “statici”. Il maggiore trauma, tuttavia, derivò da un cambiamento totale della visione del mondo: ai veri o presunti “nemici del popolo” che avevano costituito il principale bersaglio dei primi cinegiornali si sostituivano dei veri, e assai più aggressivi, avversari armati. Come nota lo scrittore Vasil' Bykov in un intervento su “Voprosy literatury” nel 1965:

I primissimi giorni di guerra obbligarono molti di noi a spalancare gli occhi dallo stupore. Mai, in precedenza, era stata talmente evidente la discrepanza fra ciò che era e ciò che doveva essere. Involontariamente e inaspettatamente, senza interruzioni, inarrestabilmente, ci ritrovammo ad essere testimoni di come la guerra strappava i veli sfarzosi e i fatti reali distruggevano molte impressioni nate dall'abitudine e dal preconetto.<sup>67</sup>

Per i cineoperatori, costretti dal mestiere non solo a prendere visione in prima persona di questa nuova, spaventosa realtà, ma anche ad esserne interpreti privilegiati per un pubblico, il

---

кинохроники. Как быть? Сказали, что около шоссе на Невель лежит сбитый немецкий самолет. Надо снять, но как туда добраться? Кармен предлагает мне поехать с армейским комиссаром, который на своей «эмке» ехал туда же в сторону фронта. День был жаркий, в небе господствовали немецкие самолеты, мы часто останавливались, вылезали из машины и прятались в кювете. Вот две первые, страшные картины войны: согнувшийся в три погибели армейский комиссар в канаве и его четыре ромба у моего носа. «Как же я буду снимать? – мелькнула мысль. Ведь я боюсь!» Немецкие самолеты расстреливали на шоссе все живое, поджигали машины. Следующий налет – я остаюсь у машины с шофером и жду, что он будет смеяться надо мной. Лицо солдата было непронцаемо, он на службе, и я оценил это. Вторая картина: во всю ширину шоссе навстречу нам, как безумевшее стадо бежит огромная толпа солдат без оружия, ремней и пилоток. Машина не может ехать вперед. Это бежали напуганные бомбежкой строительные батальоны, этим солдатам еще не доверялось оружие. Они демонтировали укрепления на старой границе, в то время как новую границу еще не успели укрепить. В первые дни войны все верили, что немцев задержат на старой границе. Сбитый самолет оказался нашим. За целый день комиссар не произнес ни слова. Уже вечер, куда же мы едем?” Central'nyj gosudarstvennyj Muzej kino (CGMK), fondo 26: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 59.

<sup>66</sup> Cfr. V. Fomin, *op. cit.*, p. 19.

<sup>67</sup> “Первые же дни войны заставили многих из нас широко раскрыть глаза в изумлении. Никогда прежде не было столь очевидным несоответствие сущего и должного... Невольно и неожиданно сплошь и рядом мы оказывались свидетелями того, как война сорвала пышные покрывала, жизненные факты разрушали многие привычные и предвзятые представления.” In V. Bykov, “Voprosy literatury” 5 (1965), p. 26; cit. in V. Fomin, *op. cit.*, p. 20.

trauma era comprensibilmente anche maggiore; episodi come quello di *Naša Moskva*, indirizzati a descrivere più i successi dell'esercito che le perdite, non sono dovuti soltanto alla volontà di non scoraggiare il pubblico, ma anche a un'intrinseca incapacità da parte dei cineasti di filmare il mondo realisticamente, abituati com'erano alla stretta della censura. Un buon esempio di questa difficoltà si trova nelle parole di Vladislav Mikoša, uno dei più importanti cineoperatori della storia del cinema sovietico<sup>68</sup> (laureato al VGIK nel 1932 e successivamente assunto allo studio Sojuztechfil'm, nell'ambito del quale contribuì a film come *Razgrom Japonii* e *Den' vojny*), e nel ricordo delle sue esperienze di guerra raccolte nel testo autobiografico *Ja ostanavlivaju vremja*.

“Filmare i propri morti? Siamo venuti qui per questo?” pensai, e, depressi da ciò che vedevamo, ci avviammo. Un'angoscia si impadronì di noi; Un'angoscia mista a un senso di terrore per ciò che avevamo visto, e a una spaventosa sensazione di vuoto che derivava dalla totale crudeltà, viltà e empietà di ciò che stava accadendo. Quel senso di vuoto che ti avvolge completamente, quando senti che non solo ti manca la forza di cambiare una realtà terribile, ma non hai nemmeno la possibilità di comprendere il senso crudele e empio di questa realtà, perché non ce n'è alcuno. Perché contraddice il pensiero umano stesso, il senso medesimo di umanità. Dopo questa sensazione sopravviene o un senso di svuotamento, o di chiarezza e di forza: dipende dal carattere. È certo che questo stadio, nello sviluppo di molti caratteri e destini umani, ha costituito un salto verso l'eroismo oppure verso il tradimento; dipende dal carattere.<sup>69</sup>

Pochissimi, probabilmente solo una decina<sup>70</sup>, erano gli operatori con una diretta esperienza del fronte al momento dell'entrata in guerra. Fomin, riportando una testimonianza del cineoperatore ucraino Michail Glider, evidenzia l'impressione dominante nei cineasti dell'epoca, ossia che la guerra fosse un evento “troppo grande” per essere contenuto da una macchina da presa.

Stavo filmando una battaglia in un bosco, e di nuovo provai una grande frustrazione. Nel mirino della macchina da presa vedevo ciò che avrebbe visto un futuro spettatore. Tuttavia, era veramente poco. Le sommità degli alberi erano piegate, apparentemente da sole: le pallottole che volavano, ovviamente, non erano visibili. Potevo imprimere sulla pellicola solamente spostamenti

---

<sup>68</sup> Cfr. AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 68.

<sup>69</sup> “«Снимать? Своих убитых? Разве за этим мы сюда ехали?» – подумал я, и мы, подавленные виденным, покатали дальше. Нами овладела тревога. Тревога, смешанная с чувством ужаса от виденного, со страшным ощущением пустоты от совершенной нелепости, жестокости и подлости происходящего. Той пустоты, которая захлестывает тебя всего, когда ты чувствуешь, что не в силах не только изменить страшной действительности, и но и не в твоих возможностях даже понять жестокого и нелепого ее смысла, ибо смысла этого нет. Ибо это противоречит самому человеческому разуму, самому существу человека. После этого ощущения приходит или опустошенность, или ярость и сила. В зависимости от характера. Наверное, именно эта точка в развитии многих человеческих характеров и судеб была скачком в подвиг или в предательство. В зависимости от характера.” In V. Mikoša, *Ja ostanavlivaju vremja*, Moskva, Algoritm, 2005, pp. 181-182. Il testo è consultabile al link <[http://www.ekovideofilm.ru/doccenter/bibliot/V\\_Mikosha.doc](http://www.ekovideofilm.ru/doccenter/bibliot/V_Mikosha.doc)>; in questa versione il testo che abbiamo riportato si trova alle pp. 187-188.

<sup>70</sup> Cfr. V. Fomin, *op. cit.*, p. 22.

separati. Non si coglieva l'impressione della battaglia che osservavo con i miei occhi quando li separavo dall'apparecchio.<sup>71</sup>

Ovviamente queste difficoltà di natura professionale si sommavano allo stress dovuto alle condizioni di estremo rischio in cui i soldati-operatori erano costretti a lavorare. Riportiamo alcune righe scritte da Vladimir Tomberg<sup>72</sup>, diplomatico fotografo nel 1930 presso la Moskovskij Dom Pečati, e successivamente impiegato presso la Mežrabpomfil'm e la Detfil'm, così come sono riportate nel testo autobiografico *V tylu i na fronte. Vospominanija frontovogo operatora*. Tomberg racconta un incidente occorsogli con la macchina da presa (inceppatasi e staccatasi dalla cinghia di sicurezza) che contribuì a salvargli la vita.

Dopo aver riagganciato la cinghia all'apparecchio, riuscii a riprendere l'attacco della nostra fanteria: avvenne tutto nell'arco di pochi minuti. Dopo aver finito la pellicola, gettai lo sguardo oltre il parapetto del cannone e vidi un frammento di metallo che brillava nella sabbia. Tentai di prenderlo, ma non si riusciva ad afferrare, mi scottai le dita e basta. Riuscii infine a raccogliarlo e l'ho conservato fino ad oggi, anche se adesso si è scurito di ruggine, un troncone oblungo lungo una decina di centimetri e dai bordi appuntiti. Questa scheggia micidiale era appunto volata all'altezza della mia testa, nella posizione in cui si trovava durante le riprese. Questa è la verità: fu la sfortuna a darmi una mano, più che la fortuna: se non si fosse inceppata la macchina da presa non avrei ripreso mai più!<sup>73</sup>

Nonostante le difficoltà, il compito dei cineoperatori si rivelò fondamentale fin dal primo momento, sia per scopi propagandistici che di mera informazione, come ben evidenzia una recensione a firma Erskine Caldwell comparsa il 3 agosto 1941 su "Kino" e incentrata sui primi cinegiornali a sfondo bellico:

Grazie alla cinecronaca dal fronte, le impressioni sulla guerra odierna – che si sono formate sulla base delle comunicazioni giornalistiche si sono ampliate e completate – sono divenute più nitide. [...] Le inquadrature persuasive, che mostrano l'abile mimetizzazione adottata dall'Armata Rossa, descrivono episodi di battaglia contro gli aeroplani tedeschi. In particolare, la vista dei bombardieri

---

<sup>71</sup> «Я снимал лесной бой, и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полета пуль, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось.» In M. Glider, *S kinoapparatom v tylu vraga*, Moskva, Goskinoizdat, 1947, p. non reperibile; cit. in V. Fomin, *op. cit.*, p. 24.

<sup>72</sup> Cfr. AA. VV., *Cena kadra... cit.*, pp. 97-98.

<sup>73</sup> «Поправив петлю в аппарате, я успел заснять атаку нашей пехоты: это произошло в считанные минуты. Досняв пленку, я взглянул на бруствер и увидел кусок металла, блестящий в песке. Я попытался его взять, но он не поддавался, а только обжег пальцы. Я его выкопал и до сих пор храню – теперь потемневший, с проступающей ржавчиной, продолговатый обрубок сантиметров десяти длиной с острыми краями. Этот смертоносный осколок пролетел как раз на уровне моей головы в том положении, в каком она находилась, во время съемки. Вот уж по истине: не было бы счастья, да несчастье помогло: не заел бы киноаппарат – не снимать бы мне больше никогда!» In V. Tomberg, *V tylu i na fronte. Vospominanija frontovogo operatora*, Moskva, Ežženštejn-centr 2003, p. 236. Il testo è anche consultabile al seguente link: <<http://persons-info.com/userfiles/files/435829887.doc>>; in questa versione il testo che abbiamo riportato si trova a p. 128.

nazisti abbattuti e incendiati rientra nel numero delle più impressionanti riprese mai realizzate dalla cinecronaca dal fronte.<sup>74</sup>

Secondo Fomin<sup>75</sup>, l'inversione di tendenza iniziò con *Razgrom nemeckich vojsk pod Moskvoj* di Varlamov e Kopalin, incentrato sulla battaglia di Mosca del 1941-1942. Da questo momento in poi, i film documentari dal fronte proseguirono su una strada diametralmente opposta rispetto a quella dei cinegiornali degli anni precedenti: i film furono cioè più liberi e audaci nel mostrare le crudeltà inflitte ai sovietici dai nazisti, e più compatti e omogenei nel delineare una sorta di “estetica della guerra”. La nuova situazione fu in parte una diretta (e ovvia) conseguenza della prima significativa vittoria dell'Unione Sovietica contro gli invasori, e quindi di una maggior predisposizione da parte degli spettatori, più sicuri di sé, ad assistere a scene cruente sul grande schermo; ma fu anche una diretta conseguenza dell'approccio al materiale bellico inaugurata dai registi di *Razgrom nemeckih vojsk pod Moskvoj*, i quali si prefiggevano programmaticamente di esibire la guerra con maggior realismo di quanto non avvenuto fino ad allora. Riportiamo un ricordo di Il'ja Kopalin che ben evidenzia quale tipo di finalità iniziasse ad animare i cineasti che si trovavano al fronte:

Bisognava mostrare anche il volto feroce del nemico, che, nella ritirata, lasciava dietro di sé villaggi incendiati, patrimoni culturali annientati e cadaveri, cadaveri di uomini sovietici torturati, fucilati, incendiati vivi. Sì, bisognava filmare, e mostrare tutto ciò alla gente, a tutto il mondo. E gli operatori filmarono, procedendo con i reparti d'avanguardia sulle tracce del nemico in ritirata. L'inverno nevoso, i trenta gradi sotto zero, la pellicola che a quella temperatura gelava e si faceva fragile, le marce difficili, nulla di tutto questo fermò i cinedocumentaristi. Il fronte era vicino alla capitale. A tarda notte, quando tornavano allo studio, portavano con sé migliaia di metri di inquadrature senza prezzo, preparavano le macchine da presa e la pellicola per il giorno dopo, esaminavano sullo schermo il girato e, dopo essersi coricati per un'oretta, alle prime luci dell'alba uscivano di nuovo, diretti verso la linea del fronte.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> “Благодаря фронтовой кинохронике представление о нынешней войне, составленное на основе газетных сообщений, расширяется, дополняется, становится более отчетливым. [...] Убедительные кадры, показывающие умелую маскировку, применяемую красноармейцами, хорошо показаны эпизоды боев с германскими самолетами. В частности, вид сбитых и горящих на земле фашистских бомбардировщиков относится к числу наиболее впечатляющих кадров фронтовых кинохроник.” In E. Caldwell, “Kino”, 3 agosto 1941; cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 119.

<sup>75</sup> Cfr. V. Fomin, *op. cit.*, p. 26.

<sup>76</sup> “Надо было показать и звериный облик врага, который, отступая, оставлял за собой сожженные села, уничтоженные культурные ценности и трупы, трупы замученных, расстрелянных, сожженных заживо советских людей. Да, это надо было снимать, это надо было показать народу, всему миру. И операторы снимали, идя с передовыми частями по следам отступающего врага. Снежная зима, тридцатиградусные морозы, при которых замерзала, становилась хрупкой пленка, трудные переходы, – ничто не останавливало кинодокументалистов! Фронт был близко от столицы. Поздно ночью они, возвращаясь на студию, привозили тысячи метров бесценных кадров, готовили аппаратуру и пленку к следующему дню, просматривали на экране

La storia della lavorazione del film è inoltre buon esempio di costruzione di un documento filmico dell'epoca, come evidenziano Kamšalov e Nesterov:

Alla vigilia della grande offensiva dell'Armata Rossa presso Mosca, i registi I. Kopalín e L. Varlamov si assunsero un importante compito militare. Quasi venti operatori furono mandati insieme all'esercito in marcia verso le città e le campagne liberate nei dintorni di Mosca, in prima linea per poter imprimere su pellicola, per i posteri, il coraggio e l'eroismo dei soldati, le attrezzature abbandonate dei nemici in ritirata, le azioni militari dei fanti, degli artiglieri e dei carristi, evidenziare le brutalità degli invasori, e le città, i villaggi, e i monumenti di cultura nazionale bruciati e distrutti dai nazisti. [...] Le maestranze delle riprese lavorarono in modo eccezionalmente rapido. Ad appena un mese e mezzo dall'inizio della lavorazione, il film fu pronto. Il 18 febbraio, la pellicola fu proiettata su schermo, a Mosca, inviata all'esercito operativo, e riprodotta in fretta per essere diffusa in tutto il paese.<sup>77</sup>

La caratteristica più interessante della pellicola è proprio la sua esibita crudezza, che secondo Denise Youngblood<sup>78</sup> tradirebbe un sottotesto filmico strettamente legato alla cultura russa anche presovietica. Secondo la studiosa, il film non sarebbe altro che la riproposizione del conflitto contro la stirpe germanica (assolutamente inumana e spietata) da parte di una Russia investita di un sacro ruolo salvifico imposto dal destino. Al di là di tali interpretazioni, comunque, il film è effettivamente molto drammatico, e mira a coinvolgere emotivamente lo spettatore quanto più possibile. Non solo gli invasori non dimostrano alcun rispetto per i luoghi che saccheggiano (viene ripresa la distruzione gratuita delle case di Tolstoj e Čajkovskij), ma si lasciano dietro una scia di cadaveri che la macchina da presa non trascura di inquadrare: file di civili impiccati, donne violentate i cui corpi sono rimasti congelati tra la neve, massacri. Testimoniare tali atrocità filmandole era un dovere che esulava dalla semplice volontà di informazione.

---

отснятый материал и, прикорнув на часок, с рассветом снова уходили к линии фронта.” CGMK, fondo 56: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 160.

<sup>77</sup> “В канун великого наступления Красной Армии под Москвой режиссеры И. Копалин и Л. Варламов получили боевое, ответственное задание. Около двадцати операторов отправились в части действующей армии, в освобожденные города и села Подмосковья, чтобы там, на переднем крае, запечатлеть для потомков мужество и героизм солдат, брошенную отступающим врагом технику, боевые действия пехотинцев, артиллеристов и танкистов, показать зверства оккупантов, сожженные и разрушенные фашистами города, деревни, памятники отечественной культуры. [...] Исключительно оперативно работал съемочный коллектив. Всего за полтора месяца с момента начала съемок картина была готова. 18 февраля фильм был выпущен на экраны Москвы, направлен в действующую армию, быстро оттиражирован для демонстрации по всей стране.” In A. Kamšalov, V. Nesterov, *op. cit.*, p. 81.

<sup>78</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 56-57.

L'idea che filmare la guerra possa avere una finalità etica è riscontrabile anche nelle memorie di Ansel'm Bogorov, cineoperatore laureato presso la Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet kino i televidenija nel 1925, e uno dei principali cineoperatori presenti durante l'assedio di Leningrado.

Ricordo una sera di gennaio. L'acqua era già stata portata, e avevo ricevuto la razione di pane. Si prospettava una notte lunga. La calma dell'appartamento era rotta solamente dal ticchettio del metronomo, proveniente dall'altoparlante. E all'improvviso un suono familiare, ma dall'apparenza ormai inverosimile... Un battito... Sì, qualcuno bussava alla porta. Non credendo alle mie stesse orecchie, mi avvicinò all'uscio. Chiedo: "Chi è?" e sento la voce di Efim Grober, il principale dello studio di produzione. Alla luce di un lumino ci guardammo a lungo l'un l'altro; quindi, scendemmo con lentezza e difficoltà per la scala gelata. Da basso c'era una macchina: il regista V. Solovcov, l'operatore Stankevič. Al volante, Kolja Šiparev. Andammo allo Smol'nyj. Lì si erano già radunati quasi tutti i cineasti presenti nella città assediata. Si era deciso di riorganizzare il lavoro di cinecronaca. Nel laboratorio, si sviluppava il materiale girato durante i mesi invernali dell'assedio. Ai tavoli da montaggio stavano i registi. Mentre gli operatori, di nuovo come soldati, stavano in prima linea: nelle officine delle fabbriche, per le strade della città, nelle trincee della linea di difesa. Perché la città continuava a lottare. Ed era nostro dovere mostrare l'eroismo di questa lotta senza precedenti nel film che sarebbe stato realizzato. Il titolo sarebbe stato *Leningrad v bor'be*.<sup>79</sup>

Come già avvenuto per il film di Kopalina e Varlamov, anche *Leningrad v bor'be* avrebbe avuto un taglio apertamente "umanistico", come ben evidenziato da Lesin nel seguente commento:

Il documentario *Leningrad v bor'be*, a tal riguardo, è particolarmente interessante. In esso, l'"elemento umano" è rappresentato in 458 inquadrature delle 909 presenti nel film. Di queste 458 inquadrature, 97 sono primi piani di persone. A volte in questi piani vediamo soltanto il volto dell'uomo, non preparato ad essere ripreso, impegnato nei suoi compiti abituali, senza prestare attenzione alla cinepresa. Il cineoperatore non si nasconde all'eroe su cui è puntato l'obiettivo della cinepresa. Le riprese, per così dire, si svolgono a "carte scoperte". Tuttavia, persino in queste inquadrature di solito è possibile "leggere" il mondo interiore dell'uomo. Prendiamo l'esempio più semplice. Sullo schermo sono presenti gli abitanti di Leningrado, nell'atto di ascoltare la dichiarazione del governo Sovietico sull'offensiva al nostro paese da parte della Germania hitleriana. Questo breve episodio consta in tutto di 37 inquadrature, in gran parte molto corte. Di esse, 13 sono primi piani girati con piglio cronachistico raffiguranti lavoratori, lavoratrici, marinai, artigiani. I cineoperatori non si sono limitati a mostrare le persone in ascolto, ma hanno anche osservato la loro viva reazione alla sbalorditiva notizia; un operaio che stringe i pugni; una ragazza che piange; il volto duro di un anziano; la dolorosa espressione sul volto di una donna anziana; i volti rianimati di adolescenti, apprendisti artigiani. Grazie alla grandiosità dell'evento di massa, impresso su pellicola, fin dalle prime

---

<sup>79</sup> "Помню январский вечер. Привезена уже вода, получена «пайка» хлеба. Впереди долгая ночь. Тишину квартиры нарушает лишь тиканье метронома, доносящееся из репродуктора. И вдруг знакомый, но кажущийся уже неправдоподобным... стук... Да, кто-то стучит в дверь. Не веря ушам своим, подхожу к двери. Спрашиваю: «Кто?» И слышу голос Ефима Гробева (начальника производства студии). При свете коптилки долго рассматриваем друг друга. Потом долго, с трудом спускаемся по обледеневшей лестнице. Внизу в машине – режиссер В. Соловцов, оператор Станкевич. За рулем – Коля Шипарев. Едем в Смольный. Там собрали почти всех кинематографистов блокированного города. Решено работу кинохроники наладить вновь. В лаборатории проявляют снятый за зимние месяцы блокады материал. За монтажные столы садятся режиссеры. А операторы, опять как солдаты, – на передний край: в цехи заводов, на улицы города, в траншеи оборонительных рубежей. Ведь город продолжает бороться. И мы должны показать героизм этой беспримерной борьбы в будущем фильме. Он так и будет называться: «Ленинград в борьбе»." In A. Borogov, in AA. VV., *Ich oružie – kinokamera*, a cura di A. Lebedev e D. Rymarev, Moskva, Iskusstvo, 1984, p. 99.

inquadrature del film si presentò la possibilità di avvicinare virtualmente gli abitanti di Leningrado allo spettatore. Davanti a noi non c'è una massa senza volto, ma delle persone viventi, che accolgono la notizia inattesa ognuna in modo diverso, a seconda delle proprie esperienze di vita, dell'età, del temperamento, del carattere...<sup>80</sup>

Fomin rileva<sup>81</sup> in questa fase una significativa metamorfosi nell'atteggiamento da parte delle autorità ufficiali preposte alla distribuzione dei film. Visto il successo riscosso dai nuovi documentari di guerra (il film di Kopalin e Varlamov, tra le altre onorificenze, vinse il premio come miglior documentario alla 15° edizione degli Oscar), si decise di affiancare ai cinegiornali anche la produzione di film documentari realizzati secondo uno schema organizzato, con un numero contenuto di registi (spesso solo uno) a valutare e montare il materiale girato dai cineoperatori e spedito dal fronte; è in effetti in questa fase, ossia dopo il 1942, che si cominciano a realizzare le opere più interessanti, come per esempio quelle di Dovženko. Va notato, tuttavia, che anche se ufficialmente si continuava a incoraggiare la spontaneità e il realismo delle riprese dei primi cinegiornali, in realtà la realizzazione di opere in condizioni controllate imponeva, per forza di cose, anche la produzione di materiale filmico più "pulito" e spendibile. Si noti, al riguardo, la seguente ordinanza del 6 gennaio 1942 inviata dall'allora responsabile per la produzione per la cronaca cinematografica, il regista Roman Kacman, ai cineoperatori presenti sul fronte sudoccidentale:

Nessuna inquadratura o soggetto che siano stati girati durante azioni militari è in imminente arrivo. Il materiale della presa di Elec è statico, la battaglia di Elec, in verità, non è stata filmata, ma ciò che è stato filmato è tutto un difetto tecnico. Bisogna tenere conto del fatto che ai cineoperatori dal fronte, specialmente adesso che è iniziata la disfatta degli invasori nazisti, si richiede innanzitutto un efficace girato degli avvenimenti militari, delle offensive. Senza queste inquadrature, il materiale è

---

<sup>80</sup> «Документальный фильм «Ленинград в борьбе» в этом отношении особенно интересен. В нем «человеческий элемент» представлен в 458 кинокадрах из общего их числа 909 в фильме. В этих 458 кадрах 97 крупных планов людей. Иногда в этих планах мы видим только лицо человека, не подготовленного к съемке, занятого привычным для него делом и не обращающего внимания на кинокамеру. Кинооператор не прятался от героя, на которого был нацелен объектив кинокамеры. Съемки, как говорится, велись «открытой камерой». Но даже в таких кадрах обычно можно «прочесть» внутренний мир человека. Возьмем самый простой пример. На экране – ленинградцы, слушающие заявление Советского правительства о нападении на нашу страну гитлеровской Германии. В этом небольшом эпизоде всего 37 кадров, большей частью очень коротких. Из них 13 репортажно снятых крупных планов рабочих, работниц, моряков, ремесленников. Кинооператоры не просто показали слушающих людей, но подметили живую реакцию их на ошеломляющее известие: рабочий, сжимающий кулаки; плачущая девушка; строгое лицо пожилого мужчины; горестное выражение на лице старушки; оживленные лица подростков из ремесленного училища. Благодаря такой укрупненности в съемке массового события, начиная с первых кадров фильма, появилась возможность как бы приблизить ленинградцев к зрителю. Перед нами не безликая масса, а живые люди, воспринимающие неожиданное известие по-разному, в зависимости от своего жизненного опыта, возраста, темперамента, характера...» In V. Lesin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>81</sup> Cfr. V. Fomin, *op. cit.*, p. 32.



inutile, come se aveste girato bene dei soggetti insignificanti. Non ci può soddisfare l'invio di un soggetto su un treno in riparazione in assenza di materiale sulla presa di Elec. Si devono filmare solamente soggetti nei quali ci sia azione. Per esempio: piuttosto che una pellicola su una riunione di scrittori, sarebbe assai più interessante un soggetto su uno scrittore al fronte. Eccolo tra i militari, scrive le sue poesie su un giornale, i militari leggono il giornale.<sup>82</sup>

Progressivamente, si sviluppò quindi un senso “estetico” legato alla guerra, come risulta evidente dalla seguente ordinanza del 10 aprile 1942 inviata da Kacman ai cineoperatori sul fronte nordoccidentale:

Nel materiale girato ci sono delle belle inquadrature dei soldati sciatori e degli addetti al mitragliatore, che conducono l'offensiva e sparano contro il nemico. Però sono molto poche. Non rendono l'atmosfera militare. Allo stesso tempo nel soggetto non ci sono nemmeno inquadrature che suggeriscano l'atmosfera della guerra a uno sguardo “distaccato”. L'artiglieria è mostrata in maniera troppo misera, non si vedono i risultati dell'azione alle posizioni del nemico che sono state occupate (i rifugi distrutti, eccetera). I punti d'installazione, i trofei, i prigionieri, sono mostrati in modo debole, in un certo senso misero. Prevale la staticità. I risultati dell'offensiva sono girati isolatamente dalle azioni dell'esercito. C'è un dettaglio molto vivido: un soldato che esamina un paracadute tedesco da carico. Di dettagli simili ce ne devono essere di più.<sup>83</sup>

Analogamente, così recita una disposizione del 9 marzo 1943 inviata all'operatore Avenir Sof'in da Kacman:

È stato ripreso molto bene il cadavere di un soldato tedesco presso un cannone fuori uso. La posizione del tedesco, che abbraccia la terra con le mani, e lo sfondo dell'inquadratura con il cannone inservibile, conferiscono a questa inquadratura un senso e un significato d'immagine artistica. Non è la composizione statica di una tela pittorica.<sup>84</sup>

Com'è comprensibile, l'aumento del materiale filmato comportò infine anche un incremento delle proiezioni, come evidenziato in una lettera inviata l'8 aprile 1942 da Kacman al

---

<sup>82</sup> “Нет кадров, сюжетов, заснятых в ходе боевых действий, непосредственно в наступлении. Материал взятия Ельца подан статично, бой за Елец по-настоящему не снят, а то, что снято – технический брак. Надо учесть, что от фронтовых кинооператоров, особенно сейчас, когда начался разгром немецко-фашистских захватчиков, в первую очередь требуется умелая съемка непосредственно боевых действий, наступательных действий. Материал без таких кадров – как бы вы хорошо ни снимали побочные сюжеты, не нужен. Нас не может удовлетворить присылка сюжета о ремонтном поезде при отсутствии боевого материала о взятии Ельца. Надо снимать только сюжеты, в которых есть действие. К примеру: значительно интереснее съемки совещания писателей прозвучал бы сюжет об этом писателе на фронте. Вот он среди бойцов, пишет, его стихи в газете, бойцы читают газету.” Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (RGALI), fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 410.

<sup>83</sup> “В съемке лыжников, автоматчиков (наступающих цепью и бьющих по врагу) есть хорошие кадры. Но их очень мало. Боевой атмосферы они не передают. В то же время в сюжете нет и кадров, которые хотя бы «боковым» взглядом передавали атмосферу войны. Слишком скуп показана артиллерия, не сняты результаты ее действия на захваченных позициях врага (разбитые блиндажи и т. д.). Слабо, как-то скуп сняты населенные пункты, трофеи, пленные. Здесь преобладает статика. Результаты наступления сняты изолированно от действий войск. Очень живая деталь – боец, разбирающий немецкий грузовой парашют. Таких деталей должно быть больше.” RGALI, fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 411.

<sup>84</sup> “Очень хорошо снят труп немецкого солдата у подбитого орудия. Поза немца, охватившего землю руками, и фон кадра с изувеченным орудием сообщают этому кадру смысл и значение художественного образа. Это не статичная композиция живописного полотна.” RGALI, fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 420.

presidente del Komitet po delam kinematografii (KDK), Ivan Bol'sakov, che dal 1946 al 1953 avrebbe rivestito il ruolo di ministro per le attività cinematografiche.

Visto l'enorme interesse suscitato nello spettatore dalle cinecronache dal fronte, ritengo che vada tempestivamente realizzato il seguente provvedimento, che sottopongo alla Vostra autorizzazione: sarebbe di grande importanza stabilire degli speciali programmi con materiale dal fronte, composti di 7-8 edizioni del *Sojuzkinožurnal*. Questi programmi possono durare anche un intero spettacolo.<sup>85</sup>

Film come *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* non sono quindi classificabili come documenti storici; ma è anche assai difficile considerarli alla stregua di opere prive di un valore documentaristico, benché filtrato da un approccio apertamente "artistico", come evidenziato dalla seguente ordinanza inviata da Kacman all'operatore Georgij Simonov l'11 giugno 1943 a proposito di un soggetto intitolato *Igor' Gorbunov*:

L'aspetto più felice nel lavoro di questo operatore è la scelta degli uomini. Igor' Gorbunov ha il volto espressivo di un eroe, e al tempo stesso una straordinaria capacità di narrazione. La sua conversazione a tavola, i gesti con cui accompagna la propria narrazione, l'emozione con cui lo ascolta la sorella più piccola, i volti del padre e della madre, tutto questo contribuisce alla componente artistica del soggetto.<sup>86</sup>

D'altra parte, è interessante notare che l'atteggiamento dei registi che facevano capo a tali progetti era apertamente, e probabilmente in buona fede, finalizzato alla volontà di raffigurare quella che era la realtà dell'Unione Sovietica assediata dagli invasori. Psicologicamente avevano la convinzione di creare documenti storici, e non opere "artistiche". Riportiamo un episodio avvenuto nel 1943, tratto dalle memorie del cineoperatore Abram Kričevskij, laureato presso il VGIK nel 1937. L'aneddoto riguarda proprio la direzione artistica esercitata da Aleksandr Dovženko in certi mediometraggi.

Dopo una proiezione, rimasti nella sala vuota, io e Aleksandr Petrovič parlammo delle prossime pellicole a Kiev. La capitale dell'Ucraina era stata evacuata due anni prima ed era ancora in mani tedesche, ma già adesso bisognava prendere in esame ciò che sarebbe divenuto importante nelle nostre future inquadrature. La mattina ritornavo in aereo al fronte, ed era indispensabile che Dovženko parlasse con me, benché io fossi ben lungi dall'essere il primo operatore cui assegnava i propri compiti.

---

<sup>85</sup> "Учитывая огромный интерес, который проявляет зритель к фронтовой кинохронике, считаю своевременным осуществление следующего мероприятия, которое вношу на Ваше разрешение. Большую ценность представили бы специальные фронтовые программы, составленные из 7-8 номеров Союзкиножурнала. Такие программы могут занять целый сеанс." RGALI, fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 291.

<sup>86</sup> "Самое удачное в этой работе оператора: выбор людей. У Игоря Горбунова – выразительное лицо храбреца и вместе с тем замечательного рассказчика. Его беседа за столом, жесты, которыми он сопровождает свое повествование, волнение, с которыми его слушает сестренка, лица отца и матери – все это придает сюжету художественность." CGMK, fondo 26: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 465.

“Riprendete i nostri soldati stanchi, sfiniti: mostrate dallo schermo la loro difficoltà sulla strada della guerra. Mostrate donne e anziani usciti a seminare il grano in un campo dove fino a ieri ancora infuriava una battaglia. Filmate gli uomini feriti ed uccisi. La vittoria avverrà solo al prezzo di sangue abbondantemente versato e sarebbe un crimine tacere su questo prezzo caro, impagabile. State filmando per la Storia, che dovrà conoscere la verità [...]”<sup>87</sup>

Mirando alle stesse finalità, gli operatori si sottoponevano a lavori stremanti e alle fatiche del fronte, come evidenziato in una lettera non successiva al 22 gennaio 1944, scritta dal coordinatore del gruppo di cineoperatori schierati presso il fronte leningradese N. Golod, e diretta a Roman Kacman:

Gli operatori del gruppo non riescono ancora a passare dalla “guerra passiva” a cui si sono abituati in questi anni all’attuale guerra d’offesa. Lungo la strada realizzeremo i necessari provvedimenti per migliorare il loro lavoro. Penso che le singole tappe saranno la battaglia di Puškino, Gatčina, eccetera. Vi chiedo urgente aiuto per la pellicola, perché ne è rimasta davvero poca, specialmente quella d’importazione, poiché col nostro materiale pancromatico abbiamo letteralmente cinque ore di riprese al giorno.<sup>88</sup>

La contraddizione di fondo presente in tali film aiuta quindi a classificarli non come documenti storici, ma come opere dall’indubbio (e attendibile) valore culturale: “fotografie filmate” dell’atteggiamento psicologico e sociale presente in Unione Sovietica durante la guerra.

Probabilmente, il documento più importante e significativo riguardante le disposizioni delle autorità ufficiali sull’atteggiamento dei cineoperatori durante il conflitto è una lettera inviata il 2 dicembre 1943 dall’organo preposto al controllo del materiale cinegiornalistico, la Glavkinochronika; nella missiva, la volontà di riprendere materiale cruento è apertamente ammessa. Ne riportiamo alcuni passaggi:

Riprendere la guerra come un lavoro fisicamente difficile. L’equipaggiamento militare durante le marce nelle condizioni di un periodo invernale. [...] Strade invernali, difficoltà di comunicazione,

---

<sup>87</sup> “После одного из просмотров, оставшись в пустом зале, мы с Александром Петровичем говорили о предстоящих съемках в Киеве. Оставленная два года назад столица Украины еще была в руках у немцев, но уже сейчас нужно было обсудить то, что станет главным в наших будущих кадрах. Утром я улетал обратно на фронт, и Довженко обязательно нужно было переговорить со мной, хоть я был сегодня далеко не первым оператором, кому он давал свои задания. «... Снимайте уставших, измученных наших солдат. Покажите с экрана их труд на дорогах войны. Покажите женщин и стариков, вышедших сеять хлеб на поле, где вчера еще была битва. Снимайте наших раненых и убитых. Ценой обильно пролитой крови достается нам победа и преступно молчать об этой дорогой неоплатной цене. Вы снимаете для истории, а она должна знать правду.» CGMK, fondo 14: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 593.

<sup>88</sup> “Операторы группы еще никак не могут переключиться с той “мирной войны”, к которой они привыкли за эти годы, к настоящей наступательной войне. На ходу проводим необходимые мероприятия по улучшению их работы. Думаю, что отдельным этапом будут бои за Пушкино, Гатчину и т.д. Очень прошу помочь нам с пленкой, вообще ее очень мало, а, главное, с импортной, ибо при нашем Панхроме мы имеем буквально 5 съемочных часов в день.” RGALI, fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, pp. 192-193.

rifornimento di munizioni e del vitto. [...] Il lavoro pesante e difficile dei infermieri e infermiere, e di tutto il battaglione medico. Le cure prestate a coloro che sono prelevati dal campo di battaglia con numerose ferite e la raccolta dei cadaveri richiedono l'impegno di tutte le forze del battaglione. Tutto ciò è particolarmente difficile d'inverno. [...] Una guerra non si compone solo di vittorie o di offensive. La guerra è anche vittime, sconfitte isolate. A volte, i contrattacchi dei tedeschi ci costringono a fuggire dalle posizioni occupate. La ritirata delle truppe, la trasformazione radicale dei punti abitati; di conseguenza, grandi perdite. Il nostro attacco in questa o quella zona può non andare a buon fine. Perdite tra gli uomini dopo una battaglia, i cadaveri dei nostri militari, i volti di quelli feriti gravemente. [...] È inoltre assolutamente indispensabile filmare tutti gli eroi delle operazioni più decisive e significative, che siano comandanti o soldati.<sup>89</sup>

La posizione ufficiale delle autorità nei confronti di queste pellicole è dunque piuttosto singolare. Se da un lato lo scopo delle cronache è anche propagandistico, ossia incitare alla guerra contro gli invasori tedeschi, dall'altro viene apertamente consigliato di adeguarsi a una visione "martirologica" del paese sotto attacco, senza lesinare sulle sconfitte e gli aspetti più drammatici e sconfortanti della guerra. Questo approccio sembra sottostare a un'unica regola: quella di proporre dei filmati che siano esteticamente significativi e pregnanti nella loro drammaticità, anche a costo di fare inquadrature particolarmente ricercate e non spontanee. È interessante notare come sia esplicitamente detto nella missiva che lo scopo di questa documentazione è quella di poter offrire una testimonianza del conflitto "da un punto di vista futuro"<sup>90</sup>; per certi versi, questa volontà di estetizzare il "brutto" sembra finalizzata a una ricostruzione storica romanzata che avviene non a posteriori, ma in contemporanea agli eventi narrati.

Non è quindi sorprendente che i film nei quali meglio si riassume questa complessa poetica siano quelli di Dovženko, in particolare *Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu*. Non solo la pellicola si giova della vena artistica del regista, perfettamente a suo agio nel creare una sorta di poema visivo che rievoca i tempi felici del periodo anteguerra, ma è anche un film molto ricco sotto il profilo del materiale utilizzato. Dovženko fu infatti uno dei primi registi a poter utilizzare

---

<sup>89</sup> "Снимать войну как тяжелый физический труд. Экипировка бойца в походе в условиях зимнего периода. [...] Зимние дороги, трудности коммуникаций, снабжение боеприпасами и пищей. [...] Тяжелая, напряженная работа санитаров, санитарок и санитарного батальона. Обработка подносимых с поля боя многочисленных раненых и уборка убитых требует напряжения всех сил санбата. Особенно трудно зимой. [...] Война – не только победы, не только наступление. Война – это жертвы, отдельные поражения, отходы. Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим – больше потери. Наша атака на том или ином участке может не удалиться. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжелораненых, кровь. [...] Обязательно нужна снимать всех героев наиболее значительных, решающих операций – командиров и бойцов." RGALI, fondo 2451: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, pp. 384-386.

<sup>90</sup> "С точки зрения завтрашнего дня." *Ivi*, p. 385.

materiale filmato dai nazisti, e a loro sottratto, nella costruzione del suo film; per esempio, intervallando ai volti degli ucraini sofferenti quelli dei tedeschi che sorridono, in una sintesi estremamente efficace (ancorché non “filologicamente corretta”, vista la provenienza eterogenea del materiale). Così è riassunto il valore dell’opera in *Kratkaja istorija Sovetskogo kino*:

Oltre al materiale documentaristico, questo film contiene anche potenti sintesi filosofiche, espresse in forma di riflessioni liriche, come è tipico in Dovženko. Mostrando le sofferenze del popolo ucraino sotto l’autorità degli occupanti, la lotta dei patrioti dell’Ucraina sovietica contro gli invasori e ricordando gli anni felici del lavoro in tempo di pace, Dovženko invita appassionatamente alla lotta e alla vittoria. Nel film, un ruolo enorme è giocato dallo splendido testo recitato, ricco di pateticità, ira, dolcezza e sarcasmo. Il testo e l’immagine, che si manifestano come due voci autonome, conferiscono al film una peculiare profondità, e lo dotano di polifonia. Il fatto che il film rechi in sé tutte le caratteristiche dell’irripetibile stile di Dovženko, non ne sminuisce affatto la sostanza di obiettivo documento storico. Il film di Dovženko coniuga in sé i meriti sia del cinema a soggetto che documentaristico.<sup>91</sup>

Alcune riprese evidenziano straordinari stralci di vita “colta alla sprovvista”. Per esempio, sono presenti riprese di soldati addormentati sull’asfalto bagnato, in posizioni scomode, senz’armi, vestiti in abiti umidi, i volti non rasati; un episodio realizzato grazie alla prontezza dal cineoperatore Kričevskij, che riprese un battaglione di fanteria durante un momento di pausa dopo aver marciato sotto una pioggia torrenziale. Analogamente, nota Lesin, “[...] c’è un episodio, ripreso dal cineoperatore V. Orljankin... C’è un villaggio, appena liberato dalle nostre truppe. Durante la ritirata, i nazisti hanno bruciato tutte le case. Sono rimaste solo le stufe. Una è accesa, c’è una patata che cuoce in pentola. Sulla stufa siede un gatto che si lava il muso”<sup>92</sup>. Più di qualsiasi altro film prodotto nel medesimo periodo, *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* produce un’impressione di verosimiglianza emotiva, per quanto filtrata dalla vena poetica del regista. Come evidenzia Lesin:

---

<sup>91</sup> “Фильм этот помимо документального материала содержит огромные философские обобщения, выраженные в характерной для Довженко форме лирических раздумий. Показывая страдания украинского народа под властью оккупантов, борьбу патриотов Советской Украины против захватчиков, вспоминая о счастливых годах мирного труда, Довженко страстно зовет к борьбе и к победе. Огромную роль играет в картине великолепный дикторский текст, полный патетики, гнева, нежности и сарказма. Текст и изображение, звучащие как два самостоятельных голоса, сообщают фильму особую глубину, полифоничность. То обстоятельство, что фильм несет на себе все особенности неповторимого довженковского стиля, ничуть не снижает его значения как объективного исторического документа. Фильм Довженко сочетает в себе преимущества художественной и документальной кинематографии.” In AA. VV., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino... cit.*, p. 307.

<sup>92</sup> “[...] есть эпизод, снятый кинооператором В. Орлянкиным... Село, только что освобожденное нашими войсками. Отступая, гитлеровцы сожгли все дома. Остались только печи. Одна из них топится, варится в чугушке картошка. На печи сидит кошка и «намывает гостей».” In V. Lesin, *op. cit.*, p. 9.

Sono tuttavia particolarmente convincenti [...] due film documentari dello straordinario regista cinematografico e scrittore A. P. Dovženko: *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* e *Pobeda na pravoberežnoj Ukraine i izganje fašistskich zachvatčikov za predely ukrainskich sovetских zemel'*. Il primo film, per gli avvenimenti in esso trattati, va ben oltre gli argomenti citati nel titolo; divenne un film sulla battaglia del popolo per la liberazione della propria Patria. Il principio di fondo su cui era strutturato il film era costituito dal confronto stridente fra la vita felice del popolo nella bella, fiorente Ucraina degli anni antecedenti alla guerra, e la degradante condizione in cui versavano le persone nelle regioni occupate, in seguito all'invasione delle orde hitleriane. Quindi, si fa un ampio utilizzo di riprese documentarie degli anni di pace e riprese del periodo di guerra nel 1941-1942. Nel complesso, il film lascia l'impressione di un invito appassionato alla liberazione del suolo natale: è un emozionante, luminoso cineracconto sulla vittoria delle nostre truppe per l'Ucraina nell'estate del 1943. Il secondo film, come evidenzia il titolo, era dedicato alle grandiose battaglie in Ucraina nel 1943-1944, dall'attraversamento del Dnepr presso Perejaslav-Chmel'nickij, Kremenčug, Vyšgorod, fino alla piena liberazione di tutte le terre ucraino-sovietiche. Anche qui l'utilizzo tematico del materiale cinematografico fu abbastanza ampio da permettere di creare un film che mostrasse come l'Armata Sovietica riportasse vittorie dal significato storico-universale.<sup>93</sup>

È interessante notare come lo stesso Dovženko fosse perfettamente cosciente della forza dei suoi film, e dell'impatto rivoluzionario che ebbero sulla cinematografia dell'epoca, come egli stesso ebbe a dichiarare:

Possiamo dire che le riprese fatte al fronte dagli operatori svolsero nel giro di alcuni anni un ruolo seminale. Si trattò di semi, non di alberi; e questi semi germogliarono nelle sale di montaggio. Recuperati dal medesimo luogo, cioè dalla guerra, avevano apparenza di cannoni, incendi, truppe in marcia e così via. Perché ne sono risultati film differenti? Le pellicole che ne sono state ricavate erano davvero dissimili. A volte i semi uscivano dal paniere. Una volta costrinsi Ju. I. Solncev [autore del piano di lavorazione del film] a riunire... Tutti i "semi" del paniere in studio... [...] Ne risultò la famosa "offensiva di primavera". Quei semi erano germogliati in scene patetiche, scene di tormento, neve, tempeste, dell'offensiva delle truppe. E quando tutto ciò fu riunito in un tutto unico, insieme ad alti contenuti di espressione stilistica, ovvero il testo del narratore, cioè quando tutto ciò fu riportato alla sua autentica essenza, ne risultò un gioiello...<sup>94</sup>

<sup>93</sup> «Но особенно убедительны [...] два документальных фильма замечательного кинорежиссера и писателя А. П. Довженко: «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель». Первый фильм по охвату событий далеко вышел за рамки темы, обозначенной в названии. Он стал фильмом о битве народа за освобождение своей Родины. Основной принцип построения – контрастное сопоставление прекрасной, цветущей Украины, счастливой жизни народа в предвоенные годы, с тем униженным состоянием, в котором оказались люди оккупированных областей в результате вторжения гитлеровских орд. Отсюда – широкое использование документальных киносъемок мирных лет и военных киносъемок 1941-1942 гг. Фильм в целом оставляет впечатление страстного призыва к освобождению родной земли, это яркий, взволнованный кинорассказ о победе наших войск в битве за Украину летом 1943 года. Второй фильм, как это видно из названия, был посвящен грандиозным сражениям на Украине в 1943-1944 годах, от форсирования Днепра у Переяслава – Хмельницкого, Кременчуга, Вышгорода до полного освобождения всех украинских советских земель. И здесь тематический охват киноматериала был достаточно широким, что позволило создать фильм, показывающий, как Советская Армия одержала победы всемирно-исторического значения.» *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>94</sup> «Позволительно будет нам сказать, что кадры, которые привозили с фронтов операторы, в течение нескольких лет играли роль семян. Это были семена, но это не были деревья. Семена эти в монтажных комнатах прорастали. Привезенные из одного и того же места – с войны, они имели вид орудий, пожаров, движущихся войск и проч. Почему же получались различные картины? А картины получались действительно различные. Иногда семена вытаскивались из корзин. Я когда-то заставил Ю. И. Солнцева собрать... все «семена» из корзин на студии... [...] Получилось знаменитое «Весеннее наступление». Это те семена, которые проросли в патетические сцены, сцены буранов, снегов, метелей, наступления войск. И когда все это было сцементировано высоким содержанием стилизованного выражения – дикторским текстом, то есть когда это было приведено в подлинную сущность, – получилась драгоценность...» In A. Dovženko, *Ja prinadležu k lagerju poetičeskomu*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1967, pp. 218–219.

Tentiamo di approfondire la capacità di sintesi poetica esercitata da Dovženko. Riportiamo nelle righe successive alcuni passaggi del film, così come sono stati trascritti da Lesin<sup>95</sup>, ponendo particolare attenzione a due elementi: l'immagine che compare sullo schermo, e il testo che viene recitato in contemporanea.

*Immagine sullo schermo:* Nel buio della notte meridionale, il bagliore di un incendio. Una strada di campagna va a fuoco.

I tetti di paglia delle case divampano in un lampo.

In una stalla avvolta dalle fiamme si agita una mucca.

Un denso fumo nero si alza al cielo.

Sulla strada vuota del villaggio risalgono i ciclisti tedeschi...

Un campo di grano avvolto dalle fiamme.

Bruciano i covoni di grano.

Sulla strada camminano delle persone, sospingendo il bestiame.

Passano trebbiatrici, macchine...

Passano delle persone in un carro, con semplici masserizie di casa...

Un turbine di fuoco infuria sui serbatoi di nafta.<sup>96</sup>

Mentre tali immagini si susseguono sullo schermo, la voce narrante legge le seguenti declamazioni:

*Testo dell'autore:*

“Ucraina in fiamme! Sulle ampie pianure sono bruciate le nostre città e i campi, come inauditi altari, illuminando la grande tragedia contemporanea. Un fumo nero si è innalzato verso il cielo, come un terribile grido di vendetta. Chi lo potrà dimenticare? Chi potrà dimenticare come bruciavano i nostri campi, come il ferro divideva la nostra gente e il fetore dei cadaveri si innalzava sopra le nostre terre?”<sup>97</sup>

Le inquadrature sembrano quindi seguire un andamento poetico, non razionale né tantomeno narrativo. L'immagine della mucca che si dimena nella stalla mentre le fiamme

---

<sup>95</sup> Cfr. V. Lesin, *op. cit.*, pp.28-29.

<sup>96</sup> “*Изображение на экране:* В темноте южной ночи – зарево пожара. Сельская улица в огне.

Порохом вспыхивают соломенные шапки хат.

Мечется в охваченном пламенем сарае корова.

Густой черный дым поднимается к небу.

На пустынную улицу села въезжают немецкие велосипедисты...

Объятые огнем хлебное поле.

Горят снопы пшеницы.

Идут по дороге люди, гонят скот.

Комбайны идут, машины...

Идут за повозками с немудрым домашним скарбом люди...

Огненный смерч бушует над нефтебаками...” In V. Lesin, *op. cit.*, p. 28.

<sup>97</sup> “*Авторский текст:* Украина в огне! На широких просторах запылали наши города и села, словно невиданные жертвенники, освещающие великую трагедию современности. Черный дым поднялся над землей к самому небу, как грозный клич мести – кто забудет его? Кто забудет, как горели наши поля, как разрывались люди железом и трунный смрад повис над нашей землей?” *Ivi.*

incombono colpisce l'attenzione dello spettatore, che ne individua l'elemento mortifero; quindi, associandolo alle parole dell'inno alla perdita Ucraina, procede per associazioni, identificandosi con l'animale. Analogamente, ecco come nel film è costruito l'episodio della morte eroica di un "glorioso figlio del popolo ucraino", il maggiore Rudik.

*Immagine:* Sullo schermo, una battaglia.

Una batteria di mortai esplose il fuoco contro il nemico.

I soldati portano sulle barelle il maggiore ferito.

Sullo sfondo della medesima inquadratura le mitragliatrici cambiano posizione.

Il maggiore Rudik è collocato su un carro.

I soldati circondano il comandante ferito.

Uno dei soldati copre il corpo del maggiore.

Sullo schermo, battaglia: salve d'artiglieria "Katjuša"; decollano aerei; i carri armati vanno all'offensiva... La fanteria.<sup>98</sup>

In contemporanea alle immagini, viene recitato il seguente testo:

*Testo dell'autore:* "Il primo ad irrompere nel territorio della città fu il comandante della 93esima divisione della guardia sovietica, maggiore Grigorij Rudik.

Scoprite le teste, contemporanei!

Diffondete per tutto il mondo la gloria del figlio del popolo ucraino!

Che tutta l'umanità sappia, e anche le generazioni future, come è morto il loro giovane antenato nel 1943.

Addio, soldato! Che il nostro amore e la nostra amicizia ti accompagnino per sempre!

Fuoco al nemico!"<sup>99</sup>

È interessante notare che, concordemente con la connotazione della guerra come realtà totalmente caotica ed incomprensibile, se non fosse per il testo letto dalla voce fuori campo, le riprese girate dai tedeschi e quelle girate dai cineoperatori sovietici sarebbero sostanzialmente indistinguibili. La forza emotiva del film, così come la sua importanza culturale, è dunque

---

<sup>98</sup> "На экране бой:

Минометный расчет ведет огонь по противнику.

Бойцы несут на носиках раненого майора.

В глубине этого же кадра пулеметчики меняют позицию.

Майора Рудика кладут на подводу.

Бойцы окружили умирающего командира.

Один из бойцов закрывает тело майора.

На экране бой: залпы «катюш»; взлетают истребители; В наступление идут танки... пехота." *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>99</sup> "Авторский текст: Первым ворвался на окраину города командир гвардейского полка девяносто третьей дивизии майор Григорий Рудик.

Обнажите головы, современники эпохи!

Разнесите по всему миру славу сына украинского народа!

Пусть все человечество знает и пусть знают все, какие только будут жить в поколениях Рудики, как умирал их молодой прадед в 1943 году.

Прощайте, воин! Примите нашу любовь и дружбу на вечные времена!

По противнику огонь!" *Ivi*.



talmente forte da far passare in secondo piano la sua correttezza filologica. Alcuni avvenimenti spacciati per reali sono in realtà ricostruiti appositamente per il film: per esempio, la ripresa di un incontro fra soldati sovietici, avvenuto dopo aver aggirato la Sesta Armata del generale Friedrich Paulus presso Stalingrado, era in realtà stata effettuata diversi giorni dopo l'evento reale<sup>100</sup>. Il film di Dovženko trascura completamente la realtà fattuale, e mira ad essere un “poema cinematografico” militante. Riportiamo al riguardo alcune significative frasi dello stesso regista sulle finalità che a suo giudizio dovrebbe avere una pellicola di guerra:

Innalzate lo spirito del soldato. Datene un ritratto grande, forte e maestoso. Fate sì che il soldato talvolta, guardi se stesso, e che ammiri se stesso dinanzi alla morte, in modo da vedersi pienamente. Usate movimenti fieri, belle azioni e parole che magari egli non adopererebbe in un contesto quotidiano, ma che sono pur sempre presenti nel suo animo. Trasmettiamole per tutto il mondo, per il mondo che verrà, queste straordinarie parole e sentimenti, perché si erga ad altezze straordinarie.<sup>101</sup>

Con l'approssimarsi della fine della guerra e le sorti del conflitto che si svolgevano a favore dell'Unione Sovietica, anche il singolare approccio “artistico” di film come *Bitva za našu Sovetskiju Ukrainu* si sbilanciò a favore della propaganda. Il motivo è facilmente intuibile: negli ultimi mesi di conflitto l'Unione era allo stremo, e era necessario compattare le forze perché fosse definitivamente possibile la sconfitta dei nazisti. A partire dal 15 maggio 1944, quando il Comitato Centrale del Partito emise un'ordinanza intitolata appunto *O proizvodstve kinožurnalov i dokumental'nych fil'mov*<sup>102</sup>, il *Sojuzkinožurnal* venne sostituito dagli analoghi *Novosti dnja e Frontovye kinovypuski*. Di fatto, le nuove disposizioni ponevano il materiale documentario sotto il diretto controllo del Partito, formalizzando una situazione che incombeva già da qualche tempo, come evidenzia il seguente provvedimento (parte di una lista più ampia), stilato dal colonnello Pavel Berezin il 27 marzo 1944 e diretto a Ivan Bol'sakov:

Tutto il materiale di cinecronaca che è stato girato sui fronti e nei circondari deve essere necessariamente sottoposto alla censura di guerra all'arrivo e deve essere elaborato nel luogo di

<sup>100</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 171.

<sup>101</sup> “Поднимайте дух бойца. Дайте его портрет – великий, сильный и величественный. Дайте бойцу посмотреть на себя, иногда, перед смертью полюбоваться собой, чтобы он увидел себя вполне. Дайте гордые движения, красивые действия и слова, каких, может быть, он не говорил в повседневности, но которые есть в его душе. Давайте передадим для всего мира, для грядущего мира, эти необычайные слова и эти чувства, чтобы он вырос на необычайную высоту.” In A. Dovženko, *Sobranie sočinenij... cit.*, p. 466.

<sup>102</sup> L'ordinanza è integralmente riportata in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, pp. 786-788.

produzione dei cinegiornali. Al controllo della censura andrà sottoposta anche la rimanente produzione degli studi cinematografici su materiale di tema militare e che abbia un significato bellico che sia prodotta per il grande schermo.<sup>103</sup>

Ci sembra inoltre significativo riportare una disposizione inviata il 14 aprile 1944 dall'amministrazione generale della divisione per la produzione di film documentari del KDK ai cineoperatori, in cui l'apparente volontà di trasparenza tradisce la reale ambizione di controllo da parte delle autorità:

I cineoperatori che realizzano le pellicole degli avvenimenti bellici occorsi all'Armata Rossa sui fronti della Guerra Patriottica eseguono un compito importante e patriottico. Il capo dell'Amministrazione Politica Principale dell'Armata Rossa, il generale e colonnello T. Ščerbakov, nella sua ordinanza dell'11 aprile 1944 ha definito le pellicole di cronaca dal fronte materia d'importanza governativa. Le pellicole di cronaca dal fronte sono il documento storico più importante e devono essere massimamente veritiere. Perché sia permessa la proiezione di queste pellicole è inammissibile anche la più piccola inesattezza. È indispensabile ricordare che le informazioni riportate sui documenti di montaggio rilevano il valore documentario del materiale girato e lo rendono storicamente significativo. Tutto ciò obbliga gli operatori a fornire le proprie pellicole con documenti di montaggio dettagliati, responsabilmente compilati, che contengano tutti i dati indispensabili sul materiale girato.<sup>104</sup>

Per quanto ancora presente, il tono drammatico dei film degli anni precedenti si sfuma in un evidente (e per molti versi comprensibile, data la situazione) trionfalismo, come nelle parate finali di *Berlin*; questo tono, che avrebbe anticipato molte produzioni cinematografiche di *fiction* della fine degli anni '40, non cancella comunque l'immagine della guerra "ricercatamente" tragica che era stata offerta dai documentari degli anni precedenti, e che avrebbe esercitato un'influenza determinante su moltissime pellicole a soggetto. Dal '45 in poi, comunque, il documentario sovietico avrebbe conosciuto un rapido declino, dovuto in massima parte alle difficoltà di proporre visioni artistiche che potessero sottrarsi alla censura del regime. *Den' pobedivšej strany* (1947), di Kopalina e Irina Setkina, è prevedibilmente un'opera piatta, incentrata

---

<sup>103</sup> "Все материалы кинохроники, заснятые на фронтах и округах, в обязательном порядке проверяются военным цензором по прибытии и обрабатываются на месте изготовления киножурналов. Проверке цензором подлежит также вся прочая продукция киностудии на военные темы и продукция, имеющая оборонное значение, выпускаемая на открытый экран." RGALI, fondo 2456: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 490.

<sup>104</sup> "Кинооператоры, производящие съемки боевых действий Красной Армии на фронтах Отечественной войны, выполняют важную и отечественную работу. Начальник Главного Политического Управления Красной Армии генерал-полковник Т. Щербаков в своем приказе от 11 апреля 1944 года охарактеризовал фронтовые хроникальные киносъемки как дело государственной важности. Фронтовые хроникальные съемки предельно правдивы. При опубликовании этих съемок недопустимы даже малейшие неточности. Необходимо помнить, что данные монтажных листов раскрывают документальную ценность снятого материала, делают его исторически значимым. Это обязывает операторов снабжать свои съемки подробными, ответственно составленными, монтажными листами, содержащими все необходимые данные о снятом материале." CGMK, fondo 26: cit. in AA. VV., *Cena kadra... cit.*, p. 333.

in massima parte su una sorta di “giro turistico” attraverso una versione idealizzata delle repubbliche sovietiche.

### II.3 Cortometraggi di propaganda durante la guerra: i *Boevye kinosborniki*

A conclusione di questo capitolo, ci sembra opportuno soffermarci ancora sui 12 propagandistici *Boevye kinosborniki*. Composti, come abbiamo visto, tra il 1941 e il 1942, queste raccolte di *sketch* militanti sono considerati da molti critici come l’evoluzione naturale delle *agitki*; in effetti, la semplicità dei film (dovuta senz’altro anche alla penuria di mezzi con i quali sono stati realizzati), così come la loro totale accessibilità anche per il pubblico meno acculturato li qualifica direttamente come dei lavori “di agitazione”. Kenez suggerisce anzi<sup>105</sup> che i *kinosborniki* rappresentino un’esclusività russa, perché qualsiasi altra nazione avrebbe trovato controproducente una propaganda così smaccata; e che solo la Russia sovietica, già avvezza alla pubblicistica rivoluzionaria, poteva concepire un simile prodotto<sup>106</sup>. In ogni caso, rappresentano un affascinante “documento emotivo”, secondo la definizione assegnata da Jurij Chanjutin<sup>107</sup>; soprattutto quando li si confronta con diverse opere importanti degli anni successivi, che ne rappresentano il naturale sviluppo.

Il materiale proposto nei *kinosborniki*<sup>108</sup> è estremamente eterogeneo, e, nonostante alcuni evidenti elementi propagandistici in comune, i cortometraggi che sono compresi nelle raccolte non appartengono ad un unico genere. In generale, il progetto su cui si fondano i vari film sembra semplicemente quello di richiamarsi a temi e personaggi popolari rivisitati secondo la

---

<sup>105</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 174.

<sup>106</sup> In realtà la posizione di Kenez è piuttosto opinabile; basterebbe citare un cortometraggio animato prodotto dalla Disney nel 1943, ossia *Der Fuehrer's face*, per trovare un equivalente statunitense dei *Boevye kinosborniki*, sia pure più elaborato degli “analoghi” sovietici. Il protagonista del film, Paperino (Donald Duck), viene presentato come il tipico abitante di una cittadina tedesca durante il nazismo, costretto a marciare con il passo dell’oca e a lavorare in una fabbrica di armi. Alla fine del cartone, Paperino scopre di aver semplicemente sognato la sua esistenza nazista, e abbraccia la statua della libertà. Il film si conclude con un pomodoro lanciato contro una caricatura del volto di Adolf Hitler.

<sup>107</sup> “Документы эмоции.” In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 34.

<sup>108</sup> Per un elenco completo dei film, cfr. G. N. Brovčenko, *op. cit.*, pp. 10-13; V. Ždan, *op. cit.*, pp. 13 segg.

pubblicistica di guerra; inoltre, alcuni *kinosborniki* contemplano la presenza di un “anfitrione” che presenta in successione i cortometraggi. La prima raccolta, ad esempio, si apre all’interno di una sala cinematografica, in cui il pubblico sta assistendo al finale di *Vyborgskaja storona* (1938), di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, ultima parte di una trilogia che comprende anche *Junost’ Maksima* (1937) e *Vozvraščenie Maksima* (1938). Alla fine del film l’eroe, Maksim, esce dallo schermo e invita il pubblico ad unirsi contro la minaccia nazista; quindi, introduce i film successivi. Il cortometraggio più originale è probabilmente il satirico *Son v ruku* di Evgenij Nekrasov, compreso sempre nella prima raccolta. All’interno del film – che ha più di un debito con *The Great Dictator* (1940) di Charles Chaplin – un Hitler clownesco riceve la visita del cavaliere teutonico Hermann Balk (la sua visita è accompagnata da alcune sequenze tratte da *Aleksandr Nevskij* di Ejzenštejn), di Napoleone Bonaparte, e del Kaiser Guglielmo II; tutti e tre cercano di scoraggiarlo dall’attaccare la Russia. Un episodio assai simile, *Slučaj na telegrafe*, compare nella seconda raccolta; in un ufficio del telegrafo un cliente di cui non si vede il volto manda un telegramma ad Adolf Hitler con il seguente testo: “Non lo consiglio; ci ho provato; non ha funzionato”<sup>109</sup>. Si scopre infine che il cliente è Napoleone.

La maggior parte delle raccolte è composta da melodrammi a sfondo patriottico; *Vstreča*, presente nella seconda antologia, è ambientato in un villaggio polacco occupato dai nazisti. Un uomo riesce miracolosamente a scampare a una fucilazione ordinata da un crudele ufficiale tedesco; il superstite riesce a fuggire in Unione Sovietica, dove si arruola nell’Armata Rossa; riesce infine a vendicarsi sul suo aguzzino. Un eroe di stampo più leggero è invece il protagonista di *Antoša Rybkin*, compreso nel terzo *kinosbornik*: un cuoco spensierato che si ritrova a dover combattere i nazisti suo malgrado. Il protagonista divenne talmente popolare da divenire, nel 1942, il protagonista di un lungometraggio con lo stesso titolo.

Alcune delle raccolte sono d’argomento leggero, e non mancano i musical; nel *kinosbornik* n. 4, la popolarissima diva Ljubov’ Orlova – diretta nuovamente dal marito, Grigorij

---

<sup>109</sup> “Не советую; пробовал; не вышло.”

Aleksandrov – reinterpreta in chiave patriottica le canzoni del film del film *Vesělye rebjata* (1934). Altri film ammettono la “partecipazione straordinaria” di celebri personaggi dell’immaginario popolare: il *kinosbornik* n. 7 è in parte un seguito apocrifo di *Osudy Dobrého Vojáka Švejka* di Jaroslav Hašek, in cui il soldato Švejk introduce i vari cortometraggi (le evidenti analogie con questo approccio di *Čapaev s nami!* di Vladimir Petrov fanno sì che il seguito di *Čapaev* sia spesso considerato parte del ciclo dei *kinosborniki*<sup>110</sup>).

Il più noto di tutti i corti presentati nella raccolta è comunque probabilmente *Pir v Žirmunke*, dal *kinosbornik* n.6. Il film, diretto da Vsevolod Pudovkin e Michail Doller, è un feroce dramma (apparentemente ispirato a una vicenda realmente accaduta) in cui la protagonista, una contadina rimasta sola a casa durante un’irruzione nazista nel villaggio, prepara per un gruppo di tedeschi un sontuoso banchetto che condisce con un potente veleno; perché i nemici non abbiano dubbi sulla bontà del cibo, ne mangia insieme a loro, e con loro muore. Il film, peraltro non privo di meriti artistici, anticipa direttamente le eroine martiri di *Raduga* e *Zoja*. Merita infine una menzione un *kinosbornik* “fuori serie”, *Naši devuški*, realizzata nel 1942. Il film, composto da due cortometraggi (*Tonja* di Abram Room e *Odnaždy noč’ju* di Grigorij Kozincev), è generalmente trascurato nei testi critici sui film di propaganda sovietici<sup>111</sup>, poiché all’epoca ne fu impedita l’uscita. Il primo film, dedicato alle “donne combattenti”, è un tipico melodramma di guerra, non dissimile da quelli presenti nelle raccolte “ufficiali”: la protagonista è un’impiegata del telefono felice della sua professione, che la tiene al riparo dai rischi del fronte. Tuttavia, l’avanzata inarrestabile dei tedeschi la mette di fronte a un bivio, e anziché evacuare con la sua famiglia, sceglie di rimanere al centralino per mantenere una linea aperta e informare l’esercito delle manovre del nemico; naturalmente alla fine muore eroicamente sotto i colpi dei nazisti. *Odnaždy noč’ju* è invece un curioso tentativo di commedia di propaganda. La protagonista è una contadina che vive isolata; una notte alla sua fattoria arrivano due paracadutisti; uno è una spia tedesca che

---

<sup>110</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 83.

<sup>111</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 59

parla un russo perfetto, l'altro un ufficiale dell'Armata Rossa. Ognuno dei due si dice russo: come farà la contadina a scoprire il nemico? Alla fine la spia si tradisce per vigliaccheria quando la contadina fa credere a entrambi di averli avvelenati; ma per tutto il film la ragazza è più preoccupata per la salute del suo maiale ammalato, che per il nazista in casa. Probabilmente è proprio questo secondo film il motivo che spinse i censori a impedire l'uscita della pellicola, "colpevole" di aver trattato in modo leggero un tema così grave e importante.

## Parte terza: i film

### III.1 Prima della guerra: cercando il nemico

In questo capitolo, diviso in cinque sottosezioni, cercheremo di tracciare, attraverso l'analisi di una rosa di film, una linea generale che indichi lo sviluppo dei film di guerra dalla Russia sovietica al XXI secolo. Anche ci sembra fondata l'affermazione fatta nella sezione precedente, in base alla quale è la Seconda Guerra Mondiale a delineare la classica iconografia del genere, ci sembra comunque opportuno dedicare spazio anche alle opere a sfondo bellico antecedenti al conflitto, e che traggono quindi ispirazione da altre guerre, in particolare la Prima Guerra Mondiale e la Guerra Civile. Come nota Chanjutin<sup>1</sup>, il concetto della mobilitazione popolare contro un comune nemico era fortemente presente già nelle opere antecedenti alla Grande Guerra Patriottica; come d'altronde è intuitivo, visto il peso della propaganda politica nella società sovietica degli anni '20. Tuttavia, anche se nei film di questi anni la versione dei conflitti che viene proposta al pubblico è invariabilmente quella ufficiale (per esempio, si tende a raffigurare i partigiani rossi invariabilmente come degli eroi e quelli bianchi come dei sanguinari), le opere che ne traggono ispirazione posseggono una maggior varietà rispetto a quelle successive allo scontro con i nazisti. La Guerra Civile e la Prima Guerra Mondiale stimolano la realizzazione non solamente di film di guerra, ma anche di pellicole d'avventura o drammatiche in cui la guerra funge solamente da sfondo, o costituisce semplicemente il pretesto per dare inizio a una storia. Riportiamo al riguardo alcuni commenti di Chanjutin su *Arsenal*, girato nel 1929, e *Ščors* (girato

---

<sup>1</sup> Cfr. Ju. Chanjutin, *Predupreždenie iz prošlogo.*, Moskva, Iskusstvo, 1968, pp. 12 segg.

nel 1939 e incentrato sulla vita del leader dei bolscevichi ucraini), entrambi realizzati da Dovženko.

La guerra che si stava avvicinando, la necessità di una mobilitazione spirituale del popolo ebbero indiscutibilmente un riflesso nei film della seconda metà degli anni '30. Ciò è particolarmente visibile se li si confronta con le opere che sono state realizzate in precedenza. In *Arsenal* Dovženko propose un'immagine spaventosa della guerra. Una fila di soldati tedeschi avvolta da nubi di gas esilarante. Un anziano soldato con gli occhiali ride forte. La bocca si deforma in un sorriso, scoprendo i denti marci. La risata scuote e piega il corpo, si trasforma nel rantolo che precede la morte. Ecco il terrore e l'innaturalità della guerra. In *Ščors*, successivo di dieci anni, Dovženko mostra nuovamente delle file tedesche nere, che camminano per la fertile terra ucraina. Il capo di un girasole cade, strappato da un'esplosione; nel combattimento corpo a corpo si affrontano i nemici; iniziano a correre i cavalieri, con le sciabole sguainate. La guerra non è divenuta meno crudele nella rappresentazione dell'artista; tuttavia, è già un'altra guerra, una guerra cioè contadina, di liberazione. In essa ci sono i giusti e i colpevoli, i liberatori e gli occupanti. La morte del soldato intossicato dal gas in *Arsenal* era portatrice di un sentimento di tragedia; l'uccisione del soldato del Kaiser in *Ščors* è il castigo legittimo che viene inferto a un occupante. La guerra è sempre crudele, sempre spaventosa. Ma può essere giusta, necessaria, oppure insensata e ingiusta: l'arte sovietica diede una risoluzione del problema nella sua forma più generale.<sup>2</sup>

A sua volta, Denise Youngblood si sofferma<sup>3</sup> sul problema da un'altra prospettiva, concentrandosi sulle esigenze del cinema commerciale. Secondo la studiosa, la presenza di film sulla Guerra Civile che fossero "ricreativi", di puro *entertainment*, come *Krasnye d'javoljata* girato nel 1923 da Ivan Perestiani, accanto a opere più serie come *Čapaev*, sarebbe dovuta alla volontà di non deprimere troppo gli spettatori, appena usciti da un sanguinoso conflitto. Inoltre, se da un lato l'elemento rivoluzionario permeava ogni singolo aspetto della vita culturale della neonata Unione Sovietica, e quindi tutti i film, anche quelli leggeri, non potevano fare a meno di farvi riferimento, dall'altro sono relativamente poche le pellicole incentrate sulla Prima Guerra Mondiale (anche se alcune di esse sono memorabili). Sempre secondo la Youngblood, infatti, la crescente intolleranza della censura sovietica scoraggiava la realizzazione di opere che si

---

<sup>2</sup> "Надвигающаяся война, необходимость духовной мобилизации народа очень определенно отразились в фильмах второй половины 30-х годов. Это особенно заметно при сравнении их с произведениями, созданными ранее. В «Арсенале» Довженко создал страшный образ войны. Цепь немецких солдат охвачена клубами веселящего газа. Хохочет пожилой немец в очках. Рот раздирается смехом, открывая гнилые зубы. Хохот сотрясает, коржит тело, переходит в предсмертный хрип. Это ужас и противостоительность войны. В «Щорсе» через десять лет Довженко снова покажет черные германские цепи, идущие по плодородной украинской земле. Упадет сорванная взрывом головка подсолнуха, в рукопашной схватке сойдутся враги, помчатся всадники с саблями наголо. Война не становится менее жестокой в изображении художника. Но это уже другая война – гражданская, освободительная. Здесь есть и правые и виноватые, оккупанты и освободители. Смерть отравленного газом немца в «Арсенале» несла трагический смысл. Убийство кайзеровского солдата в «Щорсе» – законное возмездие оккупанту. Война всегда жестока, всегда страшная. Но она может быть справедливой, необходимой или бессмысленной и несправедливой – такое решение проблемы давало в самой общей форме советское искусство." In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence KS, University Press of Kansas, 2007, p. pp. 18 segg.



concentrassero su una guerra come quella del '15-'18, vista come un conflitto “sbagliato” in quanto voluto da un regime, quello monarchico, definitivamente spazzato via dall'avvento dei bolscevichi. Infine, va ricordato che, generalmente, le opere sulla Grande Guerra girate in Occidente sono incentrate su una visione antimilitarista e pacifista del mondo: un esempio è costituito dalla pellicola americana *All Quiet on the Western Front* (1930) di Lewis Milestone, tratta da *In Westen nichts Neues* di Erich Maria Remarque. Tuttavia, questo tipo di approccio era apertamente scoraggiato in Unione Sovietica, in quanto sarebbe stato in contrasto con l'antagonismo nei confronti delle nazioni capitaliste che invece era caldeggiato dal neonato regime; non a caso, i film incentrati su una visione “umanistica” del conflitto, come *Okraina* di Barnet, non incontrarono i favori unanimi della critica.

I film che analizzeremo in questa sottosezione sono quindi contraddistinti da una certa eterogeneità, e dalla non conformazione a una singola visione dei conflitti. Le opere che abbiamo selezionato sono tutti lavori dalla riconosciuta importanza nella storia del cinema sovietico; ad eccezione di *Krasnye d'javoljata*, che però costituisce un primato commerciale.

### ***Krasnye d'javoljata*: le avventure dei diavoletti rossi di Ivan Perestiani**

Alla fine della Guerra Civile, come nota sempre la Youngblood<sup>4</sup>, l'industria cinematografica sovietica (divisa tra Mosca, capitale del cinema commerciale, e Pietrogrado, dove trovavano spazio i registi della “controcultura”) permetteva che, oltre ai giovani autori delle avanguardie, lavorassero anche cineasti e autori già noti durante il passato regime. Tali registi non si presentavano in maniera particolarmente originale sotto il profilo stilistico, ma erano comunque in grado di realizzare opere professionalmente decorose e, soprattutto, di ampia fruizione. Uno di questo fu appunto Ivan Perestiani, già collaboratore di Evgenij Bauer: il suo *Krasnye d'javoljata*, tratto dall'omonimo romanzo di Pavel Bljachin, scritto nel 1921, rappresentò uno dei più grandi

---

<sup>4</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 16.

successi commerciali di questi anni<sup>5</sup>, al punto da generare una serie di seguiti, ovvero *Illan Dilli*, *Nakazanie knjažny Širvanskoj*, *Prestuplenie knjažny Širvanskoj* e *Savur-mogila*, tutti girati nel 1926<sup>6</sup>. Il film, soprattutto per gli standard attuali, è decisamente datato; tuttavia, va comunque ricordato per essere stata una delle opere in cui la volontà di presentare un film d'avventura a sfondo bellico ha trovato il maggior riscontro nell'acclamazione del pubblico. Ambientato nell'Ucraina degli anni '20, il film racconta le peripezie di Miša e Dunjaša, fratello e sorella, che dopo aver perso il padre durante un attacco dell'esercito controrivoluzionario guidato dall'anarchico Nestor Machno, decidono di unirsi all'Armata Rossa sotto la guida del comandante Semën Buděnnij. Insieme all'acrobata di colore Tom Jackson (ma nel romanzo è un cinese), i fratelli vivono una serie di rocambolesche avventure, fino a riuscire nell'impresa di catturare Machno, che consegnano a Buděnnij nel corso di una (storicamente falsa) parata trionfale. Come abbiamo notato, il film non ha particolari meriti artistici; per uno spettatore moderno, tuttavia, c'è almeno un elemento bizzarro e impossibile da non notare vista la nazione di provenienza del film, ossia la presenza di una sorta di esibito "americanismo" negli atteggiamenti dei protagonisti (e la presenza di un attore dalla pelle scura non può che rinforzare questa impressione). Non solo le vicissitudini dei protagonisti non possono non ricordare quelle di Tom Sawyer, ma tutto l'apparato della storia sembra rifarsi al modello dei film western. Riportiamo al riguardo la seguente opinione di Buttafava:

Qual è il segreto di quest'ultimo colossale successo, persino un po' imbarazzante per la critica ufficiale sovietica, rinnovatosi continuamente nel corso di molti decenni successivi? Perestiani aveva al suo attivo solo anonimi e grigi, magari simpatici, film di spenta tematica rivoluzionaria, come Arsen Džordžašvili, dove applica una scolastica diligenza che non riesce a far emergere nessun entusiasmo. Con *I diavoletti rossi*, invece, all'improvviso, Perestiani riesce a capire quello che in quel momento "va fatto": recuperare coscientemente, liberamente, senza remore se non ideologiche, il dinamismo "californiano". Le avventure dei tre ragazzi nella guerra civile ucraina sono modellate sui western, sulle operine in serie di Hollywood. Il protagonista che legge Fenimore Cooper e sogna di vivere in una sua avventura americana, cioè di interpretare un western, e ci riesce nella realtà della guerra civile (con

<sup>5</sup> Cfr. F. Razzakov, *Gibel' Sovetskogo kino. Intrigi i spory, 1918-1972*, Moskva, Eksmo, 2008, p. 9.

<sup>6</sup> Va inoltre menzionato un altro particolare: nell'articolo di L. Alešina *Novye priklučenija krasnyh d'javoljat*, "Iskusstvo kino" 10 (1966), p. 13, si parla della lavorazione di un ulteriore seguito delle avventure dei "diavoletti rossi", stavolta sotto la direzione di Edmond Keosajan. Nelle storie del cinema sovietico non risulta però alcun film intitolato *Novye priklučenija krasnyh d'javoljat*. Tuttavia, sul sito dell'Enciklopedija otečestvennogo kino, al seguente indirizzo: <[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=2&text\\_element\\_id=4090](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&text_element_id=4090)> si parla della pellicola del 1967 *Neulovimye mstiteli*, diretta da Keosajan, che dovrebbe appunto essere un rifacimento, più che un seguito, del film di Perestiani.

tutti i cliché della stazione assalita, del radiotelegrafista catturato dai banditi, dei cavalli al galoppo, dei salvataggi all'ultimo minuto, ecc.) è una confessione esplicita, così candida da conquistare subito. Il successo dei *Diavoletti rossi* non era arrestabile, dilagò immediatamente, anche se i numerosi seguiti non ebbero lo stesso esito, perché ormai la sorpresa iniziale era conclusa, il segreto svelato, l'interpretazione autonoma di questo segreto necessaria. Contemporaneamente al sogno "western" nei *Diavoletti rossi*, Perestiani inserisce un altro sogno, che è quello della ragazza protagonista, che legge un popolare romanzo d'avventure risorgimentali, *Il tafano*, e nella realtà del film (della guerra civile) ne rivive le romantiche pene, i melodrammatici languori, i pericoli e le passioni semplici: si potrebbe invocare anche qui l'esempio americano dei serials alla Pearl White ma in questo caso si tratta davvero di una continuità con i modi e le forme dei melò avventurosi prerivoluzionari. Sicché *I diavoletti rossi* diventa un film-limite, che separa e unisce due epoche del cinema russo, e insieme ingenuamente prefigura persino alcuni sviluppi di certo realismo socialista-eroico "medio".<sup>7</sup>

L'idea di un debito estetico del primo cinema di *fiction* sovietico nei confronti del cinema americano o comunque straniero non è nuova, e anzi era stata rilevata già negli anni '20 da uno dei pionieri delle avanguardie, Lev Kulešov, che aveva battezzato il fenomeno *amerikanščina* o *inostranščina*. Per certi versi, il fenomeno è comprensibile: la piena maturità estetica del cinema sovietico venne raggiunta soprattutto con l'avvento di cineasti esteticamente innovatori come Ejzenštejn e Vertov, ed è normale che prima di raggiungere una visione artistica originale ci si rifacesse al cinema americano o europeo, all'epoca più articolato e progredito. Tuttavia, c'è anche una ragione più immediata dietro all'adozione di questo modello, come rileva la Youngblood:

The cult of foreign films had a particularly puzzling aspect, one which Soviet critics and directors felt they had to unravel: why was it that of all foreign movies, American films in particular enjoyed such broad appeal, effortlessly cutting across cultural and class boundaries? Soviet critics and directors were well aware that they were not alone before the American juggernaut, that all European countries screened a significant percentage of American movies. [...] Many Soviet critics agreed with Kuleshov that American films provided better escapist entertainment than Soviet films (and considering what Soviet citizens had been through since 1914, their need to escape from reality from time to time is easily understandable). American films were seen by their admirers as more "cheerful" and "life-affirming" than the Soviet, regardless of genre. [...] The "happy ending" of American films reinforced their overriding optimism. Critics recognized the psychological punch of the happy ending, but viewed it as a phenomenon so "alien" to the Russian cultural tradition that the term was sometimes transliterated, rather than translated, into Russian – as "kheppi end". Audiences, however, did not share their reserve toward the "happy ending", belying the stereotype of the anguished "Slavic soul" and once again indicating that the critics were a populace apart. *Soviet screen* reported receiving many letters from viewers who claimed that the happy ending was the main reason they preferred American films to Soviet.<sup>8</sup>

Il commento della studiosa presenta delle analogie con quello del critico russo Sergej Lavrent'ev, autore di un recentissimo saggio incentrato proprio sui parallelismi tra il cinema americano e il primissimo cinema sovietico.

---

<sup>7</sup> G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Venezia, Ubulibri, Marsilio, 2000, p. 34.

<sup>8</sup> D. J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 55.

Perestiani fu il primo a delineare quel materiale a partire dal quale si può dimostrare con maggior evidenza l'affinità tra il western americano e i nuovi film sovietici sulla rivoluzione. Questo materiale è la guerra contadina del 1918-1921. Va comunque notato che gli spettatori degli anni '20 andavano alle proiezioni di *Krasnye d'javoljata* anche per vedere la trasposizione di un libro molto amato: il racconto, oggi completamente dimenticato ma all'epoca enormemente popolare, scritto da Pavel Bljachin, su tre ragazzi che combattono nella schiera dei rossi. [...] Persino il soggetto del racconto di un fuggitivo è sufficiente per ricordare le trame analoghe su cui si fondano centinaia di western classici.<sup>9</sup>

L'adesione al modello americano, ovviamente, non poteva sfuggire alla critica d'oltreoceano; infatti *Krasnye d'javoljata* fu la prima pellicola sovietica ad essere recensita sul "New York Times".

"Little Red Devils" [or *Red Imps*] is the appropriate title of the first real Bolshevik photoplay, which had its first presentation this week. Revolutionary films have been shown before... but nothing has been on such a scale as "Little Red Devils". [...] the play is a Russian revolutionary version of *Huckleberry Finn* or *Tom Sawyer* produced in a Tarzan manner and tempo. [...] The first section of the long play, which is in two parts divided into ten sections each, shows thirteen-year-old Ivan and his sister Kalya weeping over the ruins of their burned cottage and the bodies of their murdered parents. Amazingly enough, they are accompanied by a small coloured boy [...] from the fact that he is once shown dreaming of a white planter beating an adult Negro with a ten-foot pole one imagines he is a slave who fled to Soviet Russia straight out of the pages of *Uncle Tom's Cabin*.<sup>10</sup>

Va notato, tuttavia, che non tutti gli elementi "americaneggianti" furono intenzionali: per esempio, la scelta di un attore di colore fu motivata semplicemente dal caso, come nota lo stesso regista in un articolo sulla realizzazione del film apparso su "Iskusstvo kino" nel 1960. Nel passaggio che riportiamo, Perestiani racconta come avvenne il *casting* dei protagonisti del film, in un momento in cui la casa di produzione sembrava intenzionata a non realizzare la pellicola per mancanza di mezzi.

Ci pensai su tutto il giorno, senza giungere alla fine a nessuna soluzione, ma la sera me ne andai al circo con mia moglie. Ci andavamo spesso. Visto dall'esterno è uno degli spettacoli più interessanti che io conosca oltre al football, e avevo sviluppato un'attrazione per il circo già negli anni del ginnasio. [...] In quella serata memorabile Pavlušja Esikovskij [futuro interprete di Miša] era, come si suole dire, in forma. Ci piacque molto questo giovane, agile, veloce artista, che si esibiva come clown con lo pseudonimo di "Pač-Pač" in coppia con una celebrità più anziana, il francese Lepom. Lo adorò anche il pubblico di Tiflis. Si esibirono quindi in un numero di equilibrismo sul filo le sorelle Žozefi [una di loro, Sofija, avrebbe interpretato Dunjaša]. Ci fu, inaspettata, la sensazionale esibizione

---

<sup>9</sup> "Перестиани же первым обозначил тот материал, на котором с наибольшей наглядностью можно продемонстрировать родство американского вестерна и новой советской революционной «фильмы». Этот материал – гражданская война 1918-1921 годов. Разумеется, зрители двадцатых годов ходили на «дьяволят» и для того, чтобы увидеть экранизацию любимой книги – прочно забытой ныне, а тогда чрезвычайно популярной повести Павла Бляхина про тех ребят, воевавших на стороне красных. [...] Даже беглого пересказа сюжета достаточно, чтобы вспомнить аналогичные истории, на которых основаны сотни классических вестернов." In S. Lavrent'ev, *Krasnyj vestern*, Moskva, Algoritm, 2009, pp. 12-13.

<sup>10</sup> La recensione, scritta da W. Duranty, e apparsa nel "New York Times" l'8 dicembre 1923, è riportata in J. Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 168. Si noti come sono stati riportati i nomi dei protagonisti: Ivan e Kalya anziché Miša e Dunjaša.

del “famoso negretto pugilatore”, che mise al tappeto tre avversari in fila... “l’invincibile Tom Jackson”. Per essere sinceri, i suoi “avversari” avevano un’aria decisamente sospetta... [...] Dietro mia richiesta, Esikovskij porto con sé “l’invincibile Tom Jackson”, ossia Kador Ben-Salim. Decisi di cambiare il cinese del racconto di Bljachin in un nero solamente perché non avevamo a disposizione un attore cinese.<sup>11</sup>

L’attinenza al modello americano, almeno per quanto riguarda il personaggio di Tom Jackson, sembra perciò essere dettata da una casualità; anche se ci sembra curiosa, e non priva di implicazioni legate a stereotipi razziali, l’equiparazione tra un personaggio nero e uno asiatico (e nel rifacimento del 1967 *Neulovimye mstiteli* il personaggio sarebbe cambiato ancora, diventando una zingara<sup>12</sup>). Il successo del film fu comunque enorme, come ricorda il critico Razzakov in una sua analisi, dove riporta una recensione comparsa sulla “Kinogazeta” del 27 novembre 1923: “Questo film è un miracolo della cinematografia sovietica; un miracolo che non si aspettava nessuno. Poiché il film è completo non solo dal punto di vista dell’arte cinematografica, ma anche pienamente affine alla rivoluzione proletaria”<sup>13</sup>. A detta di Perestiani, il film suscitò anche l’entusiasmo di Majakovskij:

Una bella mattina del 1924, sul corso Rustaveli, proprio di fronte al teatro dell’opera, mi ritrovai inaspettatamente faccia a faccia con Vladimir Majakovskij e mi fermai stupito: “Oh!”. Mi porse la mano, strinse vigorosamente la mia e disse, guardando da qualche parte verso l’alto: “Bene! Bisogna continuare con questo spirito... Bisogna, capite?” “Grazie, ci provo, se mi basteranno le forze...” “Basteranno...” E mi guardò dritto negli occhi con quel suo sguardo sempre così serio, strinse la mano e ormai per strada disse: “Lavorate di più...”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> “Продумал я день, не получив в итоге ни малейшего утешения, а вечером пошел с женой в цирк. В цирке мы бывали часто. Внешне это одно из самых увлекательных зрелищ, какие я знаю, кроме футбола, и влечение в цирку я начал испытывать еще с гимназических лет. [...] В тот памятный вечер Павлуша Есиковский был, что называется, в ударе. Нам очень нравился этот молодой, ловкий, подвижной артист, выступавший как клоун под псевдонимом «Пач-Пач» в паре со стареющей знаменитостью – французом Лепомом. Любила их и тифлисская публика. Работали тогда на проволке сестры Жозефи. Неожиданностью было сенсационное выступление «известного негритянского боксера», уложившего подряд трех соперников... «Непобедимый Том Джексон». Говоря по совести, «соперники» его выглядели весьма подозрительно. [...] По моей просьбе Есиковский привел «непобедимого Тома Джексона» – Кадор Бен-Салиба. Я решил заменить китайца из повести Бляхина негром только потому, что не было у нас китайца-актера.” In I. Perestiani, *Kak sozdavalis’ “Krasnye d’javoljata”*, “Iskusstvo kino” 3 (1960), pp. 119-120.

<sup>12</sup> Cfr. L. Alešina, *op. cit.*, p. 13.

<sup>13</sup> “Этот фильм – чудо советской кинематографии. Чудо, которого не ждал никто. Ибо картина совершенна не только с точки зрения кинематографического искусства, но и вполне созвучна пролетарской революции.” In F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O vojne*, Moskva, Algoritm, Eksmo, 2005, p. 43.

<sup>14</sup> “В одно прекрасное утро 1924 года я совершенно неожиданно столкнулся на проспекте Руставели, как раз напротив оперного театра, лицом к лицу с В. В. Маяковским и остановился пораженный: – О!.. Он протянул мне руку, придержал мою в крепком пожатии и сказал, глядя куда-то ввысь: – Хорошо!.. Надо продолжать в том же духе... Надо, понимаете? – Спасибо, постараюсь, если хватит сил.. – Хватит... И он поглядел мне прямо в глаза своим всегда серьезным взглядом, пожал руку и уже на ходу уронил: – Работайте больше...” In I. Perestiani, *op. cit.*, p. 124.

Al di là di questi aneddoti difficilmente dimostrabili, il successo del film dimostra con quanto desiderio il pubblico sovietico, stremato dalle vicissitudini della guerra e della rivoluzione, aspirasse a opere anche solo puramente ricreative. Inoltre, il fatto che il film narrasse una vicenda leggera sullo sfondo di un conflitto, peraltro fortemente “sentito” come appunto la Guerra Civile, evidenzia ancora di più la portata drammatica con cui la Grande Guerra Patriottica si sarebbe impressa nella mentalità popolare: dopo gli anni '40 sarebbe stato impensabile (e sostanzialmente è così ancora oggi) girare un'opera analoga utilizzando come sfondo il secondo conflitto mondiale. Al riguardo, ci sembra interessante menzionare che esistono numerosi aneddoti che raccontano proiezioni improvvisate di *Krasnye d'javoljata* proprio nella Russia assediata dai nazisti: la guerra “allegra” dei “diavoletti rossi” era confortante, se paragonata a quella reale contro l'invasore tedesco. Un esempio è riportato proprio da Perestiani:

*Krasnye d'javoljata* è stato proiettato sugli schermi della nostra nazione per più di 35 anni... Nei giorni della Grande Guerra Patriottica, durante l'assedio di Sebastopoli, come mi ha riferito uno scrittore-testimone, durante gli spietati attacchi dei nemici, portavano il film pancia a terra da un rifugio all'altro. Il film prese parte alla difesa! Lo riconosco: ne sono orgoglioso.<sup>15</sup>

Un altro caso, analogo, è riportato da un capitano in ritiro in un numero di “Iskusstvo kino” del 1985.

La nostra divisione era preposta alla zona di passaggio attraverso il Volga nella regione di Stalingrado. Avvenne che in un piccolo centro abitato presso la città trovammo, tra le rovine di una scuola, in mezzo ai beni scolastici collassati, una macchina da presa per pellicola a passo ridotto danneggiata. La rimettemmo in condizione di funzionare. Nel laboratorio cinematografico del fronte si trovarono due film su pellicola, *Krasnye d'javoljata* e *My iz Kronšandta*, e ce li diedero. Il primo spettacolo ebbe luogo il 7 novembre 1942, direttamente sulla riva del Volga in uno dei rifugi, con l'accompagnamento delle cannonate degli artiglieri. [...] Quei film aiutarono me, un istruttore, a risollevare lo spirito combattivo dei soldati e ispirare entusiasmo di fronte alla battaglia.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “«Красные дьяволята» держатся на экранах страны уже более 35 лет... В дни Отечественной войны в осажденном Севастополе, как мне сообщил писатель-очевидец, под непрерывным жестоким обстрелом картину полком перетаскивали из блиндажа в блиндаж. Картина – участница обороны! Сознаюсь, это является моей гордостью.” *Ivi*, p. 124.

<sup>16</sup> “Наша часть держала полосу переправы через Волгу в районе Сталинграда. Так случилось, что в одном небольшом населенном пункте под городом, в полуразрушенной школе среди искореженного школьного имущества мы нашли поврежденный узкоплечный киноаппарат. Привели его в рабочее состояние. На фронтовой базе кинофикации нашлось два фильма на узкой пленке – «Красные дьяволята» и «Мы из Кронштадта», нам их и отдали. Первый сеанс состоялся 7 ноября 1942 года, прямо на берегу Волги в одной из землянок, под аккомпанемент артиллерийской канонады. [...] Мне, политруку, эти фильмы помогали поднять боевой дух солдат, вдохновить перед боем.” In A. Strel'čenko, “*Krasnye d'javoljata*” *na dorogach vojny*, “Sovetskij ekran” 20 (1985), p. 17.

Il film divenne molto popolare, come d'altronde dimostra la realizzazione dei vari *sequel*; tale fama comunque non fu sufficiente a stimolare, nei decenni successivi, analisi critiche particolarmente significative o interessanti. La pellicola, lo ribadiamo, è un *divertissement* piuttosto elementare, e non si presta a trattazioni particolarmente significative, specialmente se si considera che fu realizzata a ridosso di opere molto più interessanti come quelle di Kulešov e Protazanov. Esiste tuttavia almeno un'eccezione: nel 1994, su "Kinovedčeskie zapiski", lo studioso A. Maksimov produsse una dettagliata analisi comparativa fra il film e il libro di Bljachin, suggerendo diverse interessanti riflessioni. Molte di queste analisi riguardano elementi strettamente cinematografici del film, e operare una panoramica dettagliata sarebbe piuttosto dispersivo, oltre che incongruo in un'analisi come la nostra, più d'argomento culturale che rigidamente filmico. Tuttavia, ci sembra indispensabile citare il seguente passaggio, che pone sotto una luce particolarmente interessante la scelta di realizzare un film sulla guerra civile con protagonisti adolescenti e un'ambientazione fatta di ampi spazi attraversati a cavallo.

*Krasnye d'javoljata*, così come il film che gli fece da seguito 43 anni dopo *Neulovimye mstiteli*, accumularono in sé un'idea culturale alla quale non era idoneo nemmeno uno degli idoli popolari creati dal cinema sovietico. Del substrato della mitologia culturale introdotta nell'epoca del Grande Ottobre e consolidata intorno al rituale ufficiale del culto della Rivoluzione (come alba della liberazione dell'umanità) e i suoi capi (come precursori del futuro), il film faceva proprio l'imperativo della liberazione. Gli avvenimenti del film si svolgevano in uno spazio a parte, delineato dai confini di una fantasia sublimata, una specie di "regno della libertà" autoproclamato dai bambini ammutinati. L'immagine sensibilmente palpabile di una liberazione smisurata, totale baluginava sensibilmente sullo schermo, avvicinata allo spettatore dai mezzi illusori del cinema.<sup>17</sup>

Il film di Perestiani non è comunque l'unico a presentare ambientazioni sconfiniate ed evocative; un altro esempio è dato da *Potomok Čingis-Chana*, realizzato nel 1928.

---

<sup>17</sup> ««Красные дьяволята» и наследовавшие им сорок три года спустя «Неуловимые мстители», аккумулировали в себе культурную идею, на которую не был способен ни один из народных кумиров, сотворенных советским кинематографом. Из субстрата социальной мифологии, пущенной в оборот эпохой Великого Октября и группировавшейся вокруг официального ритуала поклонения Революции (как заре освобождения человечества) и ее Вождям (как провозвестникам грядущего), фильм заимствовал императив освобождения. События картины разворачивались в особом пространстве, очерченном границами сублимирующей фантазии, – это было некое «царство свободы», самопровозглашенное взбунтовавшимися детьми. Чувственно осязаемый образ окончательного, тотального освобождения драгоценно мерцал на экране, приближенный к зрителю иллюзионистскими свойствами кино.» In A. V. Maksimov, *Neulovimye d'javoljata*, "Kinovedčeskie zapiski" 21 (1994), pp. 73-74.

## **Potomok Čingis-Chana: la tempesta asiatica di Vsevolod Pudovkin**

Noto anche con il titolo di *Burja nad Asiej* e tratto dall'omonimo romanzo di Ivan Novokšonov e sceneggiato dallo scrittore e da Osip Brik, il film di Pudovkin è tuttora decisamente affascinante e spettacolare, e, sia pure in maniera probabilmente inconsapevole, sembra proporsi come il diretto sviluppo delle tematiche introdotte in *Krasnye d'javoljata*. Come nota la Youngblood<sup>18</sup>, il film è in sostanza un “eastern”, ossia un western ambientato nel cuore dell'Asia; inoltre, come *Krasnye d'javoljata* proponeva con Tom Jackson un personaggio molto caratterizzato sotto il profilo razziale, nel film di Pudovkin il protagonista è Bair, un cacciatore mongolo coinvolto suo malgrado nella Guerra Civile. Gli elementi etnografici del film sono tuttavia più fiabeschi che realistici, così come certi snodi della trama: più che nella vera Mongolia, il film sembra ambientato tra gli evocativi deserti di un'Asia “ideale”, nella quale l'Armata Rossa si scontra con degli invasori britannici tanto perfidi quanto storicamente imprecisi<sup>19</sup>.

La storia presentata nel film inizia nel 1918, quando il protagonista è costretto a darsi alla macchia dopo una rissa con un disonesto commerciante di pellicce europeo. Arruolatosi tra i partigiani rossi, impegnato in una guerra di cui capisce poco o nulla, Bair viene successivamente preso prigioniero dai britannici, che lo scoprono in possesso di un antico talismano che

---

<sup>18</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 24-25.

<sup>19</sup> Sull'attendibilità storica della situazione rappresentata nel film, riportiamo un commento della studiosa Amy Sergeant, autrice di un esaustivo saggio sulla pellicola di Pudovkin: “British intervention in the Civil War, as for France, America and Japan, was prompted by such long-standing self-interests rather than an altruistic urge to preserve the Tsarist regime against the Bolsheviks. Britain was suspicious of Japanese ambitions to control the Trans-Siberian railway. [...] According to John Sweetenham, Austen Chamberlain, who served in the Coalition Government 1919-21 and as a Foreign Secretary 1924-29, defined British policy as the prolongation of White resistance to the new regime while the Great Powers gathered sufficient strength to oppose Communist agitation abroad. But there was little support in Britain for Tsarism either in Parliament or in the country. Service in Russia became increasingly unpopular with conscripts and regulars in the Army, such as those in *Storm over Asia*, who, unlike Churchill, regarded ‘their’ war as over. [...] Most of the British reinforcements had been withdrawn by 1919, but to quibble over the historic feasibility of British troops remaining in Siberia and Mongolia in 1920, or whether these are White Guardists wearing uniforms supplied or left behind by Britain seems to me to be academic pedantry of the worst sort. The significance of the uniforms remains the same. [...] Pudovkin’s point was not lost on his audience, either at home or abroad.” In A. Sergeant, *Storm over Asia*, London-New York, I. B. Tauris, 2007, p. 31.



attesterebbe la sua diretta discendenza da Gengis Khan. Decisi a sfruttare i presunti quarti di nobiltà del giovane per il proprio tornaconto, gli inglesi decidono di metterlo a capo del governo fantoccio che stanno stabilendo nella regione; tuttavia, alla fine Bair si ribella e abbraccia definitivamente il proprio ruolo, conducendo il suo popolo all'attacco degli imperialisti e ponendosi a capo di una rinata Orda d'Oro, mentre la furia del vento accompagna la sua avanzata. Come è intuibile, il film è dominato dai paesaggi, al punto che essi divengono, da elemento visivo, parte integrante della narrazione; tale processo trova riscontro anche nella sceneggiatura originale di Brik e Novokšonov, di cui riproduciamo alcuni brani. Le seguenti righe sono riportate all'inizio: "Steppa; steppa innevata; steppa mongolica; file di colline basse; jurte sparse, come tazze rovesciate; ampia strada nella steppa; lungo la strada si muove un cavallo; ci sono dei mongoli su una slitta, su dei cammelli"<sup>20</sup>. Analogamente, trascriviamo gli ultimi passaggi dello stesso testo, con la conclusione del film:

Sulim [il nome originale del personaggio che nel film sarebbe stato ribattezzato Bair] monta a cavallo; [passa senza fermarsi] accanto alle jurte mongole; accanto ai fuochi dei partigiani; salta attraverso il fiume; attraverso le montagne; come un miraggio [qualcosa] galleggia dinanzi a lui; una città nella nebbia; Sulim cavalca sempre più veloce; la città si fa sempre più vicina; e ormai è chiaro che si tratta di Mosca; Il Cremlino; fine.<sup>21</sup>

Il finale della pellicola vera e propria presenta delle differenze rispetto a quello originariamente previsto, e si limita a riprendere la carica dei mongoli che attacca gli invasori; è quindi interessante che, nella versione originale, l'opera si concludesse in maniera ancora più onirica e fantastica, con la sovrapposizione definitiva, e apertamente dichiarata, tra l'asiatico Sulim-Bair e la classica iconografia del rivoluzionario sovietico. Amy Sargeant<sup>22</sup>, facendo riferimento alle analisi di Katerina Clark<sup>23</sup>, si sofferma su alcune sequenze del film, e sottolinea come il riferimento alla città di Mosca venga ribadito in più di un'occasione. Infatti, quando al

---

<sup>20</sup> "– Степь; – Заснеженная степь; – Монгольская степь; – Цепочки невысоких холмов; – Редкие юрты, как опрокинутые чашки; – Широкая степная дорога; – По дороге едут верхом, в санях, на верблюдах монголы;" In O. Brik, *Osip Maksimovič Brik. Materialy k biografii*, a cura di A. Valjuženič, Akmol, Niva, 1993, p. 63.

<sup>21</sup> "– Скачет Сулим по полю; – Мимо монгольских юрт; – Мимо партизанских огней; – Скачет через реки; – Через горы; – И навстречу ему плывет миражем; – Город в тумане; – Все быстрее скачет Сулим; – Все ближе плывет к нему город; – И уже видно, что это Москва; – Кремль; Конец." *Ivi*, p. 73.

<sup>22</sup> Cfr. A. Sargeant, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>23</sup> Cfr. K. Clark, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1995, p. 297.

campo dei ribelli viene condotto il capo dei partigiani, ferito a morte, le sue ultime parole (tra le prime che Bair sente pronunciare in russo) sono proprio un'invocazione alla capitale; inoltre, nel momento del trapasso, si vede balenare all'orizzonte un lampo di luce, forse riflesso dal Cremlino. Secondo la Sargeant, il vero filo conduttore del film sarebbe la ricerca della "radiosa città di Mosca", che quindi porrebbe l'intero svolgersi della vicenda su un livello mitico, e non realistico. Se consideriamo attendibile l'analisi della studiosa, Bair rappresenterebbe quindi un eroe dotato al medesimo tempo sia di caratteristiche individuali (vive una serie di vicissitudini personali), sia mitizzate; tale possibilità sembra trovare un riscontro nel resoconto autobiografico che l'interprete di Bair, Valerij Inkižinov, redasse per la rivista "Sovetskij ekran" in concomitanza con l'uscita del film.

Il ruolo di Bair è stato pensato dagli sceneggiatori e dal regista come la combinazione di un'immagine grande, generalizzata, con dei tratti decisamente individuali, e di azioni epiche con momenti lirici, molto commoventi. Bair è un eroe attraverso il quale vengono mostrati i grandi avvenimenti che hanno luogo nell'intero paese.<sup>24</sup>

Ci sembra appropriato, al riguardo, riportare alcune recenti riflessioni del critico Evgenij Dobrenko a proposito del film di Pudovkin così come di altre opere a sfondo storico-biografico (per esempio *Aleksandr Nevskij*); le parole di Dobrenko ben sintetizzano il compito svolto dai personaggi storici mitizzati nelle pellicole sovietiche degli anni '20.

La Storia, in questo caso, svolge la funzione di fondazione (al pari del materialismo storico, che è invocato solamente per giustificare l'ineluttabilità e la giustezza del regime sovietico), ma la personalità storica incarna la Storia stessa, che senza una biografia individuale non può essere sostenuta nella narrativa di una trama.<sup>25</sup>

A completamento di questa analisi, ci sembra infine opportuno trascrivere alcuni commenti del critico contemporaneo Mark Zak, che si sofferma sul ruolo svolto all'interno del film dal paesaggio asiatico:

---

<sup>24</sup> "Роль Баира задумана сценаристами и режиссером как сочетание большого, обобщенного образа с чертами весьма индивидуальными, – поступков эпических с моментами лирическими, очень трогательными. Баир – герой, через него показываются большие события, происходящие в целом народе." In V. Inkižinov, *Bair i ja*, "Sovetskij ekran" 33 (1928), p. 8.

<sup>25</sup> "История выполняет здесь функцию фундамента (подобно историческому материализму, который призван лишь обосновать неизбежность и верность советского строя), а историческая личность персонифицирует Историю, которая без индивидуальной биографии не может состояться в сюжетном нарративе." E. Dobrenko, *Ordена, oni že ljudi, ili istorija s biografiej*, "Kinovedčeskie zapiski" 74 (2005), p. 53.

Sullo schermo il vento si è tramutato nella sociale “tempesta sull’Asia”. Si è verificato un salto dalla realtà alla componente simbolica del cinematografo. Quando la natura suggerisce alcuni lati della vita quotidiana, del regime dell’esistenza, alcuni dettagli, è facilmente comprensibile. Tuttavia, perché si determinasse l’impeto spettacolare di un finale, perché avvenisse la trasfigurazione in una rappresentazione di montaggio conclusiva, perché divenisse una gigantesca metafora cinematografica è stato necessario un processo artistico che uscisse dall’ambito di *Potomok Čingis-Chana*. [...] Il ruolo della natura, il sentimento di venerazione di fronte alla realtà in tale processo sono stati basilari.<sup>26</sup>

È interessante notare che, nonostante il film sia oggi considerato una delle opere più interessanti di Pudovkin, all’epoca della sua uscita non ricevette in Unione Sovietica valutazioni<sup>27</sup> particolarmente favorevoli: è molto probabile che gli spettatori siano stati confusi dall’esibito (e non sempre immediatamente comprensibile) simbolismo, o da un messaggio intuibile (l’esaltazione della forza rivoluzionaria) ma declinato in un contesto troppo esotico rispetto a quello dei consueti film di propaganda. Riportiamo, per maggior chiarezza, alcuni passaggi da una recensione apparsa sulla “Pravda” del 5 dicembre 1928.

La rigida compostezza tipica dei lavori precedenti di Pudovkin non è tra le caratteristiche di *Potomok Čingis-Chana*. In questo caso ci sono anche degli elementi discutibili, non tanto perché siano nuovi, quanto perché sono grossolani, talvolta artisticamente semplicistici. In tal senso, l’episodio ambientato nel 1920 è un fallimento, poiché all’interno di esso si sviluppa un superficiale schematismo. Questa parte del film viene recepita come un inevitabile passaggio verso la narrazione successiva.<sup>28</sup>

Per quanto concerne la nostra analisi, comunque, l’importanza del film di Pudovkin è piuttosto contenuta. Benché sia un’opera interessante e un esempio memorabile del cinema a sfondo bellico che precede l’inizio della Grande Guerra Patriottica, è molto difficile trovare nei film successivi agli anni ‘40 delle attinenze precise con *Potomok Čingis-Chana*. Il ruolo messianico delle protagoniste di opere come *Zoja* possono parzialmente ricordare le eroiche imprese di Bair, ma non ci sembra sufficiente per dichiarare con sicurezza che la pellicola di Pudovkin abbia costituito un modello per i film di guerra dei decenni successivi; per certi versi, è

---

<sup>26</sup> “На экране ветер превратился в социальную «бурю над Азией». Произошел скачок из реальности в кинематографическую символику. Когда натура подсказывает какие-то стороны быта, уклада жизни, детали, это понятно. Но определить собой зрелишный напор финала, преобразиться в итоговое монтажное действие, стать гигантской кинометафорой – для всего этого нужен был художнический процесс, выходящий за рамки «Потомка Чингис-Хана. [...] Роль природы, «пиетет» перед реальностью в этом процессе были основополагающими.” In M. Zak, *Kino kak iskusstvo ili nastojaščee kino*, Moskva, Materik, 2004, p. 319.

<sup>27</sup> Per una panoramica completa, cfr. A. Sargeant, *op. cit.*, pp. 51-58.

<sup>28</sup> “Строгая сдержанность, типичная для Пудовкина в предидущих работах, не характерна для «Потомка». Здесь у него есть также и «спорные» вещи, спорные не потому, что новые, а потому, что грубоватые, иной раз художественно упрощенные. Так, неудачен эпизод «в 1920 году», в котором проявлен поверхностный схематизм. Эта часть фильма воспринимается лишь как необходимый переход к дальнейшему повествованию.” In S. Ermolinskij, *Potomok Čingis-Chana*, “Pravda”, 5 dicembre 1928.

più accettabile prendere in considerazione un legame tra *Krasnye d'javoljata* e alcuni film d'intrattenimento a sfondo bellico realizzati dopo gli anni '40, come per esempio *Smelye ljudi* (1950) di Konstantin Judin. Il film di Pudovkin è insomma un *unicum*, a nostro giudizio senza veri e propri epigoni, almeno tra le pellicole a sfondo bellico. Questa descrizione può essere adeguata anche per *Arsenal* di Dovženko, ma solo in parte: infatti la poetica dell'artista ucraino, evidentissima in quest'opera, sarebbe stata altrettanto presente nei suoi documentari dal fronte, che come abbiamo visto ebbero un ruolo fondamentale nel fissare le forme del conflitto nell'immaginario collettivo.

### ***Arsenal: i volti della guerra di Aleksandr Dovženko***

Tra il 1926 e il 1927, come attestato dal critico George Liber<sup>29</sup> (uno dei massimi studiosi dell'opera di Dovženko), il regime sovietico commissionò alcune pellicole per commemorare il decimo anniversario della Rivoluzione; è in quest'occasione che vennero girati lavori come *Oktjabr'* (1928) di Ejzenštejn e *Konec Sankt-Peterburga* (1927) di Pudovkin. Anche Dovženko contribuì alla commemorazione, appunto con *Arsenal*; il regista si ispirò ad un episodio del 1918, ovvero il fallito tentativo di insurrezione degli operai dell'arsenale di Kiev, fiancheggiati dai bolscevichi, contro la Rada ucraina. Nei piani iniziali del regista, il film avrebbe dovuto seguire il modello di *Bronenosec Potëmkin* (1925), e presentare inizialmente l'insurrezione degli operai per poi concentrarsi sui conflitti sociali che ad essa sarebbero seguiti; il film si sarebbe quindi concluso con l'entrata vittoriosa dell'Armata Rossa a Kiev. Successivamente, però, il progetto fu modificato e Dovženko decise di collocare l'episodio dell'insurrezione nel finale del film, e di descriverlo come lo stadio finale di un'evoluzione sociale iniziata a metà degli anni '10.

---

<sup>29</sup> Cfr. G. O. Liber, *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London, British Film Institute Publishing, 2002, pp. 94-102.

*Arsenal* è un film decisamente originale, visivamente ricchissimo e ancora oggi una delle pietre miliari della cinematografia sovietica degli anni '20; tuttavia, è molto difficile riuscire a stabilirne con certezza l'eredità artistica, o anche se qualche film dei decenni successivi si sia prestato a raccogliercela. Ribadiamo che la poetica visiva dell'opera, così caratterizzata dalla concezione del regista, avrebbe presentato delle evidenti analogie con i celebri documentari dal fronte realizzati negli anni '40 sotto la supervisione di Dovženko. D'altra parte, come evidenziano i critici<sup>30</sup>, il film presenta una tesi interessante, che non sarebbe stata più riproposta con tale forza in praticamente nessun altro film sovietico. Infatti, nonostante la pellicola sia nata per celebrare la Rivoluzione, di fatto la elide completamente dalla narrazione, presentando la Guerra Civile come il prodotto finale di un processo iniziato con la Prima Guerra Mondiale. Già il fatto che Dovženko si concentri con tanta attenzione su un conflitto come quello del '15-'18, generalmente trascurato nel cinema di questi anni, basterebbe a conferire ad *Arsenal* lo *status* di una certa unicità nel panorama cinematografico sovietico; inoltre, è interessante che il film, composto quasi interamente da scene di battaglia, tenda a proporre l'esperienza bellica come distruttiva ma al tempo stesso culturalmente produttiva. Questo non significa che il film sia anche un'esaltazione della guerra (al contrario, alcuni critici<sup>31</sup> lo considerano un monito contro le devastazioni causate dai conflitti), ma ci sembra innegabile che la struttura del film suggerisca che la spaventosa esperienza della Prima Guerra Mondiale abbia contribuito a creare in chi l'ha combattuta i presupposti culturali e psicologici perché si verificasse la Guerra Civile, anche a prescindere da una componente ideologica.

La trama della pellicola segue le vicissitudini di Timoš, un taciturno operaio ucraino che dopo la Prima Guerra Mondiale (presentata in un lungo prologo dai toni quasi onirici) inizia a lavorare presso l'arsenale di Kiev, e si ritrova suo malgrado coinvolto nei cambiamenti sociali e politici della propria epoca. Inizialmente incerto se schierarsi con l'Armata Rossa, con i

---

<sup>30</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 25-28.

<sup>31</sup> Cfr. V. Kepley, jr, *In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986, p. 66.

nazionalisti ucraini, oppure semplicemente tenersi in disparte, Timoš decide infine di sposare la causa bolscevica; nel finale, coinvolto nella battaglia contro le forze controrivoluzionarie e a corto di proiettili, offrirà il torace agli spari del nemico, ma i colpi lo lasceranno miracolosamente illeso. Come ci sembra evidente, la storia è piuttosto elementare, e non si discosta troppo da quella di film analoghi, come le opere di Ejzenštejn e Pudovkin. Tuttavia, la forza della pellicola sta tutta nel suo impatto visivo: l'inizio del film, in cui vengono mostrate pianure brulle ricoperte di cadaveri e cavalli sellati che vagabondano senza cavaliere, è una delle più affascinanti “danze macabre” del cinema mondiale. Riportiamo alcuni passaggi tratti dalla sceneggiatura originale, in cui sono descritte le sequenze in questione; le frasi in corsivo corrispondono alle didascalie. Si presti particolare attenzione a come l'autore non si limiti a descrivere visivamente le situazioni, ma produca un testo con passaggi narrativi più simili a quelli di un romanzo, o di un poema, che di una sceneggiatura.

Campi deturpati dal filo spinato. Cielo grigio. Nuvole basse. Un'esplosione.

All'interno di una casa: povertà, vuoto. Una donna solitaria con segni di stenti sul viso malinconico. Mani come fruste, gli occhi sbiaditi.

Di nuovo le trincee. Sbarramenti di filo spinato. Tutto è nascosto, schiacciato contro la terra. Esplosione.

*Una madre aveva tre figli.*

Si muove un convoglio militare. Sulla piattaforma scoperta, avvolti in mantelle grigie, dormono i soldati, col volto non rasato, esausti.

Nelle trincee delle posizioni in prima linea c'è calma. Gli sbarramenti di filo spinato sono coperti dal fumo. Sulle trincee si diffonde lentamente una nube di gas tossico.

Gli occhi della madre si sono scoloriti per l'attesa, le lacrime e molto altro di cui è impossibile parlare, su cui non si può esprimere alcuna parola. Come è calma, e triste quella casa.

La nube di gas entra nella trincea.

Il cielo attraverso il fumo.

*Ci fu una guerra.*

Sabbia per i campi. Ecco una casa solitaria. Vi sono ritornati il figlio e i nipoti? Oppure si riducono in polvere su terreni estranei, sotto un cielo estraneo? In anonime fosse comuni? Oppure saltano in aria in mille pezzi su spaventose mine e di loro non rimane traccia sulla terra?

Sulla strada, tre donne. Ognuna subisce il proprio dolore. Ognuna è sola. Uno storpio si muove fluidamente grazie ad agili stampelle, e dietro lo storpio cammina a passettini, a piedi scalzi, un bambino.

Una guardia dall'aria annoiata si avvicina a una delle donne, immobile sul portone, assorta. Si è avvicinato, è rimasto fermo, le ha toccato il seno emaciato ed è andato via. La donna non è accorta della guardia.

*La madre non ebbe più tre figli.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>«Поля обезображены колючей проволокой. Небо серое. Тучи низкие. Взрыв.

В хате бедность, пустота. Одинокая женщина со следами лишений на печальном лице. Руки как плети, глаза выцвели.

L'atmosfera straniante del film, ovviamente, rimase impressa in molti critici e commentatori; tra gli altri, Sergej Ejzenštejn, che produsse i seguenti commenti, successivi proprio alla visione di *Arsenal*.

Dovženko può sparare dritto in faccia<sup>33</sup>. Sia per il contenuto, che riesce a portare con sé pur sotto il fuoco nemico. Sia per la forma, dalla quale è libero. In questo, è unico. Tutti noialtri siamo come una carovana di cammelli schiacciati dal carico pesante della forma. Vivere a fianco di Dovženko è come vivere con la dinamite. Dovženko ha preso il cinema per caso, invece di prendere un'ascia o di una mitragliatrice. Perciò il suo cinema "spara", perciò con il suo cinema si possono infliggere colpi con un movimento del braccio! Per questo noi siamo tutti dietro Dovženko... Non ci sono insegnanti come Dovženko, e dubito molto che ci saranno mai studenti come lui. Tuttavia, alla fin fine, a un uomo che sta morendo sulle barricate non si chiede necessariamente di aver generato una dozzina di bambini. Lo sviluppo di Dovženko stesso procede a passi da gigante. Ma solo sul piano della forma, da lui disprezzata, calpestata sotto i piedi come un marciapiede (è importante camminare, ma non "rispettare il marciapiede"! Ideologicamente, non è da meno. *Sumka dikpur'era*<sup>34</sup>, *Zvenigora*<sup>35</sup>, *Arsenal*. Una distanza dalle dimensioni incommensurabili. Un rauco, e fittizio, rosso avventurismo<sup>36</sup>; la vecchia e la nuova Ucraina; l'Ucraina, così com'è; e un brutale colpo di trinciante di classe, affondato in quanto vi è di più malato, purulento, inaccettabile dal punto di vista della classe, ossia lo sciovinismo. Il taglio inferto è così profondo che è stato lanciato un urlo. Dovženko deve andare per la propria strada. Anche senza corazza, può scoprire il torace con tranquillità: non possono perforarlo. Ah, lo sta scoprendo! Ah!<sup>37</sup>

---

Снова окопы. Проволочные заграждения. Все притаилось, припало к земле. Взрыв.

*Ой, было у матери три сына.*

Двигается воинский эшелон. На открытой платформе, в серых шинелях, небритые, усталые, спят солдаты.

В окопах передовых позиций тишина. Проволочные заграждения заволакиваются дымом. Медленно ползет к окопам тяжелое облако ядовитого газа.

Выцвели у матери глаза от ожидания, слез и многого, о чем и рассказать невозможно, чего не выразить никакими словами. Как тихо и грустно в этой хате.

Газовое облако вползает в окоп.

Небо в дыму.

*Была война.*

За селом пески. Вот одинокая хата. Вернутся ли в нее сын и внуки? Или истлеют на чужих полях, под чужим небом? В безымянных братских могилах? Или разлетятся в прах на грозных минах и следа от них не останется на земле?

На улице три женщины. У каждой свое горе. Каждая – одна. Плавно движется калека на быстрых костылях, а за калекою семенит босыми ножками ребенок.

Скучающий стражник подходит к одной из женщин, окаменевшей у ворот в раздумье. Подошел, постоял, потрогал иссохшие груди и пошел прочь. Женщина стражника не заметила.

*Нет у матери трех сыновей.*" In A. Dovženko, *Dimy u karty Rodiny. Kinopovesti, rassказы, očerki, stat'i*, Leningrad, Lenizdat, 1983, p. 4.

<sup>33</sup> Si noti che in inglese il termine "shoot" può indicare tanto l'atto di sparare quanto quello di fare riprese. Non ci è chiaro se Ejzenštejn intenda fare una sorta di gioco di parole che alluda all'elemento bellico presente in *Arsenal* e contemporaneamente alle riprese frontali che hanno un peso così evidente nel film (per esempio nel finale).

<sup>34</sup> Film realizzato nel 1927 da Dovženko.

<sup>35</sup> Film realizzato nel 1928 da Dovženko.

<sup>36</sup> La frase è probabilmente un riferimento ai nazionalisti ucraini, ossia i principali avversari di Timoš nel corso del film.

<sup>37</sup> "Довженко может стрелять в лицо. И по содержанию, которое берет под обстрел. И по форме, от которой он свободен. В этом он единственный. Мы, остальные, – все караван верблюдов под тяжким грузом формы. Жить рядом с Довженко – это жить рядом с динамитом. Довженко случайно вместо топора или пулемета взял кинематограф. Поэтому его кинематограф стреляет, поэтому его кинематографом можно рубить сплеча! Поэтому мы за Довженко... Учителей жанра Довженки нет. Я думаю, что и учеников этого жанра не будет. Но от человека, умирающего на баррикадах, в конце концов, не требуется, чтобы он непременно родил дюжину детей. Развитие же самого Довженко идет гигантскими шагами. Но только в плане презируемой им формы, попираемой ногами как тротуар. (Важно идти, а не «соблюдать тротуар»!) Идеологически – не меньше. «Сумка дипкурьера» – «Звенигора» – «Арсенал». Дистанция неизмеримого размера. Хриплый фиктивный красный

In generale, il film ricevette critiche entusiastiche<sup>38</sup>, compresa l'acclamazione di Stalin<sup>39</sup> in persona; in particolare, fu esaltata l'abilità di Dovženko nel tracciare una prospettiva storica ricorrendo a un audace simbolismo. Riportiamo al riguardo alcuni passaggi particolarmente significativi tratti da un articolo scritto nel 1929 dal critico A. Piotrovskij.

Qual è il posto riservato ad *Arsenal* nello sviluppo del cinema sovietico a sfondo storico? Penso che sia straordinariamente grande; più di quanto si possa immaginare. Certo, nel film di Dovženko sono presenti una serie di difficoltà, che si possono spiegare con l'originalità del linguaggio patetico del regista. C'è anche una serie di oscurità, derivanti dal peculiare materiale locale ucraino. Tuttavia, queste difficoltà e oscurità possono essere superate, e non indeboliscono gli elementi basilare del film. Ossia, che il metodo di Dovženko permette di trasmettere gli avvenimenti storici senza impoverire affatto il loro significato, senza distorcere i rapporti sociali che li uniscono, senza ricorrere, per raggiungere questo scopo, ad avventuristici metodi melodrammatici. E al tempo stesso mostrare questi avvenimenti storici attraverso immagini generalizzate, umanamente inquietanti e emozionanti permette all'artista di porre nei confronti del pubblico un enorme ponte di simpatia immediata. Il metodo del simbolismo storico impiegato in *Arsenal* appare in verità fondamentale per la creazione di film sovietici a sfondo storico nel prossimo futuro. In questo sta il suo enorme significato, ben al di là dei confini della cinematografia ucraina.<sup>40</sup>

Ci sembra inoltre interessante trascrivere alcuni brani tratti da una recensione apparsa sulla "Pravda" il 14 febbraio 1929.

La difficoltà di comprensione del film *Arsenal* risulta ancora di più a causa del finale insolito e inesperto. Quando molti compagni dell'eroe cadono in combattimento, quando i lavoratori ribelli sono colpiti alla schiena, e i fucili del nemico sono puntati contro di lui, egli si scopre il petto con le parole: "Sono un lavoratore ucraino: spara!" e rimane illeso sotto i colpi. Dovženko termina il film con questo inaspettato simbolismo e, certamente, per quanto tale simbolismo sia marcato, non dà una conclusione

---

авантюризм; Старая и новая Украина, Украина как таковая; и зверский классовый резак в самое больное, гнойное, классово-неприемлемое – в шовинизм. Резанул так, что взвыли. Довженко надо идти своим путем. Он тоже без панциря спокойно может открыть грудь. Не пробьют. Хай открывает! Хай!" Il testo è originariamente comparso il 7-8 febbraio 1929 su "Voprosy kinoiskusstva" e successivamente raccolto in *Voprosy kinoiskusstva*, Vyp. 9, Moskva, Nauka, 1966, p. 310, oltre che in AA. VV., *Arsenal*, a cura di Ju. N. Solnceva e A. N. Požitnova, Moskva, Iskusstvo, 1977, pp. 164-165.

<sup>38</sup> Cfr. G. O. Liber, *op. cit.*, p. 97.

<sup>39</sup> Cfr. I. Belza, *Avtor "Arsenalu"*, in AA. VV., *Polum'jane žittja. Spochadi pro Oleksandra Dovženka*, a cura di Ju. Solnceva e L. M. Novučenko, Kiev, 1973, p. 212.

<sup>40</sup> "Каково же место «Арсенала» в развитии советской исторической фильма? Думается, что чрезвычайно большое. Больше, чем можно предполагать. Правда, в картине Довженко есть ряд трудностей, объясняемых своеобразием патетического языка режиссера. Есть и ряд темнот, вытекающих из особенностей местного украинского материала. Но эти трудности и темноты могут быть преодолены, и они не ослабляют основного. А основное — в том, что метод Довженко позволяет передавать исторические события, отнюдь не снижая их смысла, не искажая социальной зависимости между ними, не прибегая для этой цели к мелодраматическим авантюрным приемам. И в то же время показ этих исторических событий через обобщенные, по-человечески волнующие, по-человечески эмоциональные образы позволяет художнику перекинуть к зрителю огромный мост непосредственного сочувствия. Метод исторической символики, раскрытый в «Арсенале», окажется, вероятно, центральным в создании советских исторических картин на ближайшее время. В этом его огромное значение, далеко выходящее за границы украинской кинематографии." In A. Piotrovskij, *Arsenal i problemy istoričeskoj fil'my*, originariamente apparso su "Žizn' iskusstva" 16 (1929), e ristampato in AA. VV., *Arsenal... cit.*, pp. 206-207. L'articolo è anche consultabile al seguente link:

<[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=283](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&e_movie_id=283)>.



al poema sull'Ottobre ucraino. Pur con tutte i suoi aspetti discutibili, *Arsenal* resta uno dei film sovietici rivoluzionari più brillanti e talentuosi.<sup>41</sup>

Non tutti i giudizi, tuttavia, furono positivi; in particolare, molti spettatori e personalità ucraine criticarono il modo in cui nel film vengono ritratti i nazionalisti, i veri antagonisti del film. Dovženko cercò di rispondere alle critiche, come risulta dal seguente testo, che contiene anche alcune interessanti informazioni sulla lavorazione del film.

Il problema era, dunque, puramente politico, di logica di partito. Gli eroi di *Arsenal* erano ancora poco personificati. Erano portatori di idee e di ideologie. Operavo ancora secondo le categorie di *Zvenigora*, non secondo tipi umani, ma per categorie di classe. L'enormità degli eventi mi costrinse a comprimere il materiale sotto la pressione di diverse atmosfere. Ciò si poteva fare ricorrendo al linguaggio poetico, appunto una mia particolarità creativa. Mi stavo avvicinando al realismo nel cinema solo a piccoli passi. *Arsenal* fu accettato tanto dal partito che dalla gente. Ma per "aver tradito la madre Ucraina", per la "profanazione della nazione e degli intellettuali ucraini", vale a dire per la raffigurazione dei nazionalisti ucraini come nullità provinciali e avventuristi, il film fu giudicato negativamente sulla carta stampata, fui boicottato per alcuni anni... Era un film assolutamente corretto. A seconda del tipo di atteggiamento nei confronti del film, e della valutazione che ne veniva data, si poteva valutare la personalità politica di un uomo. Me lo rammento bene. *Arsenal* fu un grande avvenimento nella mia vita. Con lui, sono cresciuto come istruttore politico e sono divenuto più intelligente. Ne ero orgoglioso, ma al tempo stesso mi fece subire un grande dolore: sentii che nel nostro mondo di allora non tutto era così bello come avrei voluto... La vita è diventata difficile. Penso, non so, che così come in altri lavori, anche nell'arte bisogna muoversi secondo impulsi positivi. Sono stato spesso lodato e biasimato per i miei lavori e sono giunto alla conclusione che la misura del movimento nella vita creativa dovrebbe essere il bene, e non il male. È molto più facile e produttivo lavorare seguendo uno slancio positivo, e non negativo.<sup>42</sup>

Si noti come nelle parole di Dovženko, nonostante sia rimarcata la valenza politica del film, risulti evidente anche una certa attenzione per i temi universali, come appunto quelli del

---

<sup>41</sup> "Трудность понимания фильма «Арсенал» получается еще потому, что фильма необычно и недосказанно кончается. Когда многие товарищи героя гибнут в борьбе, когда восставших рабочих расстреливают у стен и винтовки врага уже направлены на него самого, он раскрывает грудь со словами: «Украинский рабочий, — стреляй!» — и под пулями остается невредим. Так неожиданным символом заканчивает Довженко свою фильму, и, конечно, этот символ, как бы ни был он резок, не дает завершения поэмы об украинском Октябре.

При всей своей спорности «Арсенал» является одной из самых ярких и талантливых советских революционных фильм." In Ch. Chersonskij, *Novoe slovo ukrainskoj kinematografii*, "Pravda", 14 febbraio 1929.

<sup>42</sup> "Задача была, таким образом, сугубо политическая, сугубо партийная. Герои «Арсенала» были еще мало персонифицированы. Это были носители идей, идеологий. Я оперировал еще по «звенигорской» привычке не типами, а классовыми категориями. Огромность событий вынуждала меня сжимать материал под давлением многих атмосфер. Это можно было сделать, прибегая к языку поэтическому, что и является как будто бы моей творческой особенностью. Я шел к реализму в кино медленными шагами. «Арсенал» был принят и народом и партией. Но «за измену матери-Украине», за «поругание украинской нации, интеллигенции», то есть за изображение украинских националистов в виде провинциальных ничтожеств и авантюристов и пр. и пр., фильм был обруган ими в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован... Это был абсолютно правильный фильм. По характеру отношения к фильму, по его оценке можно было судить о политическом лице человека. Это я хорошо запомнил. Фильм «Арсенал» был большим событием в моей жизни. Я вырос в нем как политработник и поумнел. Я был горд и в то же время пережил большую горечь: я почувствовал, что в нашем тогдашнем мире далеко не все было таким прекрасным, как мы хотелось... Жить стало трудно. Я думаю, не знаю, как там в других работах, что в искусстве нужно двигаться на положительных импульсах. Я был много хвален и порицаем за свои работы и пришел к выводу, что мерою движения в творческой жизни должно быть добро, а не зло. И гораздо легче и продуктивнее работать с положительными импульсами, а не с отрицательными." l'articolo, originariamente apparso su "Iskusstvo kino" 5 (1985), è stato successivamente raccolto in AA. VV., *Arsenal... cit.*, pp. 171-172.

bene e del male. Di conseguenza il film – come d'altronde si può notare anche nelle altre opere di Dovženko – si porrebbe in una dimensione morale che prescinde dalle appartenenze politiche. Forse stimolato da questo aspetto, lo studioso Vance Kepley jr. ha prodotto un'affascinante analisi su *Arsenal* che, per quanto arditamente e priva, a quanto ne sappiamo, di un corrispettivo analogo nella critica sovietica, ci sembra interessante riprodurre nei suoi passaggi fondamentali; secondo Kepley, infatti, il film presenterebbe la Guerra Civile sotto una luce moralmente ambigua.

The first part, with its depiction of ubiquitous hardship and senseless cruelty, forms a sordid touchstone against which the viewer may draw a moral judgment about the revolution that follows in part two. This simple structure would provide a conventional propagandist with an opportunity to contrast the two wars, to make the revolution appear all the more glorious in light of the ugliness of the World War. But Dovzhenko insists that the revolution is morally ambiguous. The allusions that run through the film consistently equate the World War with the revolution, casting moral doubt on the revolutionary effort. In many respects, part two becomes a recapitulation of part one: the revolutionary dream gives way to the same debasement and chaos which characterize the World War. The consequences of war – the sacrifice of innocents and the waste of human energy and productivity – pervade proletarian uprisings as well as imperialist conflicts.<sup>43</sup>

Le riflessioni di Kepley possiedono senz'altro una certa forza, anche se la fondatezza dell'analisi è, a nostro giudizio, piuttosto dubbia: vista la particolare situazione politica in cui Dovženko si trovò a girare è davvero arduo pensare che abbia potuto prendersi una tale libertà critica nei confronti del mito della Guerra Civile. Inoltre, se pure è innegabile che lo scontro politico in *Arsenal* viene ritratto in toni molto duri, scene di ferocia non mancano nemmeno nei film dichiaratamente celebratori del mito rivoluzionario, come *Bronenosec Potëmkin*. D'altra parte, è anche vero che Dovženko non fu un regista pienamente allineato sotto il profilo formale, visto che anche uno dei suoi capolavori, *Zemlja* (1930), stempera la retorica rivoluzionaria in un poema visivo sui cicli della natura. Ci sembra quindi che la decisione più saggia sia sospendere il giudizio, anche se anticipiamo che alcuni registi degli anni '80, come Elem Klimov, avrebbero adottato una visione della guerra simile a quella introdotta da Dovženko in *Arsenal*.

---

<sup>43</sup> V. Kepley, jr., *op. cit.*, p. 64.

## ***Okraina*: i sobborghi čechoviani di Boris Barnet**

La libertà creativa di cui registi come Vertov e Ejzenštejn avevano goduto nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione cominciò a diminuire a partire dall'inizio degli anni '30. Nel 1930 il Sovkino sarebbe stato ribattezzato Sojuzkino, e si sarebbe prodotta una gran quantità di film via via sempre più mediocri e appiattiti sulla retorica del regime; presidente del Sojuzkino sarebbe stato eletto Boris Šumjackij, dal 1933 a capo del Gosudarstvennoe upravlenie kinofotopromyšlennosti (GUKF), una struttura amministrativo-burocratica analoga a un ministero, che per mezzo secolo avrebbe di fatto dominato l'industria cinematografica dell'Unione<sup>44</sup>. Il sogno di Šumjackij di creare una sorta di Hollywood sovietica in Crimea non si sarebbe tuttavia mai realizzato: in seguito all'inasprimento del regime di Stalin, il funzionario sarebbe stato fucilato nel 1938 come trockista. Vista la situazione, *Okraina* di Barnet, che venne realizzato proprio alla vigilia dell'ufficializzazione dei canoni del Realismo Socialista e della promozione di opere come *Čapaev*, rappresenta quindi una sorta di miracolo. Non solo la pellicola è un altro dei rari casi in cui la guerra rappresentata è il primo conflitto mondiale, ma i toni del film sono talmente miti e delicati (e la morale di fondo sospettosamente pacifista) che si può dire che il lavoro di Barnet non ha quasi uguali nella storia del cinema di guerra sovietico. Lavori come *Komissar* o *Dom, v kotorom ja živu* possono in parte ricordare *Okraina*, ma il film di Barnet, a nostro giudizio, fa storia a sé stante. Così si esprime al riguardo Buttafava:

*Okraina* (Sobborghi, 1931) è sempre stato considerato una meraviglia, tanto irresistibile è il fascino che emana anche a una prima visione. [...] I destini dei protagonisti si intrecciano con i destini del paese, dell'umanità. È il consueto problema drammaturgico del cinema sovietico: conciliare in un quadro epico-storico generale dagli sviluppi prefissati storie individuali che pretendono imprevedibilità, azzardo, verità non prefabbricate. La soluzione di Barnet è la più naturale e diretta. Con semplicità ammirevole e apparentemente senza sforzo (mentre quasi tutti gli altri o falliscono o mostrano la fatica, i compromessi, le velleità legate al progetto) Barnet affronta temi serissimi, anche tragici, con un'ironia leggera, sempre acutamente presente e lucido nel correggere i toni seri con la battuta di spirito e i momenti troppo paradossalmente divertenti con teneri richiami alla serietà della vita. Comico e drammatico si mescolano con una grazia impareggiabile.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 71.

<sup>45</sup> G. Buttafava, *op. cit.*, p. 73.

La pellicola, tratta da un lavoro dello scrittore Konstantin Finn, non è tanto un film di guerra, quanto un'opera che analizza le conseguenze del conflitto sulla vita della gente comune. Ambientato negli anni '10 in una cittadina di provincia dove la vita scorre priva di incidenti (all'inizio, un cavallo parla momentaneamente con voce umana ed esprime la sua noia), il film segue le sorti di due famiglie: i Grešin, composta dal padre, un uomo con qualche aspirazione borghese e dalla figlia Man'ka, e i Kadkin, un padre e due figli, Nikolaj e Sen'ka, operai nella locale fabbrica di scarpe. Con l'avvento della guerra, le famiglie sono sconvolte: i giovani Kadkin si arruolano (Sen'ka, trascinato a forza in una battaglia, finirà ucciso), mentre Grešin padre si fa prendere da una frenesia nazionalista<sup>46</sup> che lo porterà anche a rompere i rapporti con un vecchio amico di origini tedesche. Un giorno arrivano in città dei prigionieri di guerra tedeschi: uno di loro, Müller, si innamora, ricambiato, di Man'ka. Anche Kadkin, inconsapevole della morte di Sen'ka, prende in simpatia il giovane e lo ospita in casa, facendolo diventare suo apprendista; quando la sorte di Kadkin figlio viene scoperta i cittadini vorrebbero linciare Müller, ma Man'ka e Kadkin padre, nonostante il dolore per la notizia, riescono a salvarlo. L'ultima parte del film è ambientata nel 1917, tra la Rivoluzione di Febbraio e quella d'Ottobre. Al fronte, Kolja e i russi sono stremati. Alla vista di un soldato tedesco malamente ferito che avanza implorando pietà, Kolja decide di uscire dalla trincea esibendo un fazzoletto bianco a mo' di bandiera; gradualmente, le truppe di ambo le parti escono allo scoperto e si abbracciano. Kolja viene fucilato da un ufficiale governativo per il suo gesto; tuttavia, mentre a casa tutti si ribellano (Kadkin padre contro il Governo Provvisorio di Kerenskij, Müller contro la propria nazionalità che gli imporrebbe di odiare i russi, e Man'ka contro il proprio padre), un soldato si avvicina al corpo di Kolja e gli chiede di svegliarsi; il giovane apre gli occhi e sorride.

*Okraina* non è privo di retorica: anche se i nemici non sono i tedeschi, gli antagonisti della storia (il Governo Provvisorio, i borghesi, gli ufficiali zaristi) sono quelli tipici dei film degli anni

---

<sup>46</sup> Come evidenziato da D. J. Youngblood in *Russian War Films... cit.*, p. 33, nel romanzo Grešin non è tanto un patriota fanatico, quanto un germanofilo intelligente e consapevole: è interessante che Barnet abbia voluto esaltare le caratteristiche negative del personaggio più nazionalista del film.

'20. Tuttavia queste istanze ideologiche, che solitamente appesantiscono la fruizione di opere analoghe per uno spettatore moderno, appaiono molto più lievi e ininfluenti nel film di Barnet. Il messaggio di fratellanza nei confronti di tutti i popoli, all'epoca accolto piuttosto male (nel '33 si prestava a essere considerato un invito a collaborare con il crescente movimento nazionalsocialista), esula da qualsiasi istanza contingente, e possiede un'universalità perfettamente godibile ancora oggi. Non a caso, i personaggi più negativi del film sono proprio i patrioti fanatici, e la guerra viene rappresentata come priva di qualsiasi fascino eroico. Per tutti questi motivi il film, che fra l'altro è anche visivamente interessante, subì all'epoca una serie di pesanti stroncature. Riportiamo alcuni passaggi da una recensione a firma A. Erlich, apparsa sulla "Pravda" l'8 aprile 1933.

Il finale di *Okraina* è piatto. Agli autori non è riuscito di mostrare la Rivoluzione d'Ottobre nei sobborghi. Il finale malriuscito, del tutto staccato dal tema principale, ossia il significato della rivoluzione internazionale, abbassa alquanto la qualità di *Okraina*, di questo film per il resto tranquillo, politicamente corretto e intelligente.<sup>47</sup>

Analogamente, riprendiamo un passaggio tratto da una recensione apparsa su "Sovetskoe kino":

Dal punto di vista della propria costruzione esterna, *Okraina* è senza trama, o, come si diceva una volta, è costruito su una trama debole. Ma anche per una struttura senza trama, *Okraina* è troppo fragile nella sua costruzione: ci sono delle linee di storia indipendenti, che non si incontrano mai, e anche se in alcuni punti coincidono, avviene sempre in maniera superficiale: per esempio, la famiglia Kadkin (padre e figlia) e la famiglia del calzolaio Grušin (padre e due figli) nel film sono quasi indipendenti l'una dall'altra, nel senso che il destino degli uni non influisce mai su quello degli altri; e tutto ciò benché si tratti delle linee di trama principali. Del tutto autonoma e indipendente dagli altri procede la linea dello studente Kraevič<sup>48</sup>. Eppure, *Okraina* è riconosciuto come un'opera organica... *Okraina* è un film di personaggi. Forse non è il primo film realizzato nel nostro paese in cui tutti i personaggi sono nitidamente delineati con uno scalpello. Tuttavia, come ho già detto, non tutti sono posti in una relazione determinata tra loro, anzi molti non interagiscono nemmeno gli uni con gli altri. Da qui una molteplicità di storie, e la debolezza della trama.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> "Конец «Окраины» смят. Авторам не удалось показать Октябрь на окраине. Неудачный конец оторванный от основной темы – интернационального смысла революции – несколько снижает качество «Окраины», этой сдержанной политически верной и умной картины." In A. Erlich, *Okraina*, "Pravda", 8 aprile 1933. La qualità della stampa che abbiamo potuto consultare è estremamente bassa: abbiamo cercato di riprodurre le parole così come ci sembravano intelleggibili, e di sforzarci di dare un senso alla traduzione.

<sup>48</sup> Uno dei personaggi minori del film.

<sup>49</sup> "С точки зрения внешней своей конструкции «Окраина» – бесфабульная или, как говорили когда-то, построенная на ослабленной фабуле. Но даже для бесфабульного строения «Окраина» чересчур рассыпчата в своей конструкции: в ней есть самостоятельные линии, нигде даже не пересекающиеся, а если они кое-где сходятся, то чисто внешне: так, например, семейство Кадкиных (отец и дочь) и семейство сапожника Гришина (отец и два сына) существуют в фильме почти независимо друг от друга в том смысле, что судьба одних никак не влияет на судьбу других. А это главные фабульные линии. Самостоятельно и независимо от других идет линия студента Краевича. И тем не менее «Окраину» признают органичным произведением ... «Окраина» ...

Con gli anni, il lavoro di Barnet ha tuttavia ricevuto una piena, e meritata, rivalutazione. Riportiamo alcuni passaggi da un'analisi critica apparsa su "Iskusstvo kino" nel 1962: si noti come quelli che erano considerati punti deboli negli anni '30 vengano considerati altrettante qualità durante il Disgelo, e la visione non belligerante del mondo di Barnet sia considerata sotto una luce patriottica.

Dopo *Okraina* si comincia involontariamente a pensare che non esistano opere letterarie "non cinematografiche". [...] Tutto il film è costruito sullo sviluppo e la crescita della complessa lotta tra i "sobborghi" e la rivoluzione, articolata su più piani. [...] Nel racconto di Finn muore un eroe soltanto. Il finale è triste, straziante. Nel film ne uccidono due; ma è un'opera allegra e ottimista, che riesce a parlare in maniera gioiosa di temi elevati, e riesce a trovare il comico nel sublime. Può il sublime essere anche comico? [...] Il cinema continuerà a dare a questo interrogativo risposte sempre nuove ma, sostanzialmente, positive. Perché il sublime è, in primo luogo, vivo. Quando si guarda *Okraina*, un film sulla guerra, sulla rivoluzione, sulla morte, si sorride spesso. E non perché al suo interno siano presenti incongrui trucchetti comici. Ma perché splende lo sguardo degli autori sulla vita; perché vedono una componente allegra e toccante in eroi amati e deridono i nemici. [...] È filosofia. La filosofia di un saggio ottimismo, che permea il film e che differisce così profondamente dall'ottimismo superficiale del cinema borghese con i suoi artificiosi "happy end".<sup>50</sup>

Riportiamo anche alcuni brani tratti da un'analisi elaborata per "Sovetskij ekran" da Rostislav Jurenev nel 1983: l'esaltazione del film non ha bisogno di ulteriori commenti.

*Okraina* riesce a combinare in sé gli alti risultati dell'epico cinema sovietico con la scoperta di nuove possibilità espressive del suono, della parola, della musica e dei rumori. [...] Infine, con grande fascino ha rivelato lo straordinario talento, lirico e monumentale, drammatico e umoristico, di Boris Vasil'evič Barnet. L'influenza di questo meraviglioso film su molte generazioni di cineasti sovietici fu forte e produttiva.<sup>51</sup>

---

есть фильм характеров. Это, пожалуй, чуть не первый у нас фильм, где все характеры обведены четким резцом. Но, как я уже сказал, не все они поставлены в определенные отношения друг к другу; многие друг с другом никак не соприкасаются. Отсюда многолинейность. Отсюда ослабленность фабулы." In I. Попов, *Dnevnik na proizvodstve*, "Sovetskoe kino" 5-6 (1933). L'articolo è consultabile anche al seguente link:

<[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=4346](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&e_movie_id=4346)>.

<sup>50</sup> "После «Окраины» невольно начинаешь думать, что «некинематографичных» литературных произведениях не существует вовсе. [...] Вся картина построена на развитии и нарастании сложной, многопланной борьбы между «окраиной» и революцией. [...] В повести К. Финна погибает один герой. У нее грустный, надрывный конец. В фильме убивают двоих. Он мажорен и оптимистичен. Он говорит о возвышенном, но весело. Он умеет находить в прекрасном – смешное. Может ли прекрасное быть смешным? [...] Кино будет продолжать давать на него все новые и новые, но всегда, по существу, положительные ответы. Ибо прекрасное – это прежде всего живое. Когда смотришь «Окраину» – фильм о войне, революции, смерти – часто улыбаешься. И не оттого, что в нее вставлены какие-то чужеродные комические «трючки». А оттого, что светел взгляд авторов на жизнь, оттого, что они видят забавное и трогательное в любимых героях и издеваются над врагами. [...] Это философия. Философия мудрого оптимизма, которой пронизан фильм и которая так отличается от внешнего оптимизма буржуазного кинематографа с его искусственным «хэппи-эндами»." In M. Šaternikova, *Okraina*, "Iskusstvo kino" 9 (1962), pp. 130-132.

<sup>51</sup> "«Окраина» сочетала в себе высокие достижения советского немого эпического кино с открытием новых выразительных возможностей звука, слова, музыки, шумов. [...] Наконец, в ней с огромным обаянием раскрылось удивительное лирическое и монументальное, драматическое и юмористическое дарование Бориса Васильевича Барнета. Влияние этой чудесной картины на многие поколения советских кинематографистов было сильным и плодотворным." In R. Jurenev, *Okraina*, "Sovetskij ekran" 9 (1983), p. 18.

La rivalutazione della pellicola fu, a partire dagli anni '60, talmente evidente che oggi il film di Barnet viene tranquillamente accostato ad altre celebri opere del primo cinema sovietico. Non sempre questi paragoni ci paiono particolarmente congrui: in un'analisi di Mark Kužnirov scritta nel 1977 e apparsa in una monografia dedicata al regista (opera peraltro interessante, anche se troppo concentrata sugli aspetti tecnici della realizzazione del film ai fini del nostro lavoro) si fa esplicitamente riferimento ad *Arsenal* e in particolare si paragonano le sequenze finali dei due film<sup>52</sup>: l'operaio che i colpi dei nemici non riescono ad abbattere nel film di Dovženko, e il giovane fucilato che resuscita, come risvegliato, nel film di Barnet. Tuttavia, anche se effettivamente una sequenza può ricordare l'altra, troviamo che la somiglianza sia solo superficiale. Il finale del film di Dovženko, assai più violento del lavoro di Barnet, sembra rifarsi ai tipici moniti che chiudevano gran parte dei film sovietici degli anni '20 (si pensi alla chiusura di *Stačka* di Ejzenštejn del 1924, con l'invito a non dimenticare le stragi compiute dalla polizia ai danni dei manifestanti): Timoš non muore perché è divenuto un simbolo, e la Rivoluzione non può morire, finché la guerra non sarà vinta. In *Okraina*, invece, Kolja viene fucilato proprio per aver cercato di impedire che un conflitto continuasse; la sua resurrezione ha, a nostro giudizio, più a che vedere con elementi cristologici e dostoevskiani (per esempio, il concetto del mondo che sarà salvato dalla bellezza) che con la militanza ideologica. Sul sottinteso "pacifismo" del film di Barnet si veda l'ottima analisi scritta recentemente da Evgenij Margolit per la fondamentale raccolta di saggi *Rossijskij illjuzion*.

L'irruzione della Storia in questo mondo è una catastrofe. In *Okraina* è innanzitutto l'inizio della separazione, della rovina di questa elementare, quasi fisiologica unità. La Storia porta con sé la morte. Pertanto, lo spazio che le appartiene è assolutamente nudo: non ci sono né erba né arbusti sul campo di battaglia. Strappa i figli ai vecchi, divide gli amici, reclama sangue e morte.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr. M. Kužnirov, *Žizn' i fil'my Borisa Barneta*, Moskva, Iskusstvo, 1977, p. 124.

<sup>53</sup> "Вторжение истории в этот мир – катастрофа. В «Окраине» она есть начало прежде всего расчленяющее, разрушающее это элементарное, едва ли не физиологическое единство. История несет с собой смерть. Поэтому ее пространство абсолютно обнажено: ни травинки, ни кустика на поле боя. Она отбирает у стариков сыновей, она разъединяет друзей, она требует крови и смерти." In E. Margolit, *Okraina*, in AA. VV., *Rossijskij illjuzion*, Moskva, Materik, 2003, p. 115.

Ci sembra infine appropriato riportare alcuni commenti sulla poetica di Barnet redatti dal regista Marlen Chuciev (autore di una gran quantità di capolavori del cinema sovietico, tra cui *Mne dvadcat' let* del 1967, incentrato sul divario tra la generazione che ha vissuto la Grande Guerra Patriottica e quella successiva):

Boris Barnet era dotato di una peculiare visione dell'uomo: vedeva ciò che non vedevano gli altri, nel profondo dell'anima era un poeta. I suoi film sono caratterizzati da una sorta di intonazione straordinaria, penetrante, da un attacco lirico, da un inimitabile umorismo "alla Barnet". Come è riuscito a elaborare le sfumature più sottili del comportamento degli eroi, come ha pensato ai dettagli più minuti nell'inquadratura... Tutta la sua regia è tra le righe. All'improvviso nell'inquadratura spunta qualcosa che apparentemente, non sembra avere con essa un legame diretto, ma in realtà rivela molto precisamente la sostanza delle relazioni tra gli eroi.<sup>54</sup>

Lo ribadiamo: anche se molti film degli anni successivi, soprattutto quelli realizzati nel periodo del Disgelo (praticamente mai film di guerra, però) sembrano avere un debito con la poetica di Barnet, *Okraina* è un lavoro unico, soprattutto se si tiene conto del tema e del particolare periodo in cui il film è stato realizzato. Ci viene spontaneo domandarci come si sarebbero evoluti i film a sfondo bellico realizzati in Unione Sovietica se il modello fossero stati le opere di Barnet e non lavori come *Čapaev* di Georgij e Sergej Vasil'ev.

### **Čapaev: il film-simbolo del Realismo Socialista**

Il 1934 costituisce una data fondamentale nella storia della cultura sovietica: con l'inaugurazione del Congresso degli scrittori sovietici si sarebbe ufficialmente e definitivamente attestata la fine delle sperimentazioni stilistiche che avevano costituito la fortuna del cinema d'avanguardia. D'ora in poi, il modello sarebbe stato quello del Realismo Socialista, ovvero

---

<sup>54</sup> “Борису Барнету был свойствен особый взгляд на человека: он видел то, что не видели другие, был в душе поэтом. Его фильмам присуща какая-то удивительная, пронзительная интонация, лирическое начало, неповторимый, «барнетовский» юмор. Как разработаны им тончайшие нюансы поведения героев, как продуманно подобраны детали в кадре... У него вся режиссура – между строк. Вдруг в кадре возникает нечто такое, что, кажется, к действию прямого отношения не имеет, но очень точно раскрывает суть взаимоотношений героев.” In M. Chuciev, “*On tak i ne naučilsja snimat' po zakazu*”. *Vspominaja Barneta*, “*Kinovedčeskie zapiski*” 61 (2002), p. 90. L'articolo è consultabile anche al seguente indirizzo: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/647/>>.



l'esaltazione acritica e piena di falsi storici di eroi esemplari del Socialismo. Sull'evoluzione della cultura visiva di questi anni riportiamo l'opinione di Gian Piero Piretto:

Nel 1934 era nato anche il realismo socialista, al Congresso degli scrittori sovietici iniziato il 17 agosto di quell'anno. Con l'introduzione di quello che fu definito un "metodo", si diede l'avvio anche a un nuovo sistema estetico, risultato primario, evoluzione staliniana della lotta alla *pošlost'* condotta dai bolscevichi negli anni precedenti, base fondamentale per il realismo magico dell'epoca. La sintesi totalitaria delle arti e l'individuazione di un gusto comune, di un'unica struttura articolata e organizzata da un canone furono operazioni subordinate all'egemonia che la letteratura doveva tornare a esercitare su tutte le arti espressive. Ciò significava che, dopo gli eccentrici fuochi d'artificio dell'avanguardia, in nessuna delle arti si sarebbe dovuto trovare contenuto che non fosse *chiaramente* esprimibile con le parole. Gli scrittori si erano riuniti in assemblea tra il XVII Congresso del partito (gennaio 1934) e il massacro dei delegati dopo l'assassinio di Kirov (dicembre dello stesso anno). Nonostante le pesanti misure repressive che questo evento aveva scatenato, erano giorni in cui, secondo il copione identificato, l'ottimismo restava d'obbligo e la visione pubblica del mondo offerta dalla stampa cominciava a essere trattata come una sorta di iperrealità che chi partecipava attivamente alla società sovietica [...] era costretto ad accettare se voleva "funzionare" nelle proprie mansioni quotidiane. Tanto pregnante da passare alla storia e diventare, con lo scorrere degli anni, stereotipo, fu una dichiarazione di Stalin del 1935: "Kadry rešajut vsë" (i quadri dirigenziali decidono tutto). Secondo i già citati fondamentali principi di *idejnost'* (senso di responsabilità ideologica), *partijnost'* (fedeltà allo spirito di partito) e *narodnost'* (spirito nazional-popolare), rientrare nei quadri implicava lealtà incondizionata a Stalin e assoluta mancanza di differenziazione individuale, nonché di legami con la cultura "di sinistra" degli anni Venti. Il *who's who* dello stalinismo acquisiva nuove regole e rispolverava addirittura alcuni di quei desueti atteggiamenti comportamentali che l'Ottobre aveva bollato e combattuto come filisteismo borghese, tali da farlo leggere, dagli occhi di poi, come manifestazione del più autentico *Kitsch*. Non si creda che ciò avesse legittimato anche una riaffermazione dell'individuo e dell'individualità. Quest'ultimo concetto, nell'ambito della cultura staliniana, poteva esistere solo se assumeva un nuovo e peculiare significato: identificazione del proprio posto nelle onnipresenti gerarchie e gerarchizzazioni, e successivo adeguamento al discorso di propaganda collettiva.<sup>55</sup>

L'importanza di *Čapaev* nella storia del cinema sovietico è talmente nota e lampante che non pretendiamo di esaurire l'argomento in poche pagine: su questo film, e sul ruolo che ha svolto nella storia culturale della Russia sotto il regime staliniano (e oltre<sup>56</sup>) è stata scritta una quantità di opere estremamente approfondite<sup>57</sup> e altre se ne scriveranno in futuro. Pertanto, ci limiteremo a riassumere le caratteristiche essenziali del film e di inquadrarlo nella storia del

---

<sup>55</sup> G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 109-110.

<sup>56</sup> Ricordiamo una curiosità: nel recente film *Park sovetskogo perioda* (2006) di Julij Gusman, una surreale commedia dai toni satirici incentrata sulla costruzione nella Russia contemporanea di un villaggio vacanze "a tema", cioè costruito in modo tale da riprodurre l'atmosfera dell'Unione Sovietica, uno dei personaggi è appunto un imitatore di Čapaev, bardato in modo tale da riprodurre la classica immagine del combattente. Inoltre, in S. Hutchings, *Čapaev*, in AA. VV., *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, London-New York, Wallflower Press, 2007, p. 77, è menzionata anche l'esistenza di un videogioco incentrato su un improbabile viaggio di Čapaev nello spazio.

<sup>57</sup> Per un'analisi non molto lunga ma abbastanza esaustiva della pellicola cfr. S. Hutchings, *Čapajev... cit.*, pp. 69-77, e la relativa bibliografia. Inoltre, cfr. J. Leyda, *op. cit.*, pp. 314-318, e F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino. Tajnoe stanovišja javnym*, Moskva, Algoritm, 2004, pp. 15-28.

cinema di guerra. Ci sembra comunque fondamentale citare ancora una volta Buttafava, che esprime le seguenti opinioni sull'eredità artistica del film dei Vasil'ev<sup>58</sup>.

*Čapaev* [sic] è opera centrale del cinema sovietico non solo per decisione della critica e delle autorità sovietiche di ieri e di oggi: è un film che davvero contiene in sé il cinema di ieri (rivissuto con semplicità, forse anche volgarizzato, ma con grande talento), il cinema del suo immediato presente, indicando la via del “romanticismo rivoluzionario” o del “realismo socialista”, concretamente, a tanti cineasti ancora incerti e indecisi (anche perché le formule ufficiali sono tanto rigorose quanto evanescenti e imprecise), e il cinema del futuro, un futuro prossimo (la serie di film sugli eroi positivi), le epopee storico-rivoluzionarie, ecc.) ma anche un futuro ipotetico o lontano (la carica spettacolare nuova, “popolare” in senso perfino hollywoodiano, da western, impressa alla vicenda, non viene affatto rilevata negli anni '30 che rinsecchiscono in genere quella freschezza, quel dinamismo).<sup>59</sup>

*Čapaev*, come è noto, è un film biografico, e racconta l'ultimo periodo della vita di Vasilij Ivanovič Čapaev: nato nel 1887, partigiano rosso nella zona di Lbiščensk (oggi ribattezzata, appunto, Čapaev), in Kazakhstan, e ucciso durante un attacco dell'Armata Bianca nel 1919. Come è riportato anche nel film, il combattente fu colpito mentre cercava di attraversare a nuoto il fiume Ural per salvarsi: il suo corpo non venne mai recuperato. Nel 1923 Dmitrij Furmanov, già commissario politico durante la Guerra Civile ed ex compagno d'armi del partigiano rosso, trascrisse il ricordo degli anni di guerra in un romanzo autobiografico, *Čapaev*, che avrebbe costituito il soggetto utilizzato dai Vasil'ev. In effetti, già nel 1924 Furmanov aveva inviato allo studio cinematografico Len'film un primo trattamento del lavoro, che però non venne preso in considerazione. Nel 1932, dopo la morte di Furmanov per meningite nel 1926, la sua vedova spedì una nuova sceneggiatura, scritta da lei stessa, alla casa di produzione. Stavolta, la Lenfil'm si dimostrò interessata e i Vasil'ev chiesero alla vedova gli appunti originali del marito, da cui ricavarono il lavoro che venne poi effettivamente filmato. Il film segue sostanzialmente la trama del romanzo, incentrato sullo scontro (amichevole e incruento), tra Furmanov e Čapaev, ovvero tra il funzionario di partito, colto e ligio alle regole, e il partigiano, testardo e semianalfabeta (concepisce schemi militari usando le patate). Naturalmente le divergenze vengono alla fine ricomposte, e i due si ritrovano a combattere fianco a fianco, fino alla morte di Čapaev in

---

<sup>58</sup> Ricordiamo che, nonostante l'omonimia e il fatto che firmassero i propri film come “fratelli Vasil'ev”, Georgij e Sergej non erano imparentati tra di loro.

<sup>59</sup> G. Buttafava, *op. cit.*, p. 76.

battaglia. Il film è inoltre arricchito da una serie di sottotrame; in particolare, è presente una storia d'amore tra Pet'ka, un giovane combattente discepolo di Čapaev, e An'ka, un'aspirante soldatessa che rifiuta gli approcci sessuali del suo innamorato e preferisce farsi insegnare come si spara con la mitragliatrice. Inoltre, parte della trama è ambientata nella roccaforte nemica, dove lo spettatore assiste alle manovre del principale antagonista del film, il colonnello dell'Armata Bianca, accompagnato dall'attendente Petrovič. Incredibilmente (visto il tipo di opera), il colonnello non è un personaggio del tutto sgradevole. A differenza degli altri ufficiali, riconosce il valore di Čapaev ed è un uomo colto (in una sequenza esegue un brano di Beethoven al pianoforte) e, a suo modo, non privo di pietà: a un certo punto intercede per commutare la condanna a morte del fratello di Petrovič in una pena corporale, che comunque lo ucciderà. Alla fine sarà proprio l'attendente, passato dalla parte dei Rossi, a eliminarlo.

Esiste tuttavia un'importante differenza rispetto al romanzo<sup>60</sup>. Nel testo di Furmanov, che d'altronde era un'autobiografia, il personaggio dominante è senz'altro il commissario. La tesi del libro, infatti, è proprio che Čapaev, politicamente ignorante, avesse bisogno della guida di Furmanov per svolgere le proprie operazioni militari con il massimo risultato. Nel film, tuttavia, benché questa idea sia rispettata nello svolgimento superficiale della trama (né poteva essere altrimenti, visto che la pellicola è in pratica un invito a immolarsi per la causa rivoluzionaria seguendo alla lettera le direttive dei capi di partito), in realtà Čapaev è un personaggio molto più simpatico<sup>61</sup> e riuscito, nel suo grezzo individualismo, rispetto al saccente Furmanov. Anche se la gerarchia di partito è salva (alla fine del film è di fatto Furmanov il vincente nella diatriba con il partigiano), non si può non notare che i motivi per cui Čapaev stimola l'immedesimazione degli spettatori sono proprio gli stessi che lo rendono un eroe *sui generis* del Realismo Socialista, visto che non è né un uomo perfetto o pienamente esemplare, né è dotato di una reale coscienza

---

<sup>60</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 38.

<sup>61</sup> Naturalmente, la "simpatia" di Čapaev va contestualizzata nel film e nel periodo in cui è stato girato: alcuni atti compiuti dall'eroe (ad un certo punto uccide a sangue freddo un aspirante disertore) sono piuttosto sgradevoli per una sensibilità moderna.

politica. Da questo punto di vista, la resurrezione del personaggio nell'apocrifia propaganda di guerra *Čapaev s nami!* risulta ancora più improbabile, visto che è totalmente incongrua con la sostanziale umanità del Čapaev filmico originale. La maggior parte dei critici, comunque, trascurò queste sottigliezze e il film fu un successo colossale, apprezzato sia dal pubblico che dai dirigenti di partito (tanto che per molti degli anni successivi *Čapaev* rappresentò per Stalin stesso lo standard cinematografico a cui avrebbero dovuto aspirare tutte le pellicole<sup>62</sup>). Riportiamo alcuni passaggi tratti da un articolo apparso sulla "Pravda" il 22 novembre 1934, dall'emblematico titolo *Tutto il paese vedrà Čapaev*.

La direzione del GUKF ci comunica le misure che sono state prese per permettere che tutto il paese possa vedere *Čapaev*. A Leningrado, la fabbrica per la stampa su larga scala di pellicole lavora il giorno intero, a cicli di tre turni, per la riproduzione del solo *Čapaev*. Sono passati 15 giorni dalla "prima" del film. In questo breve lasso di tempo il film è stato visto da più di due milioni di spettatori. [...] Al momento, il GUKF ha presentato al governo una richiesta riguardante l'immediata disposizione di sistemi audio nei centri regionali del paese. Ciò permetterà in un futuro imminente di proiettare dinanzi a un vasto pubblico di spettatori kolchoziani la pellicola originale, dotata di sonoro, di *Čapaev*.<sup>63</sup>

È interessante conoscere anche il commento degli stessi fratelli Vasil'ev, rilasciato il 26 novembre in occasione di un incontro tra i realizzatori del film e un gruppo di letterati, tra cui Fëdor Panferov e Lidija Sejfullina: "Abbiamo cercato di imprimere nel film il benefico influsso del partito, e di mostrare che solamente sotto la sua guida la classe dei lavoratori poteva ottenere la vittoria ai tempi della Guerra Civile, e arrivare ai successi contemporanei della costruzione del socialismo"<sup>64</sup>. Un commento di Ejzenštejn, che accolse il film dei Vasil'ev con entusiasmo, è

---

<sup>62</sup> Per una trattazione molto approfondita dell'argomento, si vedano le trascrizioni delle discussioni tra Šumjackij e Stalin relative alle proiezioni di film usciti tra il 1934 e il 1938, e l'utilizzo di *Čapaev* come termine di paragone. Cfr. AA. VV., "A drjani podobno 'garmon' bol'se ne stavite?..." *Zapisi besed B. Z. Šumjackogo s I. V. Stalinyim posle kinoprosmotrov. 1934 g.*, a cura di A. S. Trošin e A. S. Derjabin, "Kinovedčeskie zapiski" 61 (2002), pp. 281-346, in particolare pp. 312-314, e "Kartina sil'naja, chorošaja, no ne "Čapaev"..." *Zapisi besed B. Z. Šumjackogo s I. V. Stalinyim posle kinoprosmotrov. 1935-1937 gg.*, a cura di A. S. Trošin e A. S. Derjabin, "Kinovedčeskie zapiski" 62 (2003), pp. 115-189, in particolare pp.151-168.

<sup>63</sup> "Главное управление кино-фотопромышленности сообщает нам о мерах, принятых для того, чтобы "Чапаева" посмотрела вся страна. Ленинградская фабрика массовой печати фильмов круглые сутки в три смены размножает только "Чапаева". Прошло 15 дней с тех пор, как "Чапаев" впервые появился на экране. За этот короткий срок картину смотрело свыше 2 миллионов зрителей. [...] В настоящее время управление кинопромышленности обратилось с ходатайством к правительству о срочной звукофикации районных центров страны. Это позволит уже в ближайшем будущем демонстрировать перед широким колхозным зрителем звуковой оригинал «Чапаева».", In "*Čapaeva*" *posmotrit vsja strana*, "Pravda", 22 novembre 1934. Autore non riportato.

<sup>64</sup> "Мы стремились пронизать картину благотворным влиянием партии, показать, что только под ее руководством рабочий класс мог победить в гражданской войне и прийти [sic] к сегодняшним успехам

analogamente orientato: "L'avvento di *Čapaev* segna l'inizio del quarto quinquennio del cinema sovietico, l'inizio di un quinquennio di grande sintesi..."<sup>65</sup>

Com'è ovvio vista la natura del film, la fama di *Čapaev* continuò a crescere negli anni, divenendo un punto di riferimento imprescindibile per il cinema sovietico durante il regime staliniano. Anche la diffusione del romanzo di Furmanov fu incrementata grazie alla popolarità del film, come testimoniano alcuni passaggi tratti da un'analisi comparativa tra opera letteraria e pellicola, pubblicata nel 1940 su "Iskusstvo kino":

Avendo ritratto in *Čapaev* l'unicità e l'irripetibilità degli uomini della grande epoca, Furmanov riuscì al tempo stesso a svelare le loro grandi lotte per il futuro. Mostrò i nuovi pensieri socialisti, i sentimenti e i rapporti tra gli uomini che erano penetrati attraverso la dura corteccia di ciò che era morto e vecchio. [...] I fratelli Vasil'ev realizzarono il film in un'epoca già diversa; nell'epoca, cioè, per cui avevano sacrificato la vita i seguaci di Čapaev. I drammaturghi rilessero le opere e i diari e videro il comandante Čapaev, il commissario Furmanov e le loro divisioni in una prospettiva storica. Non solo rappresentarono ciò che vi era di speciale, di partigiano, tipico di Čapaev, e che era stato ampiamente rilevato dallo scrittore-commissario. Per i Vasil'ev tutto questo diventò la base su cui avrebbero costruito il film, ma non ne fu l'unico contenuto. Quando realizzarono il film, la Guerra Civile era ormai parte della storia. [...] Avendo di fronte a sé i grandi risultati della lotta compiuta dagli eroi dell'epoca della Guerra Civile, ossia la fondazione del socialismo (1932), i Vasil'ev videro l'epopea di Čapaev come un fatto più caratteristico nell'ambito della prospettiva storica di quanto non fosse evidente nel 1922, quando era stato scritta l'opera di Furmanov. Nelle gesta della leggendaria divisione i Vasil'ev, come anche Dmitrij Furmanov, videro le radici dell'eroismo e del patriottismo del carattere socialista.<sup>66</sup>

Naturalmente, come avvenuto anche per film come *Krasnye d'žavoljata*, anche su *Čapaev* esiste un'aneddotica relativa alla forza ispiratrice esercitata dal film durante la Seconda Guerra Mondiale. Riportiamo una testimonianza rilasciata da Evgenij Morjakov, Eroe del Lavoro Socialista; il brano è stato pubblicato nel 1974.

---

социалистического строительства." In *Vstreča literatorov s učastnikami fil'ma "Čapaev"*, "Pravda", 26 novembre 1934. Autore non riportato.

<sup>65</sup> "Появление "Чапаева" знаменует начало четвертой пятилетки советского кино – начало пятилетия великого синтеза..." In S. Ejzenštejn, commento pubblicato su "Literaturnaja gazeta", 18 novembre 1934.

<sup>66</sup> "Изобразив в «Чапаеве» эту неповторимость и особенность людей замечательной эпохи, Дм. Фурманов раскрыл вместе с тем величие их борьбы для будущего. Он показал новые социалистические мысли, чувства и взаимоотношения людей, которые пробивались сквозь толстую кору старого, мертвого. [...] Бр. Васильевы создавали фильм уже в иную эпоху – в эпоху, за которую и отдавали свою жизнь чапаевцы. Драматурги повально прочли произведение и дневники и увидели комдива Чапаева, комиссара Фурманова и их дивизии в исторической перспективе. Они изобразили не только то особенное, партизанское, чапаевское, которое очень широко раскрыл писатель-комиссар. Это для бр. Васильевых явилось фундаментом строения фильма, но не стало единственным его содержанием. Когда они ставили фильм, гражданская война стала историей. [...] Имея перед собой великие результаты борьбы героев эпохи гражданской войны – фундамент социализма (1932 г.), Васильевы увидели чапаевскую эпопею, как явление более типическое в смысле его исторической перспективы, чем это было видно в 1922 году, когда писалось произведение Дм. Фурманова. [...] В движении легендарной дивизии Васильевы, как и Дм. Фурманов, увидели корни героизма и патриотизма социалистического характера." In I. Dolinskij, *Čapaev. Literaturnoe proizvedenie i fil'm*, "Iskusstvo kino" 7-8 (1940), p. 52.

Al film *Čapaev* lego i ricordi degli anni di guerra, quando abitavo a Rybinsk e, dopo essere tornato da scuola, facevo rapidamente i compiti e poi me ne scappavo quasi ogni sera in un piccolo circolo operaio che si trovava sulla nostra strada [e in cui proiettavano il film]. Dopo la guerra ho visto *Čapaev* in qualche altra occasione. È un lavoro per tutte le stagioni. Sia per i bambini, che per gli adulti. Perché è un film democratico sotto tutti gli aspetti: sia l'eroe proviene dal popolo, sia si racconta di lui in modo semplice e avvincente.<sup>67</sup>

È altrettanto intuitivo che, con l'inizio degli anni '50 e il massimo inasprimento del regime staliniano, le lodi nei confronti di *Čapaev* divenissero ancora più sperticate. Si nota anzi una tendenza interessante nelle riviste di cinema sovietico tra il 1949 e il 1952: nelle analisi del film dei Vasil'ev, è decisamente frequente il tentativo di legare la fortuna critica di *Čapaev* alla persona di Stalin, di fatto proponendo a più riprese una sovrapposizione tra il combattente della Guerra Civile e il dittatore sovietico. Non a caso in questi anni viene prodotta una grande quantità di pellicole con protagonista Stalin stesso (interpretato, come di consueto, da Gelovani): è come se il dittatore subisse da vivo la medesima consacrazione imposta a *Čapaev* dopo la sua morte. Riproduciamo alcuni passaggi da un articolo redatto nel 1949:

La forza di *Čapaev*, che è diventato un classico del cinema sovietico, si spiega con il fatto che in questo film hanno trovato una propria profonda e piena incarnazione i principi del Realismo Socialista. [...] La forza e il significato di *Čapaev* è ancora più facile da identificare se si fa il confronto con i film precedenti. Fino a *Čapaev* il cinema sovietico aveva già trattato più di una volta il tema della Guerra Civile. Ma è stato solo con *Čapaev* che la gente ha visto se stessa e le immagini dei grandi combattenti per il comunismo e la rivoluzione.<sup>68</sup>

Analoghe riflessioni sono presenti in una pubblicazione del 1951:

La celebrazione<sup>69</sup> si è svolta sotto il segno del trionfo di *Čapaev*. E nell'appello del compagno Stalin, così come negli altri messaggi di saluto, *Čapaev* è stato celebrato come una produzione cinematografica esemplare, imparando dalla quale i maestri del cinema sovietico saranno in grado di raggiungere nuovi vertici. "Il governo sovietico si aspetta da voi nuovi successi", scriveva il compagno Stalin nel suo discorso ai lavoratori del campo del cinema, "nuovi film che glorifichino, come ha fatto *Čapaev*, i grandi avvenimenti storici della lotta per il potere degli operai e dei contadini dell'Unione

---

<sup>67</sup> "С фильмом «Чапаев» связаны у меня воспоминания о военных годах, когда мы жили в городе Рыбинске, и, вернувшись из школы, наскоро сделав уроки, я бежал почти каждый вечер в маленький заводской клуб, находившийся на нашей улице. [...] После войны я еще несколько раз смотрел «Чапаева». Это произведение на все времена. И для детей и для взрослых. Потому что это фильм демократичный во всех смыслах: и герой из народа, и рассказано о нем просто и убедительно." In AA. VV., *Slovo zritelej*, "Sovetskij ekran" 21 (1974), p. 15.

<sup>68</sup> "Сила «Чапаева», ставшего классикой советского киноискусства, объясняется тем, что в этом фильме нашли свое глубокое и полное воплощение принципы социалистического реализма. [...] Силу и значение «Чапаева» легче всего можно определить сравнением его с предшествующими фильмами. И до «Чапаева» советская кинематография неоднократно трактовала темы гражданской войны. Но впервые в «Чапаеве» народ увидел себя и образы великих борцов за коммунизм, за революцию." In S. Gerasimov, *Sila stalinskich idej*, "Iskusstvo kino" 6 (1949), p. 13.

<sup>69</sup> Avvenuta, secondo l'autore dell'articolo, l'11 gennaio 1934 al Bolšoj teatr.

Sovietica, che si mobilitarono per la realizzazione di nuovi compiti ricordandosi sia dei successi che delle difficoltà per la costruzione del socialismo.<sup>70</sup>

Ancora, in un articolo del 1952:

Per la prima volta nella storia della drammaturgia cinematografica Čapaev mostrò chiaramente, a partire dal materiale sulla Guerra Civile, come le idee dei bolscevichi avevano formato la coscienza socialista di un uomo nuovo. [...] I conflitti della Guerra Civile, generati dagli acuti antagonismi di classe, nella sceneggiatura sono risolti non superficialmente, ma in organica unità con i conflitti interiori.<sup>71</sup>

Va comunque notato che, dopo la morte di Stalin, Čapaev non fu completamente dimenticato (a differenza di molte pellicole mediocri prodotte negli ultimi anni di regime del dittatore). Tanto nel periodo del Disgelo, quanto in età contemporanea, continuano a essere prodotte analisi sul film, ovviamente più equilibrate e articolate di quanto non lo fossero le valutazioni redatte negli anni '50. Ad esempio, in un articolo del 1964 a firma Jurenev ci si sofferma sul rapporto tra la massa popolare e il singolo individuo, così come è presentata nella pellicola. Ne riportiamo un passaggio: “In Čapaev, l'eroe e la massa sono presentati in un'unità drammatica indissolubile, di fatto risolvendo il dilemma lasciato in eredità da Puškin sul destino dell'uomo e il destino del popolo. Nello sviluppo della cinematografia sovietica, Čapaev ha definito un'epoca intera”<sup>72</sup>. Analogamente, il film è analizzato anche in un capitolo di *Rossijskij illjuzion* da Aleksandr Karaganov, del quale riportiamo le conclusioni:

Čapaev, dopo aver riscosso un successo senza precedenti e assolutamente sorprendente ai tempi della sua uscita, ha resistito alla prova del tempo e a più riprese ritorna sugli schermi cinematografici e televisivi, suscitando entusiasmi, polemiche e, sempre, il riconoscimento che quest'opera rappresenta un classico dell'arte nazionale.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> “Празднование проходило под знаком триумфа «Чапаева». И в обращении товарища Сталина и в других приветствиях «Чапаев» отмечался как образцовое художественное кинопроизведение, учась по которому, мастера советского кино должны достигнуть новых побед. «Советская власть ждет от вас новых успехов, – писал товарищ Сталин в приветствии работникам кино, – новых фильм [sic], прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилирующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так о трудностях социалистической стройки.” In N. Lebedev, *Na podstupach k “Čapaevu”*, “Iskusstvo kino” 2 (1951), p. 14.

<sup>71</sup> “«Чапаев» впервые в кинодраматургии убедительно показал на материале гражданской войны, как большевистские идеи формируют социалистическое сознание нового человека. [...] Конфликты гражданской войны, порожденные обостренными классовыми антагонистическими противоречиями, разрешены в сценарии не внешне, но в органическом единстве с внутренними конфликтами.” In S. Frejlich, *Po puti socialističeskogo realizma*, “Iskusstvo kino” 4 (1952), p. 111.

<sup>72</sup> “В «Чапаеве» герой и масса предстают в неразрывном драматургическом единстве, решая завещанную Пушкиным проблему «судьбы человеческой, судьбы народной. В развитии советского киноискусства «Чапаев» определил целую эпоху.” In R. Jurenev, “Čapaev”, “Iskusstvo kino” 11 (1964), p. 10.

<sup>73</sup> “Имевший небывалый, прямо-таки ошеломляющий успех при своем выпуске, «Чапаев» выдержал испытания временем, он снова и снова возвращается на кинематографический и телевизионный экраны, вызывая восторги,

In effetti, se lo si contestualizza nell'epoca in cui è stato realizzato, *Čapaev* è un film a suo modo godibile e appassionante, pur estremamente retorico e didattico. Possiamo comunque domandarci quale sia stata l'influenza effettiva di *Čapaev* nella storia del cinema di guerra russo-sovietico. In realtà, la domanda è più complessa di quanto potrebbe sembrare: infatti, se pure ci sembra lecito tracciare delle similitudini tra l'eroismo del combattente rosso e le eroine partigiane dei film di guerra degli anni '40, tuttavia questo non basta a chiarire un dilemma di fondo. Ci possiamo cioè chiedere se le eroine di film come *Ona zaščiščaet rodinu* a tratti si comportano come *Čapaev* perché il film dei Vasil'ev è un punto di riferimento nell'ambito dei film di guerra (e come tale consapevolmente citato dai registi degli anni '40), o piuttosto se l'influenza di *Čapaev* sia stata talmente ampia (anche grazie all'imposizione del regime politico) da divenire un punto di riferimento culturale per tutto il cinema sovietico, anche al di là del genere cinematografico del film di guerra. A nostro giudizio, quest'ultima possibilità è la più probabile. Infatti, il film dei Vasil'ev, come *Okraina*, *Arsenal*, e gli altri film che abbiamo analizzato in questa sottosezione, è stato realizzato prima che il cinema di guerra sovietico (nella forma in cui lo prendiamo in considerazione oggi) fosse anche solo concepito; ossia, prima dell'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Le influenze di questi film, girati negli anni '20 e '30, sono effettivamente evidenti in molte pellicole degli anni successivi, ma a nostro giudizio ciò si è verificato perché queste opere costituiscono ormai degli archetipi cinematografici, e hanno contribuito in maniera determinante allo sviluppo estetico della cinematografia sovietica. Se in una sequenza di *Ona zaščiščaet rodinu* la protagonista uccide a sangue freddo un disertore così come faceva *Čapaev* nel film a lui dedicato, non si tratta a nostro giudizio di una citazione volontaria, ma di una sequenza dettata dalle circostanze in cui il film è stato girato (ossia durante l'assedio dei nazisti, quando qualsiasi tentativo di collaborazionismo andava stroncato sul nascere) e dal fatto che lo sviluppo del cinema sovietico, a cui ovviamente hanno contribuito le

---

иногда полемику и всегда – признание того, что это произведение – классика отечественного искусства.” In A. Karaganov, *Čapaev*, in AA. VV., *Rossijskij illuzion*, Moskva, Materik, 2003, p. 122.



opere di Barnet, Pudovkin e dei fratelli Vasil'ev, impone in quel momento storico una risoluzione di questo tipo. In generale, ci sembra evidente che il cinema di guerra sovietico antecedente all'inizio della Seconda Guerra Mondiale faccia storia a sé, e che il genere, così come lo conosciamo oggi, nasca, com'è ovvio, proprio con il conflitto.

### III.2 Durante la guerra: all'attacco del nemico

A partire dalla primavera del 1942, l'industria cinematografica sovietica cominciò a riprendersi dagli sconvolgimenti causati dall'aggressione nazista e si adeguò alla nuova situazione; riuscendo così, pur nei limiti del possibile, a riacquistare una certa stabilità. Tra il 1942 e il 1945 gli studi cinematografici produssero approssimativamente 70 opere di *fiction*<sup>1</sup>, la maggior parte delle quali (circa 49 secondo Kenez) potrebbero essere classificati come film di guerra. I soggetti di tali pellicole spesso traevano ispirazione da atrocità naziste realmente in atto nel momento in cui le opere venivano realizzate; i documentari dal fronte e i cinegiornali fornivano il materiale grezzo a partire dal quale venivano successivamente scritte le sceneggiature. Curiosamente, il cinema di questi anni si concentra molto raramente sulle imprese eroiche dei soldati al fronte (lo stesso tema, al contrario, sarebbe stato piuttosto popolare a partire dal dopoguerra) e preferisce soffermarsi sull'eroica, e tragica resistenza da parte dei villaggi occupati e dei partigiani nell'entroterra sovietico. Secondo Kenez<sup>2</sup>, tale scelta creativa da parte dei registi è dovuta a una forma di pudore, e più precisamente al timore di sviluppare un tema delicato come quello della Grande Guerra Patriottica in opere dai toni avventurosi e quindi eccessivamente leggeri; inoltre, sempre secondo un'opinione critica diffusa, i registi sovietici degli anni '40 erano evidentemente più preoccupati per la resistenza interna piuttosto che per le imprese dei soldati esposti al fuoco nemico. Ci sentiamo di sposare quest'ultima tesi, aggiungendo una riflessione: le proiezioni avvenivano principalmente proprio all'interno di zone

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>2</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, p. 176.

urbane, e quindi il pubblico privilegiato dei film era proprio rappresentato da quella “gente comune” che le pellicole raffiguravano impegnata nella resistenza all’invasore. Ci sembra quindi comprensibile che i film fossero realizzati in maniera tale da consentire la massima identificazione tra il pubblico e i protagonisti.

Gran parte dei lavori girati in questo periodo è oggi estremamente datata. Tuttavia, è generalmente riconosciuto<sup>3</sup> che il nucleo di opere più significativo dell’”epopea partigiana” sia costituito da tre film: *Ona zaščiščaet rodinu* di Fridrich Ermler, girato nel 1943, è il primo, seguito un anno dopo da *Raduga* di Mark Donskoj e da *Zoja* di Leo Arnštam. Nessuno dei tre film può vantare particolari meriti artistici, ma comprendono tutti degli elementi di interesse (comuni, peraltro, a ciascuna delle tre opere, tanto che spesso sono considerate alla stregua di una trilogia). Innanzi tutto – e questo è l’elemento che solitamente risalta maggiormente agli occhi di un pubblico occidentale – tutti e tre hanno come protagoniste delle donne. Questo non significa che ogni singolo film realizzato in questo periodo verta su protagoniste femminili; per esempio, la prima pellicola ufficialmente concepita dopo l’entrata in guerra dell’Unione Sovietica fu *Sekretar’ rajkoma* (1942) di Ivan Pyr’ev, un tipico film d’azione a sfondo bellico dall’impostazione abbastanza simile a *Čapaev*, incentrato sulle eroiche imprese di un partigiano, Stepan, in lotta contro i tedeschi. Tuttavia, le opere con protagoniste eroine guerriere sembrano essere penetrate maggiormente<sup>4</sup> nell’immaginario collettivo rispetto agli analoghi, più classici, film con eroi partigiani. Ciò è avvenuto, a nostro giudizio, per una quantità di ragioni: in primo luogo, film come *Raduga* rientrano pienamente nella categoria delle opere sopraccitate, ossia ambientate sul fronte interno e in villaggi sotto il controllo dei tedeschi, e di conseguenza permettevano una maggior identificazione da parte del pubblico. In più, gran parte della pubblicistica degli anni ’40 era effettivamente incentrata su figure femminili (si pensi alla Rodina

---

<sup>3</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 60; P. Kenez, *op. cit.*, p. 176; Ju. Chanjutin, *op. cit.*, pp. 63 segg.

<sup>4</sup> Si ricordi, per esempio, anche l’onnipresenza di eroine votate alla battaglia e persino al martirio nell’ambito dei *kinosborniki*, per esempio in *Pir v Žirmunke*.

Mat' dei vari poster antinazisti). Su questo tema, Denise Youngblood produce un'analisi a nostro giudizio pienamente condivisibile.

This persistent privilege of women as heroes stands in jarring contrast to the pervasive patriarchalism of Soviet society under Stalin, but it is not as paradoxical as it might seem. During the war, Stalin found that defining the conflict as a Russian (rather than Soviet) enterprise was a useful tool to rally and mobilize the population. Appeal to selected czarist traditions and Russian heroes of yore had been part of Stalin's reconstruction of tradition in the 1930s, and it continued full tilt during World War II, influencing all aspects of culture and entertainment. Particularly notable was the return of the world *motherland* (*rodina*) to public discourse, frequently replacing *fatherland* (*otechestvo*). This change was epitomized by the most famous of Soviet wartime posters, the ubiquitous recruiting poster that proclaimed "The Motherland Mother Calls" (*Rodina Mat' Zovët*). A powerful, red-garbed woman, with a stern and hypnotic stare, beckons. A mother's call cannot be resisted. The new cinematic focus on heroines can, therefore, be considered part of the "mother's call". But the other part is purely practical. Women were *necessary* in combat roles. On the eve of World War II, approximately 80 percent of the adult female population was already employed, often at hard industrial or agricultural labor in a militarized economy. They were factory and farm laborers, engineers, physicians – as well as secretaries, nurses and teachers. The one sector of Soviet life in which women were called upon to increase their numbers due to the war was the Red Army. The precedents for Russian women in combat had already been established during the Civil War. Women like *Chapaev's* Anka were a reality of the Civil War, not to mention World War I. Women served the Red Army in many capacities. They were cooks and nurses. They were surgeons in frontline hospitals. They were soldiers and pilots – and not "merely" supply plane pilots but also bomber and fighter pilots. More than 800.000 women served in combat roles during the war, not counting the number of women who fought with the partisans for whom we have no accurate record. The contributions of Soviet women to the war effort were real, as was their heroism.<sup>5</sup>

A tali riflessioni<sup>6</sup> ci sembra opportuno aggiungere un'altra considerazione, per quanto apparentemente futile: da un punto di vista puramente drammaturgico, un film di guerra con protagoniste femminili è più emozionante di uno con eroi maschili, perché maggiormente incentrato sulla vulnerabilità del personaggio. Una consistente porzione di questi film è dedicata proprio a evidenziare il contrasto tra la vita delle protagoniste prima della guerra e dopo l'esplosione del conflitto, quando si trovano costrette, da affettuose e delicate mogli e madri, a divenire soldatesse spietate; la differenza fra le due fasi è notevole, anche perché le circostanze sotto le quali le eroine sono costrette a cambiare vita sono spesso ritratte dai registi con toni molto crudi. Detto altrimenti, opere come *Ona zaščičaet rodinu* sono estremamente esplicite e violente, anche per gli standard dei film di guerra dell'epoca: la brutalità delle immagini, sicuramente ispirata da reali, e all'epoca recentissime, stragi compiute dai nazisti ai danni della popolazione

---

<sup>5</sup> D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 60.

<sup>6</sup> Per ulteriori considerazioni sulla presenza di figure femminili nel cinema di guerra degli anni '40, cfr. R. Jurenev, *Kratkaja istorija Sovetskogo kino*, Moskva, Sojuz kinematografistov SSSR – Bjuro propagandy Sovetskogo kinoiskusstva, 1979, pp. 132 segg.

inerme, rappresenta paradossalmente uno dei principali motivi di interesse di questi film, e uno dei pochi elementi non datati. Infatti, i registi moderni, per quanto più disinvolti nel mostrare uccisioni rispetto a quelli degli anni '40, sono tuttavia vincolati da una serie di tabù: è molto raro, in un film di guerra girato dopo gli anni '90, vedere ritratto un infanticidio con la disinvoltura e la ferocia che si permettevano gli autori di *Raduga* e *Ona zaščičaet rodinu*. Sui toni brutali con cui queste pellicole raffiguravano la guerra, oltre che sul concetto di patriottismo presente in tali film, riprendiamo alcune considerazioni di Kenez:

Movies about partisans were effective at least partially because they showed most clearly the brutality and inhumanity of the Nazi occupiers. The depiction of Nazi behavior made a great impression on contemporary audiences, because the description was fundamentally truthful: the Nazis were beastly and Soviet citizens knew it. These films conveyed the essential propaganda point: the Germans had to be resisted because they left no alternative. Because German occupation was extraordinarily brutal, resistance to it was indeed heroic – the more vicious the enemy, the more attractive the hero. [...] The Soviet people were to fight the brutal foe in the name of patriotism. But what did Soviet patriotism mean? It meant a combination of old-fashioned pride in the nation's past and a thin veneer of Stalinism. The Soviet authorities made a conscious decision not to stress the communist nature of their regime, to de-emphasize the idea of idea of proletarian internationalism, and to counteract the notion that Moscow was the headquarters of an international revolutionary movement. Consequently, only very rarely do we see Communist functionaries playing a major role in organizing the home front or the guerrilla movement. [...] Those who go to their deaths fighting the enemy have the name of Stalin and the motherland on their tips, not that of the Communist Party. It was, therefore, grossly unfair that after the end of the war the directors were taken to task by the politicians for having failed to show the leading role of the Party.<sup>7</sup>

Va notato, tuttavia, che in diversi testi critici scritti durante, o all'indomani del conflitto, viene sottolineata in maniera molto decisa l'impostazione ideologica che stava alla base di questi film, anche se effettivamente viene attribuita a una generica volontà popolare (e quindi non a un partito in particolare), o alla singola persona di Stalin. Riproduciamo alcuni brani dal saggio di Ždan, che come ricordiamo è stato composto nel 1947.

L'arte ha cercato di raccontare in modo veritiero la lotta del popolo, e di svelare più pienamente la sua bellezza morale. L'artista ha cercato di allontanarsi dalla drammaticità superficiale della guerra per rivolgersi a una generalizzazione, in cui la veridicità delle situazioni e dei personaggi non si riducesse a mera fattografia. Egli aveva già accumulato una ricchissima esperienza come artista e militare; aveva già visto e vissuto molto, in veste di soldato. Invece di osservazioni private, conversazioni casuali, incontri inaspettati ed eventi imprevisi, vide il proprio tema principale, ossia la grande guerra del popolo. Tale argomento risaltò attraverso l'intera molteplicità di osservazioni come il tema delle imprese gloriose della nazione. Fece delle riflessioni sul significato e sulla grandezza dell'eroismo di soldati e ufficiali, sulla grandezza della popolazione in guerra. Questo tema richiedeva una profonda penetrazione nel mondo dei sentimenti e dei pensieri del popolo. Nella Grande Guerra Patriottica la nostra nazione ha difeso la propria patria socialista, dove si realizzavano le proprie secolari aspirazioni; ha difeso ciò che le aveva dato il governo sovietico, la propria vita, l'onore e la

---

<sup>7</sup> Cfr. P. Kenez, *op. cit.*, pp. 178-179.

libertà. Si trattava di una nazione che aveva compiuto tre rivoluzioni, che avevano realizzato le più grandi trasformazioni sociali del mondo, un popolo lavoratore, ideatore e creatore. Fu questa la fonte di un inedito eroismo di massa del popolo sovietico, un eroismo mai visto in precedenza.<sup>8</sup>

Nonostante l'evidente forza di certe sequenze, tuttavia, molti di questi film non resistono alla prova del tempo. In un'analisi prodotta nel 1976, il critico Jurenev così si esprime sulla longevità di gran parte dei film prodotti in questi anni, con particolare riferimento a *Ona zaščiščaet rodinu e Raduga*:

L'arte, nel tentativo di raffigurare in maniera veritiera gli avvenimenti reali della realtà contemporanea, spesso accusa un ritardo nei confronti di tale realtà, e procede sulla scia degli eventi. Certo, nel complesso tutta la cinematografia sovietica adempiva ad un ruolo educativo, catalizzatore, ma non tutti i film, presi individualmente, raggiungevano un elevato livello artistico. La storia di tutte le arti contempla una quantità di opere valide solo se prese in considerazione nell'ambito del proprio tempo. [...] essendo lavori concentrati solo sui fatti che raffigurano, queste produzioni invecchiano in maniera particolarmente rapida, soprattutto visto che il tempo passa velocemente quando è in corso un tumulto di calamità collettive. Anche se, in linea di principio, molti film a soggetto si concentrano sugli inizi della guerra, tuttavia passavano sugli schermi già nel momento della schiacciante offensiva contro le truppe tedesche in territorio nemico.<sup>9</sup>

Anche se in linea di massima condividiamo le posizioni di Jurenev, per completezza ci sembra opportuno riprendere anche alcuni passaggi da Chanjutin, il cui *Predupreždenie iz prošlogo*, lo ricordiamo, è del 1968, e riflette sui film di guerra degli anni '40 da una prospettiva già storica.

Le pellicole degli anni di guerra. La loro austera povertà in bianco e nero. L'attrezzatura fatta in casa, scenografie artigianali, misere scene di massa... Eppure in questi film è rimasto il respiro dei

---

<sup>8</sup> “Искусство пыталось правдиво рассказать о борьбе народа, полнее раскрыть его моральную красоту. Художник стремился уйти от внешнего драматизма войны к обобщению, в котором истинность положений и характеров не была бы сведена к фактографии. У него уже накопился богатейший опыт художника-воина. Он много видел и пережил как солдат. За частными наблюдениями, случайными разговорами, неожиданными встречами, неподвижными происшестввами он увидел главную тему свою – тему великой народной борьбы. Она проступала сквозь все разнообразие наблюдений как тема бранного подвига народа. Он задумался над смыслом и величием героизма солдат и офицеров, величием народа на войне. Тема эта требовала глубокого проникновения в мир чувств и мыслей народа. В Великой Отечественной войне наш народ защищал социалистическую родину, где осуществились его вековые чаяния, защищал созданное им советское государство, защищал свою жизнь, честь и свободу. Это был народ, совершивший три революции, осуществивший величайшие в мире социальные преобразования, народ – труженик, творец и создатель. В этом был источник небывалого, виданного еще раньше в истории массового героизма советских людей.” In V. Ždan, *Velikaja Otečestvennaja vojna v chudožesvennyh fil'mach*, Moskva, Goskinoizdat, 1947, p. 21.

<sup>9</sup> “Искусство, стремящееся правдиво показать реальные события современной действительности, нередко отстает от этой действительности, идет по следам событий. Несомненно – все советское киноискусство в целом выполняло свою воспитательную, мобилизующую роль, но не каждый фильм в отдельности достигал высокого художественного уровня. История всех искусств знает множество произведений, всецело остающихся в рамках своего времени. [...] будучи верными только изображенным фактам, эти произведения стареют особенно быстро тогда, когда в бурях общественных катаклизмов время движется особенно стремительно. Будучи посвящены, в основном, событиям начала войны, многие художественные фильмы выходили на экран в дни сокрушительных ударов по немецким войскам уже на территории врага.” In R. N. Jurenev, *Kinoiskusstvo voennyh let*, in AA. VV., *Sovetskaja kul'tura v gody Velikoj Otečestvennoj Vojny*, Moskva, Nauka, 1976, p. 245.

tempi, che aveva creato un'arte chiara e patetica. Talvolta, nel nostro paese si parla del cinema degli anni di guerra con rispetto per la missione civile, patriottica che ne era alla base e con un lieve disprezzo per le sue qualità estetiche. Ma è davvero così insignificante e poco importante la traccia di quel tempo nello sviluppo artistico del nostro cinema? In effetti, l'arte cinematografica degli anni di guerra sembra facilmente inquadrabile nelle sue motivazioni ideologiche e nelle concezioni estetiche. La glorificazione dell'eroismo, l'educazione all'odio nei confronti del nemico sono il suo compito principale, lo slogan "Tutti al fronte!" è la legge suprema dell'esistenza. Il conflitto è facilmente definito dalla realtà stessa: noi e loro, il socialismo e il fascismo, la Russia e la Germania. È un cinema categorico e schierato nelle sue valutazioni. Rigetia i mezzi toni. L'eroismo e la codardia, la lealtà e il tradimento, la bellezza e la bruttezza, i film sono costruiti su queste contrapposizioni. L'arte di un paese che sta combattendo non può permettersi di essere comprensiva e indulgente.<sup>10</sup>

In effetti, i film girati durante il conflitto sono, com'è naturale, fortemente influenzati dalle circostanze in cui sono stati realizzati. L'evidente rozzezza che li caratterizza è dovuta, oltre che a carenze di budget, anche al fatto che, come nota Chanjutin stesso<sup>11</sup>, i processi culturali sintetizzati all'interno di queste opere (la coalizzazione dell'intero paese contro un nemico comune; la consapevolezza di una possibile sconfitta) erano ancora in corso e perciò non pienamente consci. In effetti, nei film degli anni '40 sono presenti degli spunti artistici che avrebbero trovato la loro piena realizzazione solo dopo la guerra, in particolare nei film del periodo del Disgelo. Ribadiamo comunque che, pur non trattandosi di opere memorabili, film come *Raduga* sono meritevoli di analisi per come sono riusciti a mescolare efficacemente elementi propagandistici e documentaristici a una costruzione drammatica grossolana ma di forte impatto emotivo (e, soprattutto, derivante da paure reali e fondate).

---

<sup>10</sup> "Ленты военных лет. Их черно-белая суровая бедность. Самодельный реквизит, кустарные декорации, скудные массовки... Но в этих фильмах остался воздух времен, создавшего искусство ясное и патетическое. О кинематографе военных лет у нас иногда говорят с уважением к его гражданской, патриотической миссии и с легким пренебрежением к его эстетическим достоинствам. Но так ли уж незаметен и маловажен след этого времени в художественном развитии нашего кино? В самом деле, киноискусство военных лет кажется легко обозримым в своих идейных мотивах и эстетических концепциях. Прославление подвига, воспитание ненависти к врагу становится его главной задачей, лозунг «Все для фронта!» – высшим законом существования. Конфликт четко определен самой действительностью: мы и они, социализм и фашизм, Россия и Германия. Кинематограф категоричен и пристрастен в своих оценках. Он отказывается от полутонов. Героизм и трусость, верность и измена, красота и уродство – на таких противоположностях строятся фильмы. Искусство борющейся страны не может быть всепонимающим и всепрощающим." In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 24.

## ***Ona zaščičaet rodinu: l'eroina senza compromessi di Fridrich Ermler***

Di tutti i film sovietici di guerra realizzati durante il secondo conflitto mondiale, la pellicola di Ermler è senza dubbio la più rappresentativa, quella che meglio riassume i meriti e i difetti dei film che sarebbero seguiti. Questo non significa che sia la più interessante o la più originale sotto il profilo estetico (a nostro giudizio, questo primato spetta al successivo *Raduga*), ma il modo in cui riesce a fondere l'incitazione alla resistenza antinazista, elementi di propaganda e scenari bellici particolarmente crudi la rendono ancora oggi un documento estremamente interessante, per quanto ingenuo. La protagonista, Praskov'ja Luk'janova, interpretata dalla popolare attrice Vera Mareckaja, è una contadina che conduce un'esistenza praticamente idilliaca insieme al marito e al figlio (un bambino dall'apparente età di tre, quattro anni). Quando il marito viene arruolato, la donna organizza l'evacuazione del villaggio dove vive; anche se riesce a salvare un gran numero di vecchi e di donne, non sfugge tuttavia a un attacco dei nazisti, che devastano il paese. Tra i corpi dei soldati sovietici uccisi, Paša scopre quello del marito; il bambino viene schiacciato da un carro armato nazista, e la donna stessa viene lasciata andare solo dopo essere stata violentata (lo stupro è sottinteso, anche se non esplicitamente mostrato). Accolta da un gruppo di scampati, Paša riesce a riprendersi dallo shock e a divenire una specie di incarnazione vivente della Rodina Mat'<sup>12</sup>; armata soltanto di un'ascia, sferra una serie di sanguinari attacchi contro i nazisti uscendone sempre vittoriosa (e riesce anche a vendicare il figlioletto schiacciando con un carro armato il tedesco che era responsabile della sua morte). Eletta a capo dei partigiani con il nome di "Compagno P."<sup>13</sup>, Paša conduce le sue battaglie senza compromessi (uccide un commilitone a sangue freddo solo per aver osato suggerire di trattare coi nazisti) e svolgendo tutti i compiti che spettano a un leader, anche al di fuori del campo di battaglia. Quando i nazisti riescono finalmente a catturarla, si preparano a una pubblica esecuzione dopo averle appeso al collo la scritta "*Ja partizanka – ja ubivala nemeckich soldat*",

---

<sup>12</sup> Il paragone viene esplicitamente suggerito in K. Rudnickij, *O Vere Mareckoj*, "Iskusstvo kino" 1 (1979), p. 119.

<sup>13</sup> "Товарищ «П.»", nel film originale.



ma saranno proprio i partigiani a salvarla in extremis e a produrre la definitiva sconfitta degli aggressori.

È veramente molto difficile riuscire a scindere *Ona zaščiščaet rodinu* dalle circostanze storiche in cui è stato realizzato. La storia, oltre che davvero improbabile (Praskov'ja riesce a sgominare un'intera divisione militare tedesca praticamente da sola), è a tratti anche involontariamente comica. Denise Youngblood<sup>14</sup>, analizzando il film, riesce a produrre alcuni spunti interessanti, tuttavia dobbiamo notare che queste riflessioni, nella veste in cui le formula la studiosa, sono praticamente assenti in tutti i testi critici russi che abbiamo potuto esaminare<sup>15</sup>; ci sembra comunque utile menzionarle. Innanzi tutto, sarebbe presente un forte sottotesto moralista per quanto riguarda la vita sessuale dei personaggi, sottotesto che evidenzerebbe ancora di più come il modello di *Ona zaščiščaet rodinu* sia Čapaev. Effettivamente, come una delle sottotrame del film dei fratelli Vasil'ev era incentrata sulle vicissitudini sentimentali del giovane Pet'ka e sugli approcci nei confronti della fidanzata An'ka (alla fine la trama si risolveva in una virile, soldatesca stretta di mano tra i due), così nel lavoro di Ermler tutti i personaggi sembrano soggetti a un moralismo sessuale apertamente dichiarato e del tutto consapevole. Se da un lato è logico e comprensibile che Paša non pensi nemmeno lontanamente alla possibilità di ricostruirsi una vita sentimentale, d'altra parte nel film è presente una curiosa sottotrama che sembra ricalcata su quella di Čapaev, ma con esiti completamente diversi. Una delle compagne di Paša, Fen'ka, ha infatti un fidanzato Sen'ka, di cui tende a rifiutare gli approcci; a risolvere la situazione ci penserà proprio il "Compagno P.", che officierà una cerimonia in piena regola per sposare i due, cui concederà come dono di nozze un prigioniero tedesco. Al di là del bizzarro "regalo" (che viene concesso senza alcun intento ironico da parte del regista), secondo la Youngblood l'esito della sottotrama è profondamente "borghese", e sembra quasi appartenere a una società

---

<sup>14</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 62-63.

<sup>15</sup> A nostro giudizio, nemmeno il commento critico autorevole più recente che siamo riusciti a reperire, ossia un articolo di Sergej Dobrovorskij scritto nel 1994, comparso sul periodico "Б" e intitolato *Praskov'ja Luk'janova vsë eščë zaščiščaet rodinu* presenta particolari punti di interesse. Il testo è comunque ristampato in S. Dobrovorskij, *Kino na oščup'*, Sankt-Peterburg, Seans, 2005, pp. 137-138.

prerivoluzionaria. Una riflessione molto simile potrebbe essere fatta riguardo all'evidente attenzione che il film presta all'iconografia religiosa: se classici d'avanguardia come *Zemlja e Bronenosec Potëmkin* presentavano regolarmente sacerdoti e simboli religiosi in una luce negativa, quasi demoniaca, in *Ona zaščiščaet rodinu* questa scelta stilistica sembra completamente ribaltata. Paša dimostra grande rispetto per i simboli religiosi e durante l'evacuazione aiuta una donna anziana a salvare un'icona; Fen'ka non si concede al fidanzato perché è in corso la Quaresima; sulle tombe dei partigiani caduti vengono poste delle croci. Infine, va notato che nel finale, quando sta per essere impiccata, Paša viene raffigurata secondo un'iconografia analoga a quella del Calvario, una trovata stilistica che sarà presentata con ancor maggiore evidenza in *Raduga e Zoja*. La *Youngblood* non si sofferma sui motivi che hanno portato il regista a queste scelte, ma forse possiamo azzardare un'ipotesi: se per incitare alla resistenza la propaganda staliniana aveva riesumato termini ed espressioni della Russia imperiale (da cui l'uso del termine *rodina* anziché *otečestvo* nei poster di propaganda, come abbiamo visto), ci sembra plausibile che i film di guerra si concentrassero proprio su quella religiosità che un così importante ruolo aveva rivestito nella Russia presovietica, e che evidentemente il regime non era riuscito a cancellare (anche per una forma di *captatio benevolentiae* nei confronti di chi poteva ancora combattere). In effetti, i riferimenti religiosi sono molto forti e riconoscibili specialmente nei film prodotti *durante* la guerra; nelle pellicole successive, come *Padenie Berlina* (1949) i sacerdoti vengono nuovamente ritratti nel ruolo degli antagonisti, al pari dei tedeschi e dei capitalisti inglesi. Ad ogni modo, ribadiamo che questi spunti di riflessione non sono generalmente presenti nei testi critici russo-sovietici, che invece tendono a concentrarsi su altri aspetti del film, più immediati. In particolare, uno dei temi più spesso analizzati è il realismo brutale, e per l'epoca inedito, con cui il conflitto viene raffigurato. Riproduciamo alcuni passaggi da una recensione scritta nel 1943:

La nostra arte non ha ancora sufficiente coraggio per parlare della guerra e delle leggendarie persone che la conducono, anzi ne è persino intimidita. Deve ancora imparare la difficile abilità di raffigurare la guerra. Ecco perché la valutazione collettiva di una serie di opere su cui pure possiamo

avanzare delle serie critiche, non viene affatto stabilita dal rilievo dei singoli errori, bensì dall'impressione generale, dalla forza dei singoli momenti ed episodi e delle singole immagini, nel cui ambito avvertiamo l'autentico soffio del tempo. Avviene sempre così con l'arte, che si trova in un periodo di rapida crescita e si sta aprendo a nuove strade, e sta creando nuove tradizioni. E così è avvenuto anche con il film di Ermler. In questo caso la valutazione generale del film non coincide con quella dei singoli elementi. Perché è in questo film la cruda verità della guerra è stata ritratta con una forza tale che finora non ha avuto eguali nel nostro cinema.<sup>16</sup>

A ribadire che il maggior merito del film sta nella sua forza propagandistica (che era anche la principale motivazione per cui era stato realizzato), ci sembra interessante riportare alcune considerazioni tratte da un rapporto scritto l'11 marzo 1943 dal capo dell'Upravlenie propagandy i agitacii dell'Orgbjuro del Central'nyj komitet Georgij Aleksandrov, e diretto al segretario dell'Orgbjuro Andrej Andreev; il rapporto verte su una visione preliminare del film e sulla possibilità o meno di concedere il nulla osta per la sua comparsa nelle sale cinematografiche.

Gli autori del film si sono posti il compito di creare un'immagine eroica della partigiana-vendicatrice sovietica. Sono stati in grado di mostrare il popolo sovietico nell'atto di odiare gli invasori tedeschi con tutto il cuore. Tuttavia, nel film è presente un certo numero di scene che raffigurano il movimento partigiano in maniera semplicistica e unilaterale. La protagonista principale della pellicola, Praskov'ja Ivanova, che nelle intenzioni degli autori è una donna sovietica progressista, viene mostrata per tutto il film come una madre distrutta dal dolore per aver perso figlio e marito. Allo spettatore viene trasmesso un sentimento di pietà e di compassione, piuttosto che l'impressione che la donna sia un soldato consapevole che ha difeso la libertà l'indipendenza della propria patria. Il regista del film non ha mostrato con sufficiente convinzione perché proprio Praskov'ja sia diventata il capo della divisione partigiana. Alcune scene del film, inoltre, non sono verosimili. Per esempio, un *flirt* tra due giovani nel momento dell'esecuzione di un'importante operazione di sabotaggio; un matrimonio nella sede della divisione partigiana, all'interno di un bosco; il carattere retorico del monologo di Praskov'ja Ivanova in riferimento alla falsa notizia della presa di Mosca; la scenografia fasulla della scena dell'esecuzione di Praskov'ja, e molte altre sequenze. La divisione tedesca è descritta nel film come un gruppo di sempliciotti che i partigiani riescono facilmente a debellare con l'ausilio di mazze e bastoni. Nella pellicola non vengono rese a dovere le dure condizioni della lotta dei partigiani contro i tedeschi. [...] Alcuni dei difetti rilevati possono essere eliminati, ma una certa quantità è impossibile da correggere. Tuttavia, nel complesso il film avrà una sua utilità. È opportuno che al film venga concessa la possibilità di uscire sugli schermi.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> “О войне и о легендарных людях, которые ведут войну, наше искусство говорит еще иногда недостаточно мужественно, даже робко. Оно еще только учится трудному мастерству изображения войны. Вот почему общественную оценку ряда произведений, которым мы можем адресовать серьезные упреки, решает отнюдь не указание на отдельные промахи, но общее впечатление, сила тех кусков, образов, эпизодов, в которых мы чувствуем подлинное дыхание времени. Так бывает всегда с искусством, которое находится в периоде бурного роста, прокладывания новых путей, создания новых традиций. Так случилось и с фильмом Эрмлера. Здесь впечатление от фильма в целом не совпадает с оценкой отдельных его элементов. Потому что именно в этом фильме суровая правда войны передана с такой силой, какая до сих пор еще не была доступна нашей кинематографии.” In N. Kovarskij, *Ona zaščiščaet rodinu*, “Literatura i iskusstvo”, 22 maggio 1943; riprodotto in “Iskusstvo kino” 3 (1975), p. 74.

<sup>17</sup> “Авторы фильма ставили своей задачей создать героический образ советской партизанки-мстительницы. Им удалось показать советских людей, всеми силами своей души ненавидящих немецких захватчиков. Однако в фильме имеется целый ряд сцен, упрощенно и однобоко изображающих партизанское движение. Главная героиня фильма Прасковья Ивановна, по замыслу авторов передовая советская женщина, показывается на протяжении всего фильма убитой горем матерью, потерявшей ребенка и мужа. У зрителя она вызывает скорее чувство жалости и сострадания, чем представление о ней как о сознательном воине, защищающем свободу и независимость Родины. Режиссер фильма не показал с достаточной убедительностью, почему именно Прасковья стала руководителем партизанского отряда. В фильме некоторые сцены неправдоподобны.

È interessante notare che, pur nella particolare situazione in cui il film è stato realizzato, le primissime valutazioni dell'opera siano tutto sommato piuttosto oneste, e rilevino gli effettivi problemi alla base del film. D'altra parte, le analisi della pellicola riportate in testi critici usciti successivamente alla guerra, in pieno regime staliniano, sono di gran lunga più elogiative<sup>18</sup>. Le seguenti riflessioni sono tratte da un testo sul cinema di guerra redatto nel 1948:

Il film produce una forte impressione grazie alla sua profonda verosimiglianza e senso del dramma. Un certo numero di sequenze è messo in scena dal regista con grande espressività, soprattutto il momento in cui Paša massacra il fascista che le ucciso il figlio. L'attrice Vera Mareckaja è riuscita a creare la forte immagine di una semplice donna russa, una patriota, che ama appassionatamente il proprio paese e si dimostra spietata nella sua sacra vendetta contro il nemico. Le amare fatiche a cui è stato costretto il popolo sovietico, uomini e donne, ha loro indurito il cuore e la volontà. Con coraggio e audacia, sono andati in battaglia contro il nemico. Ecco perché l'immagini che Vera Mareckaja ha restituito della contadina Praskov'ja Luk'janova è così vicina e cara al popolo sovietico. Al film è stato conferito il Premio Stalin.<sup>19</sup>

A prescindere dalle motivazioni politiche che in dati momenti della Storia sovietica possono aver contribuito a sproporzionate lodi nei confronti del film di Ermler, va comunque riconosciuto che la pellicola ha conquistato nel corso degli anni una certa fama, e in alcuni casi stimolato delle analisi interessanti. Chanjutin, che riserva al lavoro un giudizio tutto sommato positivo<sup>20</sup>, nota come il film sia la prima occasione, nell'ambito della cinematografia degli anni di

---

Например, флирт двух молодых людей в момент выполнения важной диверсионной операции; свадьба в лесной квартире партизанского отряда; риторический характер монолога Прасковьи Ивановны в связи с ложным известием о взятии Москвы; бутафорская обстановка казни Прасковьи Ивановны и ряд других сцен. Немецкая часть в фильме изображена как кучка простаков, которую легко удастся разбить партизанам, вооруженным дубинами и кольями. В фильме не дана суровая обстановка борьбы партизан против немцев. [...] Часть из отмеченных недостатков может быть устранена, другую часть выправить невозможно. В целом фильм будет полезным. Картину целесообразно выпустить на экран." In AA. VV., *Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva*, a cura di V. I. Fomin, 2005, p. 352.

<sup>18</sup> Va comunque menzionato che contribuì alla popolarità del film una tragica circostanza che occorre proprio all'attrice protagonista; in occasione della prima proiezione pubblica Vera Mareckaja ricevette la notizia della morte del marito, ucciso nel corso di un'azione militare. L'incidente le fu comunicato solo alla fine della pellicola. Per un resoconto preciso degli eventi, cfr. AA. VV., *Kino na vojne... cit.*, pp. 335-336.

<sup>19</sup> "Фильм производит очень сильное впечатление своей глубокой правдивостью и драматизмом. Ряд сцен поставлен режиссером с большой выразительностью, особенно сцена расправы Паши с фашистом, убившим ее сына. Артистке В. Марецкой удалось создать сильный образ простой русской женщины, патриотки, горячо любящей свою Родину и беспощадной в священной мести к врагам. Суровые испытания, выпавшие на долю советских людей, мужчин и женщин, закалили их волю, их сердца. Они смело и отважно шли в бой с заклятым врагом. Вот почему созданный В. Марецкой образ трактористки Прасковьи Лукьяновой так близок и дорог советским людям. Фильму была присуждена Сталинская премия." In I. G. Bol'sakov, *Sovetskoe kinoiskusstvo v gody velikoj otečestvennoj vojny*, Moskva, Goskinoizdat, 1948, p. 52.

<sup>20</sup> Cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 65.

guerra, in cui viene presentato “un eroe collettivo”<sup>21</sup>, ossia facente capo a missioni in cui sono impegnate una gran quantità di persone; mentre nel 1967 lo sceneggiatore Aleksej Kapler raccontò su “Sovetskij ekran” la genesi di alcuni elementi dell’opera, in particolare un viaggio nella “zona partigiana” presso il lago Seliger nel febbraio del 1942, che l’avrebbe ispirato nella creazione del “Compagno P.” Eccone un passaggio:

Così mi recai dai miei futuri eroi. Quello che ho visto nella “zona partigiana” mi ha scioccato. Non si possono dimenticare queste persone, la loro grandezza e semplicità, le loro imprese e le sofferenze, il loro cameratismo e la purezza spirituale che dimostravano. Al mio ritorno sulla terra ferma, ho cercato di raccontarli nella serie di saggi *V tylu vruga*, pubblicati sull’“Izvestija” e la “Pravda”, successivamente raccolti in un libro con lo stesso titolo.<sup>22</sup>

Le intuizioni presenti nel film di Ermler sono comunque riprese e elaborate con maggior originalità nel successivo *Raduga* di Mark Donskoj.

### ***Raduga: il martirio sovietico di Mark Donskoj***

Tratto dall’omonimo lavoro di Wanda Wasilewska (anche sceneggiatrice), *Raduga* riprende da *Ona zaščiščaet rodinu* una parte della costruzione drammatica e la crudezza delle immagini (ancora più esplicite che nel prototipo), ma riesce a elaborarle in una trama maggiormente articolata e visivamente affascinante. Agli antagonisti principali, che sono ovviamente i nazisti, Donskoj aggiunge alcuni personaggi negativi anche tra i sovietici; inoltre l’iconografia religiosa suggerita da Ermler nel suo film viene qui metodicamente riproposta in più di una sequenza. Non si tratta di un film privo di difetti, a cominciare dall’ingenuità di certi passaggi; tuttavia la sua forza drammatica è tale da aver ispirato altre opere anche a distanza di decenni, come i film di guerra girati negli anni ’70 e ’80 da Elem Klimov e Larisa Šepit’ko, che presentano degli evidenti debiti con il lavoro di Donskoj.

<sup>21</sup> Per la precisione, riportiamo le precise parole di Chanjutin: “Здесь впервые в кинематографе военных лет возникает образ коллективного героя – отчетливо он формируется в «Радуге».” In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 65.

<sup>22</sup> “Так я попал к своим будущим героям. То, чему я стал свидетелем в «Партизанском крае» потрясло меня. Невозможно забыть этих людей, их величие и простоту, их подвиги и страдания, их товарищество и душевную чистоту. По возвращении на Большую землю я попытался рассказать о них в серии очерков «В тылу врага», опубликованных в «Известиях» и в «Правде» и собранных в книжке с таким же названием.” In A. Kapler, *O geroja partizanskogo kraja*, “Sovetskij ekran” 19 (1967), p. 20.

Ambientato in un villaggio ucraino occupato dai nazisti, il film racconta la vicenda di Olena, una combattente partigiana che si è consegnata ai tedeschi per poter dare alla luce il bambino che porta in grembo. La donna viene sottoposta a ogni genere di angheria dai nazisti, che vogliono estorcerle informazioni sui ribelli; dopo il parto i tedeschi arrivano a minacciare di sparare al neonato, come effettivamente fanno sotto gli occhi della madre. Abbracciando il cadaverino, Olena viene infine condotta su una collina e fucilata. In parallelo alla storia di Olena, il regista racconta le vicende di Pusja, la superficiale e corrotta moglie di uno dei partigiani, che piuttosto che darsi alla macchia ha preferito diventare la concubina di un tedesco. Quando il villaggio viene liberato da un'azione congiunta dei partigiani, dell'Armata Rossa, e degli stessi abitanti che si sono ribellati agli invasori, Pusja viene uccisa con un colpo a bruciapelo dal suo stesso marito.

All'epoca dell'uscita il film ricevette un certo plauso, e, a detta del regista<sup>23</sup> fu lodato anche negli Stati Uniti, dove il presidente Roosevelt fu in grado di apprezzarlo “anche senza una traduzione”. Nelle analisi del film che sono state redatte in Russia<sup>24</sup> capita spesso di imbattersi in paragoni con le pellicole neorealiste e i lavori di Rossellini, ed è talvolta menzionato come Giuseppe de Santis abbia fortemente consigliato la visione del film in occasione della sua uscita in Italia. In effetti, un certo debito stilistico è abbastanza evidente, anche se in realtà la pellicola di Donskoj non riesce a frenare una certa enfasi nella rappresentazione dei suoi personaggi, specialmente quelli negativi. Pusja è un'antagonista di una malvagità decisamente sopra le righe, a tratti involontariamente comica (benché la trama che la riguarda sia per certi versi più coinvolgente del martirio di Olena). In lei si concentrano praticamente tutti i difetti dei “cattivi” dei film di propaganda precedenti alla guerra, così come gli elementi negativi individuati dai personaggi di *Ona zaščičaet rodinu*. Pusja è sessualmente promiscua (oltre ad aver tradito il

---

<sup>23</sup> Cfr. D. J Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 66; M. Donskoj, *Raduga*, “Iskusstvo kino” 2 (1975), pp. 52-53; M. Donskoj, *My sražalis' svoim iskusstvom*, in AA. VV., *Sovetskaja kul'tura v gody velikoj otečestvennoj vojny*, Moskva, Nauka, p. 254.

<sup>24</sup> Cfr. S. Frejlich, *Etot neistovyy Mark Donskoj...*, “Iskusstvo kino” 6 (1971), p. 42; inoltre cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 72, ma anche il periodico italiano “La settimana”, 12 aprile 1945.

marito, per gran parte del film compare vestita della sola camicia da notte e in camera da letto; è proprio nel talamo che incontra la sua morte), borghese (ad un certo punto, cerca di corrompere la propria sorella offrendole delle cibarie in cambio di informazioni sui partigiani; la sorella reagisce schiaffeggiandola e insultandola, dicendole che una come lei “non può avere una madre russa”<sup>25</sup>), ingorda e, com’è ovvio, convintamente collaborazionista (mentre i personaggi che suggerivano una tregua con i tedeschi in *Ona zaščiščaet rodinu*, per quanto anch’essi incorressero nelle ire della protagonista, erano semplici contadini colti dal dubbio). Olena, la controparte positiva di Pusja, è invece rappresentata con toni perennemente apologetici, a suggerire esplicitamente la natura “santa” del personaggio. La camminata sulla collina verso la morte è un ovvio riferimento al Golgota, e le inquadrature che raffigurano la protagonista, spesso ripresa frontalmente e con un’espressione tragica, potrebbero essere tanto un riferimento alle icone della Madre di Dio quanto una citazione da *La passion de Jeanne d’arc* (1928) di Carl Theodor Dreyer. La componente mistica sembra riguardare tutti i personaggi positivi: in una sequenza, un bambino che cerca di penetrare di nascosto nel paese per portare da mangiare a Olena viene colpito dai nazisti, e nel tentativo di fuggire si ritrova avvolto dal filo spinato, a ricordare la corona di spine del Cristo. Oggi molti di questi riferimenti possono apparire datati e eccessivi (mai come l’improbabile conversione della contadina di *Ona zaščiščaet rodinu* in abile soldatessa, però); tuttavia, se si prende in considerazione la situazione geopolitica in cui sono stati realizzati e li si contestualizza, molte scelte stilistiche appaiono assai più comprensibili e dovute a uno stato d’animo reale e davvero sentito. Rispetto a molti altri film girati nello stesso periodo, compreso quello di Ermler, della pellicola di Donskoj si parla decisamente con maggior rispetto e attenzione. Chanjutin stesso le dedica una lunghissima analisi, di cui riprendiamo i punti salienti:

*Raduga* è un film sulla vita, la lotta e le sofferenze del popolo. Questa definizione è da intendersi nel suo significato più immediato. L’eroe del film è l’intero piccolo villaggio che compare sin dal primissimo fotogramma, ogni suo abitante, ogni casa. [...] [Il regista] aveva capito che i sacrifici si compivano nel corso della lotta, e che la resistenza cresceva dalle sofferenze; quindi, senza mostrare quei sacrifici e quelle sofferenze, non avrebbe potuto rendere interamente la forza della

---

<sup>25</sup> Per la precisione, il personaggio pronuncia la seguente frase: “У тебя не была русской матери”. Si noti che l’insulto presenta delle implicazioni non banali, visto che la storia è ambientata in Ucraina.

perseveranza e del coraggio del popolo. [...] Tutti i personaggi di *Raduga* parlano all'unisono. È un coro che vive di un solo stato d'animo, di un solo desiderio; un coro da cui, di volta in volta, parlano i protagonisti e, dopo aver svolto il proprio ruolo, tornano a fondersi con la massa. [...] *Raduga* ha anche testimoniato un ulteriore approfondimento, l'espansione del realismo nel cinema. Ha infranto l'estetica di cartone di molti film. Ne risultava l'autenticità di una tragedia popolare. [...] Il cinema degli anni di guerra non solo si scontrava con materiale dal realismo senza precedenti, ma riusciva anche a scoprire direttamente questo dramma. La guerra ha aumentato le responsabilità dell'artista, ma anche la sua indipendenza, la possibilità di esprimersi, perché in questi anni è completamente assente il conflitto tra la "legge sociale" e le predilezioni personali dell'artista. L'arte esercitò con entusiasmo la propria missione civile. L'artista era orgoglioso del proprio rango di soldato [...] *Raduga* raccontava ciò che il popolo sovietico aveva dovuto sopportare durante la guerra.<sup>26</sup>

L'analisi di Chanjutin è, come spesso avviene con questo autore, puntuale e precisa, anche se a nostro avviso non si può dire che la cinematografia in tempo di guerra abbia goduto della libertà che egli sembra attribuirle. È senz'altro vero che i registi partecipavano volentieri alla realizzazione di opere di propaganda antinazista, e non c'è dubbio che i sentimenti che traspaiono dai loro film siano autentici; tuttavia, ci sembra altrettanto comprovato che proprio la delicatezza delle circostanze consigliava una certa prudenza nella scrittura dei soggetti, e che non era ammessa ogni singola sperimentazione (la censura dei *kinosbornik* troppo "fuori dal coro" convalida, secondo noi, questa ipotesi). Inoltre, quasi tutti i film realizzati in questo periodo sono di caratura modesta, o almeno non paragonabile a quella di altre opere degli anni successivi. Il plauso con cui *Raduga* venne accolto, viste le circostanze, è comunque del tutto comprensibile.

Riproduciamo parte di una recensione del 1944:

La maestria della sceneggiatura e della messa in scena si manifestano nel fatto che non sono stati realizzate per illustrare un racconto, ma come autonome sequenze artistiche dalla forza impressionante. [...] Il film *Raduga* ha lo stesso suono di un discorso arrabbiato di un procuratore. Il massacro disumano degli Ebrei tedeschi ai danni dei bambini incita a una vendetta spietata.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> «*Радуга*» – фильм о жизни, борьбе и страданиях народа. Это определение надо понимать в самом прямом смысле. Герой фильма – это все небольшое село, появляющееся в первом кадре, каждый его житель, каждый дом. [...] Он понимал, что жертвы приносились в борьбе, из страданий выросло сопротивление и, не показав этих страданий и жертв, он не смог бы передать всю силу упорства и мужества народа. [...] Все персонажи «*Радуги*» выступают вместе. Это живущий единым настроением, единым желанием хор, из которого время от времени выступают протагонисты и , исполнив свою партию, снова сливаются с массой. [...] «*Радуга*» также знаменовала дальнейшее углубление, расширение реализма в кинематографе. Она ломала картонную эстетику многих фильмов. Пришла подлинность народной трагедии. [...] Киноискусство военных лет не только столкнулось с материалом небывалого драматизма, но и могло прямо этот драматизм раскрыть. Война повысила ответственность художника, но и увеличила его самостоятельность, возможность самовыражения, ибо в эти годы, совершенно отсутствовал конфликт между «социальным заказом» и личными пристрастиями художника. Искусство с воодушевлением осуществляло свою гражданскую миссию. Художник гордился своим званием воина. [...] «*Радуга*» рассказала, что пережил советский народ в этой войне.» In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, pp. 71-87.

<sup>27</sup> «Мастерство сценария и постановки выразилось в том, что созданы не иллюстрации к повести, а самостоятельные художественные сцены большой впечатляющей силы. [...] Фильм "*Радуга*" звучит, как



Le analisi redatte negli anni successivi al conflitto avrebbero essenzialmente ribadito i temi sottolineati in queste prime recensioni, soffermandosi sulla rappresentazione in *Raduga* di una tragedia nazionale e del dolore insanabile inferto dagli invasori ai sovietici. Per esempio, in un articolo biografico su Natal'ja Užvij (l'attrice che interpreta Olena) scritto nel 1954 si menziona la componente femminile della resistenza ritratta nel film di Donskoj.

Il patriottismo di Olena Kostjuk è percepito come una verità illimitata. È un sentimento affidabile e bello perché l'attrice è piena di una fede incrollabile nell'impossibilità di agire in maniera diversa dalla sua eroina. E questo spiega perché la forza pacifica e sicura di sé di Olena costituisce l'elemento principale dell'immagine. Questa donna sopporta prove disumane, ma nessuna di loro è il tormento del dubbio.<sup>28</sup>

È interessante notare che negli anni del dopoguerra uno dei maggiori promotori del film fu lo stesso Mark Donskoj, autore di numerosi saggi sulla pellicola. In un articolo del 1969 sono menzionati alcuni aneddoti relativi alla realizzazione del film: ci sembra interessante menzionarli, perché ribadiscono ulteriormente l'armonia tra la morale di *Raduga* e lo spirito dei tempi in cui venne confezionato.

Fin dal principio della guerra il nostro desiderio unico e più importante fu quello di dedicare tutte le nostre forze, il nostro lavoro e le nostre conoscenze alla lotta collettiva contro il nemico. [...] Le contadine che prendevano parte alle scene di massa attaccavano gli attori che interpretavano i prigionieri di guerra tedeschi con una tale frenesia, che a volte mi toccò persino interrompere le riprese. "Fatemi ammazzare almeno un tedesco!" gridò una volta durante le riprese una kolchoziana che era stata evacuata dal territorio che era stato occupato dai nazifascisti, e in cui era stata massacrata la sua famiglia. Le sue parole, sfuggite dal profondo dell'anima, furono da noi riportate nel testo del film senza alcuna modifica.<sup>29</sup>

Per quanto *Raduga* sia, al pari di opere come *Zoja* e *Ona zaščiščaet rodinu*, un prodotto del proprio tempo, gli argomenti che solleva toccano un nervo tuttora scoperto della sensibilità

---

гневная речь прокурора. Бесчеловечная расправа немецких иродов с детьми зовет к беспощадному возмездию." In D. Zaslavskij, *Fil'm o geroizme i mužestve naroda*, "Pravda", 27 gennaio 1944.

<sup>28</sup> "Патриотизм Олены Костюк воспринимается, как беспредельная правда. Он достоверен и прекрасен потому, что актриса безотказно заполнена верой в невозможность поступать иначе, чем поступает ее героиня. И это объясняет, почему основной краской образа стала спокойная, уверенная сила Олены. Это женщина проходит сквозь нечеловеческие пытки, но нет среди них одной – муки сомнений." In A. Mačeret, *Natal'ja Užvij*, "Iskusstvo kino" 7 (1954), p. 34.

<sup>29</sup> "С началом войны главным и единственным нашим желанием было все свои силы, труд и знания отдать всенародной борьбе с врагом. [...] Участвовавшие в массовых сценах колхозницы с таким остервенением набрасывались на артистов, игравших пленных немцев, что приходилось даже иногда прекращать съемки. «Дайте мне хоть одного немца убить!» закричала однажды на съемке колхозница, эвакуированная с территории, занятой фашистами, на которой были убиты ее родные. Ее вырвавшиеся из глубины души слова были без изменения введены нами в текст картины." In M. Donskoj, *Raduga*, "Sovetskij ekran" 4 (1969), pp. 18-19.

nazionale russa, ed è ancora possibile imbattersi in analisi critiche elaborate da critici contemporanei. Riproduciamo, come esempio, un articolo recentissimo comparso su “Istorik i chudožnik”:

*Raduga* è stato forse il primo film che si sia levato contro il Sistema, contro il male totalitario che schiaccia ciò che c'è di vivo, terreno, materno nell'uomo. In questo sta la paura del nazifascismo, secondo Mark Donskoj [...]. È imperativo che si levi contro questo male il mito della Madre di Dio reinterpretato in chiave contadina, ossia che a levarsi sia la terra in quanto portatrice di vita e di nutrimento. Si trattò di una svolta unica per il cinema mondiale nel campo del tema della guerra di resistenza, ed ebbe luogo nello stesso momento in cui la guerra era ancora in pieno svolgimento.<sup>30</sup>

A conclusione delle nostre riflessioni su *Raduga* ci sembra interessante menzionare un punto sollevato da Denise Youngblood<sup>31</sup>: come nota la studiosa, il film di Donskoj è in un certo senso più realistico del precedente film di Ermler. La protagonista di *Ona zaščiščet rodinu* riusciva nell'improbabile impresa di vincere con pochi mezzi una divisione intera di soldati tedeschi; invece, anche se l'eroina di *Raduga* può, con il suo esempio, ispirare altre persone, subisce una verosimile fucilazione. Secondo la Youngblood, la sorte degli eroi dei film di guerra degli anni '40 è progressivamente più negativa in proporzione all'ottimismo crescente dei sovietici sulle sorti del conflitto; detto altrimenti, se nel '43 era troppo deprimente e pericoloso per il morale nazionale mostrare un'eroina che non sopravviveva allo scontro col nemico, poco tempo dopo (la prima proiezione pubblica di *Raduga* avviene il 24 gennaio 1944) era più accettabile presentare degli scenari soggetti a maggior realismo. Questa teoria sembra convalidata dal fatto che anche la protagonista di *Zoja*, successivo al film di Donskoj, non riesce a scampare alla morte.

---

<sup>30</sup> “«Радуга» – это, пожалуй, первый фильм, восстающий именно против Системы, против тоталитарного зла, подавляющего живое, земное, материнское в человеке. В этом ужас фашизма, по Марку Донскому [...]. Чрезвычайно важно, что восстает против этого зла по-крестьянски переосмысленный богородичный миф – восстает земля как таковая, порождающая и кормящая. Это был уникальный для мирового кино поворот темы сопротивления войне, причем осуществленный, когда война еще была в самом разгаре.” In V. Filimonov, “*Kto skazal, čto Zemlja umerla? Net, ona zatailas' na vremja...*” *Russkij krest'janin v literature i kinematografe XX veka (1941-1945 gg.)*, “Istorik i chudožnik” 4 (2006), p. 102.

<sup>31</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 65.

## **Zoja: la martire staliniana di Leo Arnštam**

La vicenda reale che ha ispirato il film di Arnštam, come abbiamo già evidenziato, ricorda molto da vicino quella di Pavlik Morozov e di altri “martiri di regime” eletti a figure esemplari durante gli anni più duri della propaganda staliniana. La partigiana Zoja Kosmodem’janskaja<sup>32</sup>, la “Giovanna d’Arco sovietica” impiccata dai tedeschi e il cui cadavere congelato fu immortalato da Sergej Strunnikov in una celebre fotografia del 1941<sup>33</sup> viene trasformata, nella biografia filmata di Arnštam, in un’ideale sostenitrice di partito. A nostro giudizio, *Zoja* è un film mediocre<sup>34</sup>, fra l’altro oggi sostanzialmente dimenticato nonostante il successo commerciale di cui godette all’epoca dell’uscita, e in cui la guerra riveste un ruolo contenuto. Tuttavia, abbiamo ritenuto che fosse opportuno includerlo nella nostra indagine per una serie di motivi: innanzitutto, aiuta a definire il carattere della “trilogia” sulle donne guerriere che comprende anche *Ona zaščičaet rodinu* e *Raduga*. Inoltre, nella pellicola di Arnštam sono abbastanza evidenti alcuni processi culturali che nel ’44 sono ancora in atto, ma i cui risultati saranno maggiormente delineati nelle opere a sfondo bellico successive al conflitto. Ci riferiamo in particolare all’attribuzione del merito della vittoria sui nazisti al presunto genio militare del solo Stalin, e al cambiamento del fine ultimo per cui i partigiani combattevano: se per Donskoj ed Ermler i nazisti andavano sterminati in nome della patria, Zoja si immola anche per Stalin.

Nel film, il destino della Kosmodem’janskaja e quello del dittatore sono legati fin dalla di lei nascita: la Zoja filmica, infatti, viene alla luce il giorno dei funerali di Lenin. Cresciuta in una famiglia felice che idolatra Stalin e Gorkij, la ragazza diventa membro del Komsomol e, durante

---

<sup>32</sup> Cfr. N. Tumarkin, *The Living & the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York, BasicBooks, 1994, pp. 76-78.

<sup>33</sup> La fotografia è visibile al seguente link:

[http://ursa-tm.ru/forum/uploads/gallery/album\\_206/med\\_gallery\\_6\\_206\\_1530999.jpg](http://ursa-tm.ru/forum/uploads/gallery/album_206/med_gallery_6_206_1530999.jpg). Come nota Denise Youngblood in *Russian War Films... cit.*, p. 267, esiste una teoria – avallata tra gli altri dalla studiosa Rosalinde Sartorti nel saggio *The Making of Heroes, Heroines and Saints*, in AA. VV., *The Culture and Entertainment in Wartime Russia*, edited by Richard Stites, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 176-193 – secondo la quale in realtà la vera Zoja non fu uccisa dai tedeschi, bensì dagli stessi abitanti di un villaggio sovietico furiosi con i partigiani. La fotografia sarebbe di conseguenza un falso.

<sup>34</sup> Anche se Leyda ne parla sorprendentemente bene in J. Leyda, *op. cit.*, p. 379, dove loda l’approccio impressionista adottato da Arnštam.

la guerra, si dedica con successo a un gran numero di atti di guerriglia ai danni dei tedeschi, in nome, come lei stessa afferma, “della patria e di Stalin”. Presa prigioniera, sopporta stoicamente le torture dei nazisti in una serie di scene che, analogamente a *Raduga*, sembrano ispirate ai lavori di Dreyer; condotta al patibolo, farà un ultimo discorso di incoraggiamento ai compagni, ai quali infine riuscirà a dire addio. Le ultime sequenze del film mostrano l’immagine del volto di Zoja, divenuta infine icona sovietica, sovrapposta ad immagini di repertorio del conflitto.

La critica sovietica si dimostrò, all’uscita del film, ovviamente entusiasta: riproduciamo alcuni passaggi tratti dalle recensioni<sup>35</sup> che all’epoca apparvero sui principali quotidiani sovietici:

A Galina Vodjanickaja, che interpreta il suo primo ruolo cinematografico, è riuscito di ricreare l’immagine immortale dell’eroina sovietica. L’attrice e il regista sono riusciti a mostrare in Zoja le migliori caratteristiche della sua generazione, e raccontare di Zoja come di una straordinaria ragazza sovietica, allevata in un ambiente sovietico, cresciuta per un lavoro ispirato, per la felicità e la gioia...[...] L’immagine di Zoja restituita nel film è l’immagine di una generazione intera, quella dei giovani sovietici dell’epoca della Grande Guerra Patriottica. È un’immagine che educa e insegna.<sup>36</sup>

Sullo stesso tono si pone la seguente recensione, tratta da “Krasnaja zvezda”:

La bellezza spirituale di Zoja in certi momenti rende il suo volto davvero meraviglioso. Non recita nel film, vive al suo interno, e forse le sequenze più riuscite sono per l’appunto le più difficili per un attore: i minuti in cui Zoja tace e guarda in silenzio i tedeschi che tentano di farla confessare... I nostri ragazzi e ragazze si figureranno Zoja Kosmodem’janskaja esattamente come è apparsa dinanzi a loro nel film: pallida, forte, semplice e splendida della propria bellezza interiore. Questo film sarà visto con lo stesso entusiasmo anche nelle retrovie e al fronte.<sup>37</sup>

Sulla presunta capacità del film di farsi portatore delle idee di un’intera generazione, riportiamo infine alcuni passaggi tratti da “Literatura i iskusstvo”:

Questo film giunge oggi profondamente tempestivo, e altrettanto tempestivamente sarà amato e accolto con emozione anche quando i nostri soldati, amici e contemporanei di Zoja, entreranno a Berlino; e rimarrà moderno anche dopo la nostra vittoria conclusiva. Il film *Zoja*, nelle proprie

---

<sup>35</sup> Le recensioni che seguono sono state tutte ristampate in “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 126-127.

<sup>36</sup> “Галине Водяницкой, играющей свою первую роль в кино, удалось воссоздать бессмертный образ советской героини. Ей и постановщику фильма удалось добиться самого главного: показать в Зое лучшие черты ее поколения, рассказать о Зое, как о замечательной советской девушке, воспитанной советскими условиями, росшей для вдохновенного труда, для радости и счастья... [...] Образ Зои создан в фильме как образ целого поколения – молодых советских людей эпохи Великой Отечественной Войны. Он воспитывает и учит.” Articolo tratto da “Izvestija”, 23 settembre 1944, autore non riportato.

<sup>37</sup> “Душевная красота Зои минутами делает ее лицо поистине прекрасным. Она не играет в картине, она живет в ней, и может быть, самые удачные кадры фильма, это как раз самые трудные для актера, те минуты, где Зоя молчит и безмолвно смотрит на пытающихся вырвать и нее признание немцев... Наши юноши и девушки будут рисовать себе Зою Космодемьянскую именно такой, какой она явилась перед ними в картине – бледной, строгой, простой и прекрасной своей внутренней душевной красотой. Этот фильм с одинаковым волнением будут смотреть и в тылу и на фронте.” In K. Simonov, articolo tratto da “Krasnaja zvezda”, 23 settembre 1944.

inquadrature migliori, conferma ancora una volta che un'autentica opera d'arte non può né invecchiare, né essere obsoleta, se parla delle grandi vittoriose caratteristiche proprie dell'anima umana.<sup>38</sup>

Infine, a ulteriore conferma dell'allineamento del film alle direttive del regime, riprendiamo alcuni passaggi di Ždan, scritti nel dopoguerra:

Abbiamo visto sullo schermo anche l'immagine dell'Eroina dell'Unione Sovietica Zoja Kosmodem'janskaja, il cui nome sarà sempre invocato e spingerà i nostri ragazzi e ragazze ad audaci imprese, e li aiuterà a crescere e a vivere. Nella Grande Guerra Patriottica la gioventù sovietica, i nostri giovani e le nostre ragazze si impegnarono disinteressatamente negli attacchi più duri. Lo spaventoso peso della guerra ricadde sulle loro giovani spalle. E loro hanno saputo rispondere con leggendario eroismo. [...] Il tema del film biografico *Zoja* è soprattutto quello dell'unità spirituale dell'uomo sovietico con il proprio popolo: un'unità dalla quale trasse una forza eccezionale che gli permise di sopravvivere e trionfare.<sup>39</sup>

In anni più recenti, l'importanza di *Zoja* nella cinematografia sovietica degli anni di guerra, com'è intuibile, è stata ridimensionata: per completezza, però, ci sembra opportuno menzionare un'analisi positiva redatta in anni recenti dalla studiosa di cinema Tat'jana Moskvina-Jaščenko e apparsa nella raccolta di saggi *Vojna na ekrane*.

Mi ha molto colpito l'effetto del film di guerra *Zoja*, che molti critici cinematografici considerano tuttora un lavoro di propaganda, confezionato in fretta e furia. In primo luogo, ho scoperto che il film è rimasto vivo, umano. Non vi è alcun accenno dell'estetizzazione della crudeltà a cui oggi siamo ormai abituati. Consapevolmente o meno, il regista ha costruito *Zoja* in una cornice agiografica rara nel cinema sovietico.<sup>40</sup>

Non ci sentiamo di condividere quest'analisi: anche se effettivamente in alcuni momenti Arnštam glissa sulle scene più crude (non mostra mai il corpo di Zoja dopo l'impiccagione), riteniamo che il film sia semplicemente appiattito sulla retorica della propaganda di partito, e che tali scelte non siano dovute a una meditata e consapevole scelta del regista. Ad ogni modo, con

---

<sup>38</sup> “Глубоко своевременна эта картина сейчас, своевременно волнующей и любимой будет она и тогда, когда наши воины – друзья и современники Зои войдут в Берлин, своевременной будет она и после нашей окончательной победы. Так фильм «Зоя» лучшими своими кадрами еще раз утверждает, что подлинное произведение искусства не может ни «устареть» ни «отстать», если оно говорит о больших, о победоносных свойствах человеческой души.” In O. Bergol's, articolo tratto da “Literatura i iskusstvo”, 23 settembre 1944.

<sup>39</sup> “Увидели мы на экране и образ Героя Советского Союза Зои Космодемьянской, чье имя всегда будет звать и манить наших юношей и девушек к большим чувствам и смелым поступкам, помогать им расти, бороться, жить. В Великой Отечественной войне советская молодежь, наши юноши и девушки самоотверженно приняли на себя жесточайшие удары. Неимоверная тяжесть войны легла на их юные плечи. И они ответили на это легендарным героизмом. [...] Тема биографического фильма «Зоя» – это прежде всего тема духовного единства советского человека со своим народом; единства, в котором он черпал исключительную силу, позволившую ему выстоять и победить.” In V. Ždan, *op. cit.*, p. 50.

<sup>40</sup> “Меня поразила эффект от военной «Зою», которую многие киноведы до сих пор считают пропагандистской, скроенной наспех работой. Во-первых, я обнаружила, что фильм остался живым, человеческим. В нем нет и намека на эстетизацию жестокости, к чему мы сегодня вполне привыкли. Осознанно или нет, но «Зою» режиссер выстроил в редком для советского кино житийном кадре.” In T. Moskvina-Jaščenko, *Vojna na ekrane kak ličnyj opyt i kak istoričeskij povod*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, p.75.

*Zoja* si conclude il trittico dei film più influenti incentrati sulle eroine della Grande Guerra Patriottica, anche se naturalmente con loro non si esaurisce il filone: basti citare *Čelovek n. 217* (1944), sulle vicissitudini di una prigioniera di guerra russa estradata in una Germania popolata da individui mostruosi, per dimostrare quanto questo tipo di film sia stato frequentato anche da registi di un certo peso (*Čelovek n. 217* è diretto da Michail Romm). Tuttavia, quando le sorti del conflitto cominciarono a volgere in favore dei russi, anche il cinema cominciò a cambiare, e si lasciò spazio ad opere più leggere e meno concentrate sul dolore della Russia occupata.

### ***V šest' časov večera posle vojny: il futuro radioso di Ivan Pyr'ev***

Come abbiamo già avuto modo di osservare in precedenza, anche se le caratteristiche di lavori come *Raduga* sono tipiche del cinema sovietico degli anni '40, nell'Unione colpita dalla guerra si producono anche altri film, più leggeri e commerciali: opere come *Našestvie* (1944) di Abram Room, tratto da un lavoro teatrale di Leonid Leonov, ambientato nel '41 e incentrato sulle vicissitudini di una famiglia russa nei territori occupati, oppure *Nebo Moskvy* (1944), di Julij Rajzman, un avventuroso film di battaglie aeree ispirato alla vita del pilota Viktor Talalichin, ricevono generalmente una buona, e talvolta ottima, accoglienza da parte del pubblico e della critica. Anche se queste opere hanno effettivamente delle qualità, non presentano a nostro giudizio differenze sostanziali da analoghe opere girate negli Stati Uniti o in Europa: un tipico film americano a sfondo bellico come *Edge of Darkness* (1943) di Lewis Milestone (già regista di *All Quiet on the Western Front*), incentrato sulla resistenza ai tedeschi da parte di un immaginario villaggio norvegese, ha più di una somiglianza con i lavori sovietici sopra citati. Tuttavia, *V šest' časov večera posle vojny*, realizzato nel '44 da Ivan Pyr'ev e Gennadij Kazanskij<sup>41</sup>, benché sia generalmente considerato un lavoro secondario, merita a nostro giudizio più di una semplice menzione: il film è infatti un esempio perfetto di opera di transizione, realizzato durante il

---

<sup>41</sup> Talvolta è accreditato il solo Pyr'ev, come effettivamente fa la *Youngblood in Russian War Film... cit.*, p. 78.

conflitto ma già proiettato nel dopoguerra. Inoltre, è un'opera che può essere considerata alla stregua di un *mélange* tra diversi generi cinematografici assai popolari nella Russia sovietica, a cominciare dal musical di propaganda (un filone che aveva già visto il contributo di Pyr'ev, regista nel 1941 del popolare *Svinarka i pastuch*).

*V šest' časov večera posle vojny* racconta la storia d'amore tra l'artigliere Vasja e la maestra di scuola Varja (interpretata dalla popolare attrice Marina Ladygina, all'epoca moglie del regista). I due si conoscono nel 1941, quando Vasja, al fronte insieme all'amico Pavel Demidov, riceve un pacco dono dai bambini di una scuola moscovita: tra le sigarette e il cognac, Vasja trova una foto della maestra, che durante una successiva licenza a Mosca decide di incontrare. I due, ovviamente, si innamorano, e stabiliscono di incontrarsi "alle 6 di sera dopo la guerra"<sup>42</sup> sul ponte che sovrasta la Moscova. Durante la guerra i due si perdono e si ritrovano a più riprese (Varja, come le eroiche soldatesse degli anni precedenti, riesce anche a distinguersi in una serie di audaci azioni militari contribuendo anche all'abbattimento di un aereo nemico). La storia subisce tuttavia un improvviso scarto drammatico quando Vasja perde una gamba; vergognandosi per la sua menomazione, decide di nascondersela alla maestra, e di rinunciare al suo amore facendole credere di essere caduto in battaglia. Ci sarà comunque un lieto fine quando i due si ritroveranno sul ponte di Mosca, appunto alle sei di una sera del dopoguerra<sup>43</sup>, nel tripudio di fuochi artificiali della città in festa.

*V šest' časov večera posle vojny* è semplicemente un film garbato e piacevole (benché retorico), ma se lo si inquadra nel peculiare momento storico in cui è stato realizzato, ci si rende conto che è più complesso di quanto possa sembrare a prima vista. Infatti, la realizzazione del film è stata completata prima che la guerra finisse veramente: le sequenze finali, girate in una

---

<sup>42</sup> Il titolo è anche una citazione da *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* di Jaroslav Hašek; nel libro, mentre sta per partire per il fronte, Sc'vèik fissa con l'amico zappatore Vodicka il fatidico appuntamento, stavolta all'osteria "Al Calice". Cfr. Ju. V. Micheeva, *Zemlja i nebo. Dva napravlenija voennykh kinokomedij*, in AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006, p. 85.

<sup>43</sup> La sequenza presenta delle analogie, probabilmente involontarie, con il finale del film *Waterloo Bridge* (1940) di Mervyn LeRoy, dove però l'esito della vicenda è tragico.

Mosca reale e non ricostruita in studio, rappresentano quindi un'aspettativa felice di dopoguerra che però nel '44 non si era ancora realizzata. Inoltre, la leggerezza della pellicola costituisce anch'essa una novità: il fatto che fosse nuovamente possibile girare un film leggero e con scene umoristiche rappresentava senz'altro un sollievo per gli spettatori dell'epoca. La studiosa Julija Micheeva ha ben sintetizzato le caratteristiche del film in un'analisi compresa in *Vojna na ekrane*.

Il film di Pyr'ev può essere definito una commedia nella misura in cui sono buffe, se non proprio comiche, tutte le fiabe per adulti, o più precisamente per i bambini cresciuti, soprattutto nelle poesie in musica. Nel film, consciamente o meno, sono raccolte numerose immagini tratte da racconti popolari russi. Ci sono la bella fanciulla, gli eroici *bogatyry* a cavallo, e una casa-torre in mezzo alla foresta. Anche al posto dei carri armati nemici, secondo una fantasia ben nota, si possono immaginare il drago sputafuoco Gornynyč, combattuto dall'eroe artigliere. Il film immerge completamente lo spettatore nell'atmosfera fantastica dell'infanzia.<sup>44</sup>

Analizzando il sottotesto ideologico della storia si possono inoltre formulare ulteriori interessanti riflessioni. In quanto musical, la pellicola è ovviamente un prodotto del suo tempo, e si inserisce nel medesimo filone dei film di Grigorij Aleksandrov (per esempio *Cirk*, del 1936): opere, cioè, che presentavano una realtà artefatta e zuccherosa per nascondere i problemi e i crimini del regime staliniano. Tuttavia, anche se nel film vengono effettivamente utilizzate canzoni dal testo marcatamente propagandistico, come *Marš artilleristov*<sup>45</sup>, composta nel 1943 da Viktor Gusev, la sorte dei personaggi sembra essere più articolata e complessa di quella dei tipici eroi delle commedie musicali sovietiche. Vasja è un classico eroe esemplare, costruito secondo i canoni del Realismo Socialista: eppure, nel corso della storia subisce una pesante menomazione che lo segna per sempre. Sembra cioè che, pur con tutto il suo ottimismo e la sua leggerezza, il film ammetta che, anche se la guerra è passata, le cose non potranno mai tornare com'erano prima, e che tale ammissione sia del tutto consapevole, visto che il dramma personale di Vasja occupa almeno un terzo della pellicola. Per certi versi, insomma, sembra più onesto e maturo

---

<sup>44</sup> “Фильм Пырьева можно назвать комедией в том смысле, в каком комичны (если даже не комедийны) все сказки для взрослых, точнее, для взрослых детей, тем более в стихах с музыкой. В фильме – сознательно или бессознательно – собраны многочисленные образы из русских народных сказок. Здесь и девица-краса, и воины-богатыры на конях, и дом-терем посреди леса. Даже на месте вражеских танков, при известной фантазии, можно представить огнедышащего Змея Горыныча, побиваемого героем-артиллеристом. Фильм старательно погружает зрителя в атмосферу сказочного детства.” In Ju. Micheeva, *op. cit.*, p. 85.

<sup>45</sup> La canzone può essere ascoltata al seguente link: <<http://www.youtube.com/watch?v=5hSTTPkp2x4>>. Versi come “Artiglieri, Stalin ha dato l'ordine! / Artiglieri, la patria ci chiama!” (“Артиллеристы! Сталин дал приказ! / Артиллеристы, зовёт Отчизна нас”) dimostrano eloquentemente la matrice politica del testo.



nell'ammettere la gravità del conflitto un film *V šest' časov večera posle vojny* rispetto a pellicole degli anni successivi come *Padenie Berlina*, programmaticamente costruite su falsi storici. Probabilmente, fu anche questa onestà di fondo a garantire l'identificazione degli spettatori nei personaggi e quindi il successo del film. Le stesse recensioni dell'epoca, pur pervase dalla consueta retorica, sembrano dimostrare un onesto senso di liberazione dopo la visione dell'opera. Riproduciamo alcuni passaggi da un articolo apparso su "Ogonëk" nel 1944:

Il film mostra splendidamente il grande lavoro militare dei nostri artiglieri. Ma il clamore delle salve d'artiglieria non soffoca le tranquille, intime, parole d'amore. Le persone che hanno realizzato questo film hanno potuto sentire nel fragore della guerra con quanto calore e fermezza battono i cuori del nostro popolo, pieni d'amore per la propria patria e di fiducia nell'imminente vittoria. E quando rimbomberanno i fuochi d'artificio "Alle sei di sera dopo la guerra", migliaia di moscoviti vorranno senza dubbio rivivere quegli stessi momenti sul ponte presso il Cremlino, nel luogo intimo dove si sono incontrati i nostri eroi; e li saluteranno ancora una volta, con parole di gratitudine e rispetto coloro che hanno dato la vita per il trionfo della verità, del bene e dell'amore.<sup>46</sup>

Del tutto analogo è il seguente articolo, pubblicato sulla "Pravda":

Il nostro pubblico guarderà con piacere questo film, e ripenserà ai propri luogotenenti al fronte, verserà una lacrima nelle scene toccanti e riderà delle belle battute dei simpatici ragazzi. Lo spettatore sarà forse particolarmente lieto di incamminarsi di nuovo per le strade e i lungofiume di Mosca, visiterà la Piazza Rossa, tornerà al passato e rivivrà con il ricordo gli indimenticabili giorni della difesa di Mosca... E poi vedrà i fuochi d'artificio a Mosca, in onore della vittoria finale dell'eroica Armata Rossa... Tutto sarà come è mostrato nel film, sarà anche meglio nella vita reale, perché non si può nemmeno immaginare fino a che punto sarà bello!<sup>47</sup>

Purtroppo, gli anni del dopoguerra sarebbero stati piuttosto avari di opere memorabili in campo cinematografico. Il film di Pyr'ev presenta, nei limiti del possibile, le conseguenze umanamente drammatiche del conflitto; tuttavia, perché il cinema producesse delle riflessioni

---

<sup>46</sup> "В картине отлично показана героическая боевая работа наших артиллеристов. Но гром залпов не заглушает тихих, душевных слов о любви. Люди, создавшие этот фильм, смогли расслышать в грохоте войны, как горячо и надежно бьются сердца наших людей, полные любви к своему отечеству и твердой уверенности в его близкой победе. И когда загремит небывалый салют «В шесть часов вечера после войны», без сомнения, тысячами москвичей захочется встретить эти минуты на мосту у Кремля, в заветном месте, где встретились наши герои. И там мы еще раз словами благодарности и уважения помним тех, что отдали свою жизнь за торжество правды, добра и любви." In L. Kassil', *V šest' časov večera posle vojny*, "Ogonëk" 48-49 (1944), riprodotto in "Iskusstvo kino" 4 (1975), p. 129.

<sup>47</sup> "Наш зритель с удовольствием просмотрит эти картины, перенесется мысленно к своим собственным лейтенантам на фронте, прослезится в трогательных сценах, улыбнется хорошей шутке славных ребят. Зритель с особым удовольствием словно пройдет снова по знакомым улицам и набережным Москвы, побывает на Красной площади, вернется в прошлое и переберет в своей памяти незабываемые дни обороны Москвы... А потом увидит торжественный салют в Москве в честь окончательной победы героической Красной Армии... Это будет так, как показано в фильме, это будет еще лучше в действительности, потому что и представить себе нельзя, до чего это будет хорошо!" In D. Zaslavskij, *V šest' časov večera posle vojny*, "Pravda", 19 novembre 1944.

oneste e non influenzate dalla retorica di regime su questi argomenti, si sarebbe stati costretti ad attendere la morte di Stalin, e l'inizio del Disgelo.

### III.3 Dopo la guerra: senza il nemico

Benché le pellicole a sfondo bellico realizzate durante la Seconda Guerra Mondiale non posseggano in generale grandi meriti artistici, tuttavia diversi critici<sup>1</sup> concordano sul fatto che, per quanto esageratamente retoriche, tali opere fossero sostenute da una genuinità d'intenti non presente nel cinema degli anni '30. Scrive al riguardo Kenez:

The irony of the history of Soviet cinema is that during the war directors made propaganda films, which by definition distorted reality – they depicted the enemy as uniformly vicious and stupid and the Soviet people as clever and heroic – and yet these films were more realistic than anything that the studios had produced either immediately before 1941 or immediately after 1945. In the Stalinist years, artists did not dare to touch upon any genuine issue facing society. Directors, whether they turned to the past for subject matters or depicted a never-never-land of smiling and singing collective farm workers cheerfully competing against one another in fulfilling the plan. In this context, the war, in spite of the dreadful destruction and suffering it caused, was a liberating experience. Films once again expressed genuine feeling and real pathos: the hatred for the enemy, the call for sacrifice and heroism, and the sorrow for the abused Soviet people were real and heartfelt. The directors believed in what they were saying. The period of the war was a small oasis of freedom in the film history of the Stalinist years.<sup>2</sup>

Anche se a nostro giudizio l'analisi di Kenez è eccessivamente lusinghiera nei confronti di alcuni film usciti negli anni '40 (è difficile considerare *Zoja* un film realistico o comunque non soggetto a pesanti istanze propagandistiche), tuttavia ci sembra intuibile che, essendo tali film realizzati in una situazione di pericolo consistente e reale per i registi stessi, fossero realizzati almeno in parte sulla base di un sentimento spontaneo e indipendente dalle direttive del regime. Subito dopo la guerra, tuttavia, l'emancipazione che si era cominciata a sperimentare durante il conflitto venne a mancare, mentre il prestigio di Stalin crebbe a dismisura monopolizzando anche

---

<sup>1</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> P. Kenez, *op. cit.*, p. 182.

il ricordo della vittoria, che le fonti ufficiali attribuirono interamente al suo genio militare. Per evidenziare meglio le caratteristiche di tale situazione, troviamo opportuno citare l'esaustiva analisi di Elena Zubkova.

The victory raised to an unprecedented height not only the international prestige of the Soviet Union but the authority of the regime inside the country as well. [...] May 1945 was the high point of the authority of Stalin. His name was linked in the mind of the masses with the victory, and he was perceived as being virtually the bearer of divine providence. [...] Stalin the man had by this time been so transformed into the idol of the *vozhd'* that he virtually acquired the image of a living icon. The mass consciousness, attributing mystical power to the icon, as it was supposed to do, canonized all that was identified with it, be it the authority of the system or the authority of the ideas on which the system was based. Such was the contradictory role of the victory, which brought both the spirit of freedom and the psychological instruments thwarting the further development of that spirit, the instruments that perpetuated the supremacy of the alleged architect of victory.<sup>3</sup>

Non è quindi un caso che negli anni immediatamente successivi alla guerra i film sovietici siano pressoché interamente monopolizzati dalla propaganda staliniana (con qualche eccezione, come per esempio l'*Ivan Groznyj* di cui Ejzenštejn completa la prima parte nel 1945<sup>4</sup>). Il “doppio” cinematografico di Stalin, Michail Gelovani, è interprete di almeno 6 pellicole tra il '45 e il '51, e Ivan Pyr'ev prosegue nella realizzazione di musical elogiativi nei confronti del regime come *Kubanskie kazaki* (1949). In generale, la produzione cinematografica successiva alla fine della guerra e precedente alla morte di Stalin è estremamente povera, sia sotto il profilo qualitativo che sotto quello quantitativo: nel 1951 vengono realizzati solo 9 film, e l'unica pubblicazione che continui a occuparsi di critica cinematografica resta “Iskusstvo kino”, peraltro sempre più sbilanciata nell'esaltazione acritica di Stalin. Naturalmente il cinema di guerra non fa eccezione; al contrario, con la rimozione nel 1947 del *Den' Pobedy*<sup>5</sup> dalla lista delle feste ufficiali e il progressivo allontanamento da ruoli governativi di popolari reduci di guerra come Georgij Žukov<sup>6</sup>, fu proprio Stalin a diventare la figura centrale di opere celebrative sulla Grande Guerra Patriottica come *Padenie Berlina*. La celebrazione della vittoria, oltre a garantire la perpetuazione

---

<sup>3</sup> E. Zubkova, *Russia After the War. Hopes, Illusions, and Disappointments, 1945-1957*, translated & edited by H. Ragsdale, Armonk-London, M. E. Sharpe, 1998, pp. 32-34.

<sup>4</sup> Cfr. L. Kozlov, *The Artist and the Shadow of Ivan*, in AA. VV., *Stalinism and Soviet Cinema*, edited by R. Taylor e D. Spring, London-New York, Routledge, 2003, pp. 109-130. In generale, l'intero volume costituisce una delle raccolte di saggi più interessanti mai realizzate sul tema dello stalinismo nel cinema sovietico.

<sup>5</sup> Cfr. N. Tumarkin, *op. cit.*, p. 104.

<sup>6</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 87.

del culto della personalità, si prestava peraltro anche a rafforzare l'allora attuale idea di una pronunciata ostilità delle nazioni occidentali nei confronti dell'Unione Sovietica, come ben evidenzia Elena Zubkova:

The aura of heroism surrounding the war did not immediately appear, as the euphoria of victory in the war's aftermath quickly gave way to recognition of the magnitude of the losses. The war remained in the minds of the people as the greatest of disasters. Under the influence of experience the people soon ceased to believe in the fantasy of a better life after the war. People's material ambitions necessarily grew ever less demanding, and the dreams of wartime, that there would be abundance and a happy life afterward, floated back to earth and deflated. The collection of blessings comprising for most people the upper limit of their dreams began to diminish such that a stable income allowing them to feed themselves and their families, or assured living space, even a room in a communal apartment, soon seemed a gift of genuine good fortune. [...] The perception of happiness as the absence of unhappiness took form among people experiencing the disasters of wartime, especially incantation "but for the war", and the willingness to forgive the government for all of its unpopular policies if only it fulfilled the people's wish to avoid a new war. The attitude of the people was consciously utilized by the government and its propaganda. The recent allies were transformed into enemies whose aggressive intentions obstructed social programs and thus weighed heavily on a people still suffering from the recent war. At the same time this explanation of the government cannot be considered exclusively as a propagandist trick or an example of the clever manipulation of public opinion. The psychology of hostile encirclement was part of the Soviet mentality, a characteristic feature of the thinking not only of the people, but of the leader as well. The circumstances of the Cold War, which changed the international climate and ruined people's hopes for peaceful cooperation among the wartime allies, worked actively to reinforce this psychology, The arms race was not fiction but reality. It had to be taken into account by modifying plans for postwar reconstruction.<sup>7</sup>

Ci sembra opportuno sottolineare come la studiosa evidenzi anche il trauma psicologico collettivo che l'Unione Sovietica è costretta a gestire nel dopoguerra. Anche se i film a sfondo bellico realizzati in questo periodo – come d'altra parte il resto del cinema sovietico degli stessi anni – sono per forza di cose piatti e propagandistici, sembrano tuttavia motivati dall'esigenza improrogabile di definire gli avvenimenti appena trascorsi in una narrazione coerente. Scrive al riguardo Chanjutin:

La guerra è diventata il passato. Ma un passato assolutamente recente. Sentito con ancor maggiore ansia da ogni uomo e da tutto il paese. Nelle orecchie risuonava ancora la solenne voce da basso di Levitan<sup>8</sup> che leggeva gli ordini del comandante supremo; ancora, apparentemente, si potevano vedere in cielo i fuochi d'artificio in segno di vittoria, e in migliaia di famiglie ancora si era in attesa notizie da parte di coloro che non erano tornati. Il cinema ha fretta di imprimere l'immagine degli anni di guerra. Non vuole inventare, né comporre dal nulla. Gli avvenimenti e le persone legate alla guerra sono talmente vicini e distinti, che conservarli per la Storia sembra a tal punto importante che pare non ci sia nessuna necessità di creare sceneggiature ed eroi fittizi. È proprio in questo periodo che nasce il termine "genere artistico-documentario", come definizione di quei film di *fiction* che raccontano le reali vicende della guerra, i loro partecipanti effettivi. Coinvolto dalla gratitudine nei confronti degli eroi di guerra, il cinema racconta di Aleksandr Matrosov e Marija Mel'nikajte, [...]. Il coraggio del

---

<sup>7</sup> Cfr. E. Zubkova, *op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>8</sup> Jurij Levitan, oltre ad essere uno dei più importanti annunciatori radio durante la guerra, fu anche il primo a riportare la sconfitta dei tedeschi il 9 maggio 1945.

difensore della patria socialista e l'arte militare del nostro esercito: questi sono, detto in primissima approssimazione, i due temi basilari, e quindi i due gruppi principali dei film sulla guerra.<sup>9</sup>

A tale analisi, che troviamo comunque pienamente condivisibile, aggiungiamo che gran parte dei film girati in questo periodo prosegue sulla medesima tendenza di *Zoja e Čapaev*: film, cioè, realizzati appositamente per creare ufficialmente delle figure esemplari in linea con le direttive del regime, come appunto è il caso di *Molodaja gvardija* di Sergej Gerasimov, realizzato nel 1948.

### ***Molodaja gvardija*: gli eroici komsomol'cy di Sergej Gerasimov**

Sul romanzo di Aleksandr Fadeev *Molodaja Gvardija*, di cui il film rappresenta una trasposizione fedele<sup>10</sup>, abbiamo già prodotto alcune riflessioni: il libro rappresenta un tipico classico del dopoguerra staliniano, e nasce dalla mitizzazione (non priva di falsificazioni storiche) di eventi realmente accaduti, rielaborati in modo da confezionare una vicenda di eroismo vissuta da rappresentanti “esemplari” della gioventù sovietica. Il film ne è l'equivalente in campo cinematografico e prosegue nella medesima vena di *Zoja*, anche se presenta soluzioni visive più interessanti rispetto al prototipo. Il lavoro venne realizzato sotto forma di due capitoli distinti, distribuiti separatamente, e rappresentò uno dei più grandi successi commerciali del 1948, nonostante un consistente calo di spettatori tra la prima e la seconda parte<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> “Война стала прошлым. Но прошлым совсем недавним. Еще тревожно ощущавшимся каждым человеком и всей страной. Еще звучал в ушах торжественный бас Левитана, читавшего приказы Верховного главнокомандующего, еще, кажется, виднелись в небе фейерверки победных салютов, и в тысячах семей еще ждали вестей от тех, кто не вернулся. Кинематограф торопится запечатлеть образ военных лет. Он не хочет придумывать, сочинять. События и люди войны так близки, так отчетливы, сохранить их для истории представляется столь важным, что, кажется, отпадает потребность в вымышленных сюжетах и героях. Именно в это время рождается термин: «художественно-документальный жанр», как определение игровых картин, рассказавших о подлинных событиях войны, их реальных участниках. Охваченное благодарностью к героям войны, кино рассказывает об Александре Матросове и Марите Мельникайте, [...]. Бесстрашие защитника социалистического отечества и воинское искусство нашей армии – таковы в самом первом приближении две основные темы и соответственно две основные группы фильмов о войне.” In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 157.

<sup>10</sup> Per un resoconto dettagliato sulla trasposizione del romanzo in film, cfr. L. Lajner, *Vesëlaja trojca*, Moskva, Centrpoligraf, 2000, pp. 182-196.

<sup>11</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 93-94.

La pellicola inizia nel 1942, con l'avanzata tedesca sulla città ucraina di Krasnodon; l'occupazione del luogo è raffigurata in maniera analoga ad altri film degli anni precedenti, anche se con toni meno cruenti rispetto a lavori come *Raduga*. Un gruppo di giovani *komsomol'cy* si riunisce in un'organizzazione partigiana, la *Molodaja gvardija* del titolo, e collabora con associazioni combattenti composte da ribelli di età più avanzata, mettendo a segno un gran numero di sabotaggi ai danni dei nazisti. Il piano finale dell'organizzazione comprende l'allestimento di un concerto nel teatro della città come diversivo per distrarre i tedeschi, mentre il quartier generale nazista viene incendiato; tuttavia, il progetto non riuscirà e i giovani saranno catturati e giustiziati, anche se nel dopoguerra verrà onorata la loro memoria.

*Molodaja gvardija* è un'opera realizzata con indubbia professionalità, e in generale ha ricevuto critiche piuttosto positive; tuttavia, non possiede a nostro giudizio qualità particolari né elementi distintivi degni di nota rispetto ad opere analoghe, e altrettanto retoriche, prodotte in questi anni. Ci sembra pertanto decisamente condivisibile la valutazione di Buttafava sul lavoro:

[...] questo è considerato, senza mezzi termini, il miglior film sovietico degli anni del dopoguerra, ricco di slancio giovanile (anche per via del bellissimo gruppo di giovani interpreti, ancora alle prime armi e già pieni di fascino e personalità [...]), orientato verso l'uomo – e non verso gli eventi della Storia Grande o il superuomo [...]. Ma – pur riconoscendo l'abilità della riduzione, il professionismo di Gerasimov e così via, – il film continua per noi a presentarsi retorico nel ripercorrere le tappe fisse del sacrificio-per-la-patria del gruppo dei giovani del *komsomol*, che, rimasti intrappolati oltre le file nemiche, organizzano la resistenza "interna" e soccombono tutti alla rappresaglia della Gestapo [...].<sup>12</sup>

Effettivamente, rispetto ai partigiani tutti d'un pezzo di film come *Ona zaščiščaet rodinu*, i protagonisti di *Molodaja gvardija* presentano un maggior spessore umano: alcuni dei giovani partigiani piangono e sono tormentati dai dubbi e dalla paura. L'esito della storia, tuttavia, è esattamente lo stesso del finale di *Zoja*, che la pellicola di Gerasimov ricalca quasi pedissequamente: mentre la divisione nazista sta per giustiziarli gettandoli in un pozzo minerario, i giovani partigiani hanno uno scatto d'orgoglio e intonano l'Internazionale; a questo punto il film si interrompe e mostra, attraverso l'uso di immagini documentarie, la vittoria dell'Unione Sovietica sugli invasori. Alle immagini d'archivio segue una manifestazione ufficiale che, nel

---

<sup>12</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, pp. 91-92.

dopoguerra, commemora i giovani *komsomol'cy*. La critica ufficiale del tempo, comunque, fu ovviamente molto lusinghiera nei confronti del film, come evidenzia la seguente recensione, pubblicata sulla “Pravda” il 10 ottobre 1948:

Il cineromanzo *Molodaja gvardija*, grazie alla potenza delle possibilità visive del cinema, ci porta a vivere in mezzo a questi eroi, e ci rende testimoni della loro ascesa lungo il ripido e spinoso sentiero che conduce alla fama immortale. Sulla strada per l'immortalità, essi appaiono agli spettatori non come simboli di nobiltà e coraggio, ma come nostri contemporanei ancora viventi. [...] Lottando per la propria patria, i cittadini sovietici, durante la guerra con gli invasori nazisti, sperimentarono la rabbia e il dolore più intensi. [...] Il partito dei bolscevichi, guidato dal grande Stalin, esperto e capo militare del popolo sovietico: ecco la forza che spinto all'azione i membri della *Molodaja gvardija*. [...] Il cineromanzo *Molodaja gvardija* è dedicato al trentesimo anniversario del *komsomol* lenin-staliniano; ed è un meraviglioso regalo per la gioventù sovietica da parte dei registi sovietici.<sup>13</sup>

Naturalmente l'analisi riportata sulla “Pravda” è perfettamente in linea con analoghe recensioni ad essa contemporanee, o comunque non posteriori alla morte di Stalin<sup>14</sup>. Non è particolarmente produttivo soffermarsi su queste riflessioni; ci sembra invece interessante mettere a confronto commenti così elogiativi con le analisi critiche elaborate dopo il 1953. In particolare, è interessante notare che mentre i film girati durante la guerra, come *Raduga* o persino *Zoja*, hanno riscosso critiche sostanzialmente positive anche in epoche relativamente recenti, le analisi su *Molodaja gvardija* sono generalmente più approfondite, e gli studiosi non trascurano di inquadrare le pellicole nella peculiare situazione politica in cui sono state realizzate. Sembra cioè che i film girati dopo la guerra siano accolti con maggior spirito critico rispetto a opere girate a conflitto in corso; opere cioè realizzate in una situazione umanamente più drammatica e quindi più difficili da valutare serenamente anche per osservatori contemporanei. Riportiamo alcuni passaggi particolarmente significativi da una recensione, del resto sostanzialmente positiva, a firma Frejlich, scritta nel 1965: si noti come alla valutazione positiva del film si accompagnino anche i riferimenti critici al regime staliniano.

---

<sup>13</sup> “Кинороман «Молодая гвардия» благодаря могучей силе изобразительных возможностей кинематографа переносит нас в живую среди этих героев, делает нас свидетелями их восхождения по крутому и тернистому пути к бессмертной славе. На этом пути в бессмертие они предстают перед зрителями не как некие символы благородства и доблести, а как живые наши современники. [...] Сражаясь за свою Родину, советские люди в годы войны с немецко-фашистскими захватчиками испытали величайший накал ненависти и гнева. [...] Партия большевиков, ведомая великим Сталиным, испытанный боевой руководитель советского народа – вот сила, которая вдохновила на подвиг «молодогвардейцев». [...] Кинороман «Молодая гвардия» посвящен тридцатилетию ленинско-сталинского комсомола. Это – замечательный подарок советских кинематографистов нашей советской молодежи” In A. Surkov, “*Molodaja gvardija*”, “Pravda”, 10 ottobre 1948.

<sup>14</sup> Cfr. Ju. Rajzman, *O tvorčeskom roste molodych kinoakterov*, “Iskusstvo kino” 4 (1952), pp. 92-94.



È nell'ultimo decennio, nel periodo della nuova crescita sociale, che lo schermo sovietico ha nuovamente conquistato un'enfasi civile e continua a delineare il proprio immaginario, come iniziato già negli anni '20 e '30. La stessa cosa sarebbe dovuta avvenire anche negli anni '40, ma la naturale ricerca creativa, in una condizione di imperante culto della personalità, fu indebolita dal dogmatismo dei pregiudizi. [...] Il film *Molodaja gvardija* mostrava le condizioni della gioventù per come si presentava sulla scena storica negli anni della costruzione del socialismo. [...] La vita dei membri della *Molodaja gvardija* apparteneva al partito, di cui erano orgogliosi, e ciò li ha resi forti.<sup>15</sup>

È interessante notare che l'elemento della pellicola di Gerasimov su cui più spesso si concentrano le valutazioni positive, anche all'interno di testi critici recenti, sia la giovane età degli attori (all'epoca tutti studenti del VGIK). Tale caratteristica, sulla base di riflessioni critiche fatte a posteriori, ha conferito al film la fama di essere un ritratto fedele della generazione che ha vissuto l'impatto della guerra più profondamente. In effetti, è piuttosto frequente trovare nelle analisi su *Molodaja gvardija*<sup>16</sup> aneddoti incentrati sul reclutamento degli interpreti, e sull'impatto psicologico da loro sperimentato (almeno stando alle dichiarazioni rilasciate) nell'immedesimarsi con i giovani *komsomol'cy* trucidati. In un'analisi pubblicata su "Sovetskij ekran" nel 1967 sono presenti diverse dichiarazioni degli interpreti del film, che a distanza di quasi un ventennio ne ripercorrono la lavorazione. Riprendiamo alcuni passaggi dalla testimonianza dell'attrice Inna Makarova:

A questo film è legata la nostra giovinezza, i nostri primi passi nel mondo del cinema. [...] Recentemente ho visto *Molodaja gvardija* insieme agli studenti dell'MGU. In sala si vedeva una nuova generazione di giovani, per cui gli avvenimenti del film sono già storia lontana e passata. Avreste dovuto vedere con quale attenzione nascosta, con quale emozione bruciante, i giovani spettatori seguivano gli avvenimenti sullo schermo, con che impeto rivivevano gli avvenimenti, e come si facevano contagiare dalle passioni, dai pensieri e dai sentimenti dei nostri eroi!<sup>17</sup>

Probabilmente è proprio questo elemento "nostalgico" che ha permesso al film di non cadere nell'oblio, e di essere ricordato anche in testi critici recentissimi. Un'analisi apparsa su

---

<sup>15</sup> "Именно в последнее десятилетие, в период нового общественного подъема советский экран вновь обрел гражданский пафос и продолжает формирование своей образности, начавшееся еще в 20-е и 30-е годы. Это должно было произойти еще в 40-е годы, но естественные творческие поиски в условиях культа личности были ослаблены предрассудками догматизма. [...] Фильм «Молодая гвардия» показал поколение молодежи, которое вышло на историческую арену в годы строительства социализма. [...] Жизнь молодогвардейцев принадлежала партии, они гордились этим, это давало им силы." In S. Frejlich, *Molodost' fil'ma*, "Iskussvo kino" 1 (1965), pp. 4-6.

<sup>16</sup> Cfr. Ju. Rajzman, *op. cit.*, pp. 92-95; L. Lajner, *op. cit.*, p. 191.

<sup>17</sup> "С этой картиной связана наша юность, наши первые шаги в кинематографе. [...] ... Недавно я смотрела «Молодую гвардию» вместе со студентами МГУ. Я зале сидело новое поколение молодежи, для которого события фильма – далекая и непережитая история. Нужно было видеть, с каким затаенным вниманием, с каким горячим волнением, следили юные зрители за экраном, как бурно переживали события, как заражались страстями, мыслями и чувствами наших героев!" In I. Makarova, "*Molodaja gvardija*", "Sovetskij ekran" 22 (1967), p. 18.

“Tribuna” nel 1998, per esempio, sintetizza gran parte dei temi ricorrenti su cui si concentra la critica riguardo al film di Gerasimov: la sua importanza come ritratto di una generazione e gli aneddoti relativi al reclutamento degli interpreti, anche se in questo caso l’autrice è piuttosto lucida nel contestualizzare la pellicola nel momento storico in cui è stata realizzata:

[Dopo la “prima” del film, avvenuta alla presenza dei genitori dei componenti della *Molodaja gvardija* e dei membri sopravvissuti], gli spettatori decisero all’unisono di inviare al compagno Stalin un telegramma che diceva così: “La realizzazione di questa pellicola, emozionante per l’anima e al tempo stesso istruttiva, rappresenta un compito particolare che si è preso a cuore il partito...” Col senno di poi, tutto questo si può spiegare: sia le lodi sul film, sia le parole di stima nei confronti di Gerasimov, sia, naturalmente, l’accenno ai grandi capi del partito dei bolscevichi. Così viveva allora il nostro paese.<sup>18</sup>

Tuttavia, anche se *Molodaja gvardija* rappresenta un buon esempio del genere di pellicole che si realizzavano negli ultimi anni del regime staliniano, l’elemento propagandistico è ancora piuttosto contenuto rispetto al successivo *Padenie Berlina* di Michail Čiaureli.

### ***Padenie Berlina: come Stalin vinse la guerra, secondo Michail Čiaureli***

Di tutti i film girati nel dopoguerra che hanno distorto la verità storica per piegarla al culto della personalità, quello del georgiano Čiaureli è probabilmente il più rappresentativo<sup>19</sup>. *Padenie Berlina* rappresenta l’apice della propaganda staliniana nel cinema successivo al conflitto, insieme agli analoghi *Tretij udar’* (1948) di Igor’ Savčenko e *Stalingradskaja bitva* (1949) di Vladimir Petrov: persino l’inizio della sua realizzazione sarebbe dovuto alla volontà di Čiaureli di farne un regalo per il settantesimo compleanno dell’allora leader dell’Unione Sovietica<sup>20</sup>.

La pellicola (divisa in due parti), sulla falsariga di analoghi film degli anni precedenti, è incentrata su una vicenda di pura *fiction* che si svolge dall’inizio degli anni ’40 al ’45, sullo

---

<sup>18</sup> “[...] зрители единодушно решили послать телеграмму товарищу Сталину, в которой говорится: «Создание этого волнующего до глубины души и вместе с тем поучительного фильма является особой заботой партии...» С высоты сегодняшнего дня все это можно объяснить: и хвалебные отзывы о фильме, и лестные слова в адрес Герасимова, и, конечно, упоминания о великих вождях партии большевиков. Так тогда жила наша страна.” In E. Lyndina, *Molodogvardejka. Kak snimalis’ znamenityj fil’m*, “Tribuna”, 23 dicembre 1998.

<sup>19</sup> Non è un caso, in effetti, che il film sia stato citato da Nikita Chruščëv nel corso del Discorso segreto del 1956 come esempio di falsificazione storica adottata da Stalin all’interno del cinema: cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 99.

<sup>20</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 97.

sfondo di avvenimenti storici reali (ovviamente rivisitati secondo la dottrina del regime). Il protagonista, l'operaio Aleksej Ivanov, è un classico *homo sovieticus*, nato il 25 ottobre 1917 e cresciuto nell'adorazione dei leader bolscevichi. La sua innamorata, l'insegnante Nataša, è anch'essa un'ammiratrice di Stalin: nel corso di un discorso che declama in occasione di un'onorificenza conferita ad Aleksej (all'interno di una sala da concerto sovrastata da un enorme ritratto del dittatore), non manca di ringraziare Stalin "per la grande e felice vita"<sup>21</sup> che ha concesso agli abitanti dell'Unione Sovietica. L'inizio del conflitto separa i due amanti; Aleksej si arruola ma, a causa di una ferita, subisce una temporanea amnesia, mentre Nataša viene deportata in Germania. Ripresosi, Alëša partecipa all'offensiva su Berlino, dove alla fine si riunirà con l'innamorata alla presenza di Iosif Vissarionovič in persona, appositamente atterrato in Germania per celebrare la vittoria dinanzi a una folla di soldati festanti. La trama sentimentale, peraltro estremamente prevedibile e convenzionale, si intreccia con la storia del vero protagonista del film, ovviamente Stalin in persona. La presenza del Segretario generale del Partito permea ogni singola scena della pellicola, anche quelle dove non è fisicamente presente: il mondo ricreato da Ćiaureli è fatto a immagine e somiglianza di Iosif Vissarionovič, anche nelle preferenze personali (per esempio, Žukov è presentato come un militare piuttosto incompetente). Stalin è contemporaneamente maestro di vita (a un certo punto riceve Alëša nel proprio orto, da lui personalmente curato, e gli elargisce dei consigli in campo sentimentale), genio militare (in più occasioni si dimostra più competente dei suoi stessi generali) e uomo probo e onesto (il suo discorso da vincitore nel finale invita alla pace e a guardare al futuro); i suoi avversari, al contrario, sono tutti invariabilmente malvagi e repellenti sotto ogni punto di vista (anche fisico). Significativamente, il film suggerisce un'alleanza segreta tra i nazisti e tutti i restanti nemici dell'Unione Sovietica, anche quelli degli anni successivi al conflitto: Churchill si tiene nascostamente in contatto con degli industriali nazisti, e in una sequenza si vede un messo papale

---

<sup>21</sup> Testualmente, la frase pronunciata nel film è: "Да здравствует Сталин, породивший нас для великой и счастливой жизни!"

in contatto con i tedeschi, a suggerire una frequentazione tra il Vaticano e la Germania nazista. Hitler, ovviamente, è all'opposto di Stalin sotto ogni punto di vista: isterico, esagitato, incompetente e senza scrupoli nei confronti dei propri connazionali (quando le truppe sovietiche irrompono a Berlino, pur di rallentarle decide di inondare i sottopassaggi della metropolitana annegando le centinaia di berlinesi che lì si sono rifugiati). Quando capisce che è tutto perduto, ammette la superiorità militare del genio di Stalin e celebra un grottesco matrimonio con Eva Braun per poi suicidarsi con lei.

Rispetto ad altre opere cinematografiche realizzate con intenti propagandistici (come ad esempio *Čapaev*), l'attenzione della critica nei confronti di *Padenie Berlina* è stata, dopo il '53, estremamente contenuta, come d'altronde è intuibile. In molti testi critici<sup>22</sup> il film non viene menzionato se non di sfuggita, e dopo il '56 la pellicola venne messa ufficialmente al bando fino al '91, anno in cui ebbe la sua prima proiezione pubblica dopo 35 anni, in occasione della 48esima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. È chiaro che il film costituisce ancora oggi un oggetto scomodo nell'ambito della cinematografia sovietica, per ovvi motivi politici; però, forse, ci sono anche delle ragioni più sottili alla base dell'imbarazzo che continua a suscitare. Infatti, pur essendo un film di guerra, *Padenie Berlina* è talmente sbilanciato nell'esaltazione della superiorità militare di Stalin da dimostrarsi irrispettoso e quasi offensivo nei confronti dei soldati sovietici veri e propri. Aleksej, come d'altronde gli altri militari presentati nel film, riesce a portare avanti la guerra contro i nazisti al prezzo di relativamente poche perdite; al contrario, l'esercito tedesco è così incompetente da costituire un nemico quasi più pericoloso per la Germania stessa che per i sovietici. Le scene di lutto e di tragedia in film come *Raduga* e *Ona zaščiščaet rodinu*, per quanto caricate, erano senz'altro più fedeli alla realtà storica di *Padenie Berlina*, in cui l'unica scena di lutto reale, non casualmente, è incentrata su una donna tedesca e non russa, che piange la perdita del figlio maledicendo Hitler. È possibile, quindi, che la spudorata assenza di realismo pesi sulla fruibilità del film in una nazione in cui il trauma

---

<sup>22</sup> Compreso il pur valido AA. VV., *Rossijskij illjuzion cit.*, o Ju. Chanjutin, *op. cit.*

della Grande Guerra Patriottica fa ancora sentire il suo peso dopo più di mezzo secolo. Alcune riflessioni di Chanjutin sulle differenze tra *Molodaja gvardija*, assai apprezzato dall'autore per l'attenzione dedicata dal regista all'elemento umano, e *Padenie Berlina*, significativamente trattato assai più brevemente, sembrano corroborare almeno in parte la nostra ipotesi:

La tragedia [in *Molodaja gvardija*] non si esprime attraverso pianti rumorosi, sentimenti forzati, ritmi frenetici di montaggio, ma piuttosto negli sguardi spenti, nelle figure curve, nella prosaicità e nella certezza contenuta di ciò che sta accadendo. Nel film vivono persone del tutto comuni, le cui azioni e reazioni sono molto naturali. Nel 1948, sembrava che fosse questo stile tranquillo, non frettoloso, l'attenzione del regista nei confronti dell'esistenza di tutti i giorni, ai dettagli della vita e a ciò che conta, a distinguere *Molodaja gvardija* da opere maestose e fredde come *Kljatva*<sup>23</sup> e *Padenie Berlina*. Ma le differenze erano assai più profonde, e di principio. Il tono della narrazione, i personaggi differenti, tutto ciò era effettivamente importante: ma erano dettagli secondari, derivanti dalla differenza principale. La caratteristica principale di *Molodaja gvardija* era costituita dal fatto che nel suo mondo artistico agiva un differente "sistema di riferimento", un'altra misura degli eventi e degli uomini.<sup>24</sup>

Naturalmente, questo tipo di distinzioni non venne minimamente preso in considerazione all'uscita della pellicola, su cui la critica si dimostrò unanimemente positiva. Riportiamo alcuni passaggi da un'analisi di Vsevolod Pudovkin, scritta all'indomani del primo spettacolo:

In rapporto alla raffigurazione dei nemici, degli uomini cioè che si pongono in maniera diametralmente opposta alle nostre idee di moralità, i realizzatori del film sono fedeli alla propria linea di principio. Su Hitler, Göring e gli altri, il film non racconta barzellette, e non si limita a constatare i tratti ripugnanti e già noti a tutti del nazifascismo e dei suoi capi. No, qui gli autori promuovono l'odio generalizzato contro il nazifascismo e la sua natura dannosa. Non è stata solo una conoscenza completa del materiale su Hitler e i suoi accoliti da parte degli autori che ha portato alla realizzazione di immagini spaventose nella loro cruda verità, ma anche la profondità di espressione dei sentimenti del popolo, l'odio nei confronti del nazifascismo e l'amore per la patria che hanno costituito le forze motrici della Grande Guerra Patriottica e hanno portato alla vittoria, testimoniando una svolta nella storia dell'umanità. Questi sono stati i primi pensieri che si sono affacciati alla mente dopo aver visto questo film meraviglioso.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Diretto da Čiaureli nel 1946, *Kljatva* si fonda sulla medesima ideologia alla base di *Padenie Berlina* e propone una rilettura degli avvenimenti storici secondo la quale Stalin era effettivamente l'erede designato da Lenin alla guida del partito.

<sup>24</sup> "Трагедия здесь не обнаруживает себя в шумных выкриках, форсированных чувствах, лихорадочном ритме монтажа – она в потухших взглядах, ссутулившихся фигурах, она в обыденности и предельной достоверности происходящего. Здесь живут вполне обыкновенные люди, чьи реакции и поступки очень естественны. В 1948 году казалось, что эта неторопливая, спокойная манера, внимание режиссера к быту, к подробности жизни и есть то главное, что отличает «Молодую гвардию» от величавых и холодных произведений типа «Клятвы», «Падения Берлина». Но различия были куда глубже и принципиальнее. Тон повествования, иные герои – все это было важным. Но вторичным, производным от главного. Основная особенность «Молодой гвардии» заключалась в том, что в ее художественном мире действовала другая «система отсчета». Другая мера событий и людей." In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 203.

<sup>25</sup> "И в решении образов врагов, людей, прямо противоположных нашим представлениям о морали, создатели фильма верны своему, правильно найденному принципу. О Гитлере, Геринге и прочих, фильм не рассказывает анекдоты. Он не просто констатирует всем известные отвратительные черты фашизма и его главарей. Нет. Художниками и здесь движет общенародное чувство ненависти к фашизму, к его вредоносной сущности. Не только исчерпывающее знание авторами материалов о Гитлере и его клике привело к созданию страшных в своей обнаженной правде образов, а глубина выражения чувств народа, той ненависти к фашизму и любви к своей Родине, которые были движущими силами Великой Отечественной войны и привели к Победе,

Le recensioni sulla “Pravda” sono, com’è ovvio, ugualmente entusiastiche:

La vittoria di Stalin è una vittoria per tutto il popolo sovietico, è la felicità di milioni di lavoratori. La vittoria porta Aleksej Ivanov e Nataša Rumjanceva alla piena felicità. All’aeroporto, nel momento solenne dell’incontro con il compagno Stalin a Berlino, Aleksej ritrova la sua Nataša, per non separarsene mai più. Così si completa la semplice storia di due splendidi giovani sovietici.<sup>26</sup>

Praticamente tutte le recensioni<sup>27</sup> dell’epoca o immediatamente successive sono sullo stesso tono di quelle fin qui citate; qualche spunto più interessante viene da un’analisi a firma L. Pogoževa, apparsa anch’essa nel 1950, in cui si tenta di analizzare alcuni elementi del film inquadrandoli in una prospettiva storico-culturale. L’approccio dell’autrice è comunque ovviamente elogiativo nei confronti della pellicola:

Questa è una di quelle opere che sono pienamente accettate dai cuori e dalle menti del popolo sovietico, contribuiscono a far capire il senso di ciò che c’è di più importante nelle nostre vite, e al tempo stesso, sollevano interrogativi circa i principi fondamentali e le fondamenta dell’arte sovietica come l’arte del Realismo Socialista. [...] Il film *Padenie Berlina* è una prova convincente e talentuosa del fatto che un’autentica fioritura dei grandi generi epici nel campo dell’arte è possibile soltanto in una società che ha creato le condizioni per una soluzione socialista al problema del singolo e della società, dell’individuo e della nazione. La società sovietica, guidata dall’entusiasmo della ricostruzione socialista della vita, ha già fatto superare da tempo alla nostra arte i confini dei temi piccoli, famigliari, “da camera”. La stessa vita sovietica ha mostrato agli artisti che l’oggetto del loro lavoro deve diventare il movimento di milioni di persone, il destino della Patria, il destino del popolo. [...] In *Padenie Berlina* gli autori hanno inserito una serie di inquadrature che raffigurano dei bambini in un prato fiorito, e inquadrature che mostrano una fabbrica e il lavoro dei fonditori. In entrambi i casi, le scene sono piene di una bellezza mozzafiato. La fabbrica e la natura, l’uomo e la macchina, i bambini e le officine aziendali, tutte queste cose non sono in contraddizione le une con le altre, in tutto questo non c’è antagonismo, sono solo i lati diversi del mondo bello e felice al centro del quale si trova il libero cittadino sovietico.<sup>28</sup>

---

знаменующей переворот в истории человечества. Таковы были первые мысли, которые возникают после просмотра этого замечательного фильма.” In V. Pudovkin, *Podlinnaja narodnost’*, “Sovetskoe iskusstvo”, 22 gennaio 1950. L’articolo può essere consultato al seguente link: <<http://lj.rossia.org/users/amalgin/1700574.html?mode=reply>>.

<sup>26</sup> “Победа Сталина – это победа всего советского народа, это счастье миллионов людей труда. Победа приносит полное счастье Алексею Иванову и Наташе Румянцевой. На аэродроме, в торжественную минуту встречи товарища Сталина в Берлине, Алексей встречает и свою Наташу, чтобы уже не разлучаться с ней никогда. Так завершается простая история двух прекрасных молодых советских людей.” In V. Šerbina, *Fil’m o velikoj pobeде*, “Pravda”, 25 gennaio 1950.

<sup>27</sup> Cfr. AA. VV., *Zamečatel’noe proizvedenie sovetskogo kinoiskusstva*, “Pravda”, 25 gennaio 1950; M. Andžaparidze, V. Čirgiladze, *Kak sozdavalis’ fil’m “Padenie Berlina”*, “Iskusstvo kino” 4 (1950), pp. 22-26; A. Grošev, *Obraz našego sovremennika v kinoiskusstve*, “Iskusstvo kino” 4 (1951), pp. 14-18.

<sup>28</sup> “Это одно из тех произведений, которые целиком принимаются и сердцем и разумом советского человека, помогают понять смысл самого главного в нашей жизни и, вместе с тем, заставляют задуматься о важнейших принципах и основах советского искусства как искусства социалистического реализма. [...] Фильм «Падение Берлина» – убедительное и высокоталантливое доказательство того факта, что подлинный расцвет больших эпических жанров в искусстве возможен только в обществе, создавшем условия для социалистического решения проблемы личности и общества, личности и народа. Советское общество, движимое пафосом социалистического переустройства жизни, давно уже вывело наше искусство за пределы малых, «семейных», камерных тем. Сама советская жизнь показала художникам, что объектом их творчества должно стать движение миллионов, судьба Родины, судьба народа. [...] В фильме «Падение Берлина» авторы поставили рядом кадры, изображающие детей на цветущем лугу, и кадры, показывающие завод и труд сталеваров. И то и

La relativamente scarsa frequenza con cui un film importante come *Padenie Berlina* viene citato all'interno di testi critici e articoli sul cinema di guerra sovietico fa sì che anche gli spunti di riflessione sul film siano relativamente limitati. Generalmente, la pellicola di Čiaureli è oggetto di analisi assai più interessanti e approfondite quando è inquadrata nell'ambito complessivo della storia della cultura visiva della Russia staliniana<sup>29</sup>, ovvero nelle analisi a sfondo strettamente politico<sup>30</sup>. Tuttavia, c'è almeno un'interessante analisi citata<sup>31</sup> nell'ambito di testi critici sul cinema sovietico; e, anche se il tema che viene sollevato non è strettamente legato alla nostra indagine, ci sembra opportuno menzionarla. Secondo l'autrice Lilija Mamatova, esisterebbe nell'ambito del cinema sovietico di propaganda, e in particolare nei film di guerra, un elemento ricorrente nella raffigurazione dei personaggi femminili: vale a dire, una sorta di frustrazione sessuale che impone alle eroine cinematografiche di convogliare i propri desideri sui leader e sulle direttive di partito, piuttosto che sui personaggi maschili. Effettivamente, questo tema è presente in *Čapaev* e in *Ona zaščičaet rodinu* (in entrambi i casi le protagoniste non cedevano alle profferte amorose dei loro fidanzati), e secondo la Mamatova sarebbe presente anche in *Padenie Berlina*, in particolare nella sequenza in cui la protagonista Nataša recita un discorso che in teoria dovrebbe essere in onore del personaggio di Aleksej, ma nei fatti è l'ennesimo elogio a Stalin.

Nataša sta facendo alla Casa della cultura il proprio rapporto sulla vittoria lavorativa del fonditore, quando si volge non verso Ivanov, che, impersonato da Boris Andreev, si erge nella sala come una prominente collina. Anzi, non guarda proprio nella sala. La fanciulla non distoglie gli occhi dall'enorme ritratto di Stalin che decora il palco e gli si è rivolta con amore in maniera talmente enfatica, con tanta passione e senso d'intimità che gli studenti dovrebbero esserne spaventati, e temere per un suo disturbo mentale. Tuttavia, all'esibizione dell'orgasmo verbale la sala risponde con una fragorosa ovazione.<sup>32</sup>

---

другое полно захватывающей красоты. Завод и природа, человек и машина, дети и заводские цехи – все это не противостоит одно другому, во всем этом нет антагонизма, все это лишь разные стороны прекрасного, радостного мира, в центре которого – свободный советский человек.” In L. Pogoževa, “*Padenie Berlina*”, “*Iskusstvo kino*” 1 (1950), pp. 10-12.

<sup>29</sup> Cfr. G. P. Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

<sup>30</sup> Cfr. G. Mar'jamov, *Kremlevskij Cenzor. Stalin smotrit kino*, Moskva, Kinocentr, 1992.

<sup>31</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 98.

<sup>32</sup> “Да, Наташа делает в Доме культуры доклад, посвященный трудовой победе сталевара, но ведь обращается она не к Иванову, который, в облике Бориса Андреева, заметной горой возвышается в зале. И вообще не в зал она смотрит. Девушка не отрывает глаз от огромного портрета Сталина, украшающего сцену, и объясняется

Al di là di questi spunti, interessanti ma sostanzialmente estranei all'oggetto del nostro lavoro, ribadiamo che *Padenie Berline* costituisce semplicemente l'emblema della stagnazione artistica e culturale vissuta dal cinema sovietico negli ultimi anni del regime staliniano. Per una vera rinascita si dovrà attendere il Disgelo, anche se nell'ambito delle pellicole realizzate in questo periodo ci sembra opportuno soffermarci su un'ultima opera girata nel 1950, minore, ma degna di menzione.

### ***Smelye ljudi*: gli avventurosi cowboy sovietici di Konstantin Judin**

La fine degli anni '40 segna uno dei nadir del cinema di guerra sovietico. Tuttavia, in questa situazione stagnante sono presenti alcuni singoli e rari episodi filmici che preannunciano l'assai più intenso sfruttamento artistico del tema del conflitto nelle pellicole degli anni successivi. Un film come *Smelye ljudi* ne rappresenta un buon esempio: per quanto artisticamente non presenti particolari distinzioni rispetto al resto delle opere del medesimo periodo, il lavoro di Judin si sforza con qualche successo di rinvigorire il cinema di guerra mescolandolo con quello d'avventura, come diversi anni prima aveva fatto Ivan Perestiani con *Krasnye d'jovoljata*. Il film è senz'altro un'opera minore, ma ci sembrava doveroso menzionarlo perché rappresenta uno dei primissimi tentativi di costruire un lavoro d'intrattenimento rielaborando il materiale relativo a un trauma, quello della Grande Guerra Patriottica, ancora fresco. Anche la particolare ambientazione della storia, che si svolge nel Caucaso settentrionale anziché nei centri di potere moscoviti, conferisce al film un'atmosfera western piuttosto insolita per l'epoca.

La trama di *Smelye ljudi* abbraccia quasi un decennio, dato che la storia si svolge dal '37 al '46, e, come spesso accade per molti lavori dello stesso periodo, è incentrata su una storia

---

ему в в любви так надрывно, страстно и интимно, что слушатели должны были бы испугаться, заподозрив у нее психическое расстройство. Однако на сеанс словесного оргазма зал откликается громовой овацией.” In L. Mamatova, *Mašen'ka i zombi. Mifologija sovestkoj ženščiny*, “Iskusstvo kino” 6 (1991), p. 116.



d'amore. Vasja è un giovane appassionato di cavalli che, con l'aiuto dell'anziano mandriano Voronov, alleva il puledro Bujan, facendone un campione di corsa. Nadežda, la nipote di Voronov, è un'appassionata di Majakovskij, sentimentalmente contesa tra Vasja e l'infido Vadim. In realtà Vadim è una spia dei nazisti, e all'inizio della guerra aiuta di nascosto l'atterraggio dei paracadutisti tedeschi nella regione. Vasja lo scopre, ma Vadim riesce a ferirlo e a scappare; tratto in salvo dal proprio cavallo come nei classici film di cowboy, Vasja vive una serie di vicissitudini che lo portano infine ad entrare in una formazione partigiana. Nel frattempo, Nadja, che a sua volta sta contribuendo alla Resistenza grazie alla propria conoscenza del tedesco, viene scoperta, arrestata, e infilata a forza insieme ad altre prigioniere sovietiche nel vagone di un treno che dovrà deportarle in Germania. Tuttavia, i partigiani hanno minato i binari ferroviari; Vasja, in groppa al velocissimo Bujan, riesce a raggiungere il vagone delle prigioniere prima che il treno raggiunga la zona minata e a staccarlo dal resto del convoglio: le donne, compresa Nadja, sono salve, mentre i nazisti del treno, incluso Vadim, saltano in aria. L'ultima scena, ambientata qualche tempo dopo la fine della guerra, vede Vasja partecipare a una corsa di cavalli e vincerla grazie a Bujan; seguono una parata e una festa generale.

Come nota Denise Youngblood<sup>33</sup>, la superficialità del film e la sua insolita ambientazione aiutano a stemperare anche gli aspetti più drammatici: non a caso, l'unico avversario veramente temibile del film (i nazisti sono presentati come un mucchio di incompetenti) è Vadim, cioè un nemico "interno", concordemente con la politica di questi anni, repressiva nei confronti del dissenso. La guerra è presentata in una chiave ancora più leggera che in *Padenie Berlina*, tuttavia l'ambientazione montanara e il fatto che il film non presenti particolari peana nei confronti della politica ufficiale (Nadja tiene appeso sopra il letto un ritratto di Majakovskij e non di uomini politici, anche se nel finale non mancano standardi con l'effigie di Stalin) rendono *Smelye ljudi* più fruibile e meno offensivo rispetto alle sontuose ricostruzioni storiche di Čiaureli. Si tratta cioè di un'opera senza pretese, che non tenta nemmeno di offrire un ritratto attendibile degli aspetti più

---

<sup>33</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 105.

sgradevoli della guerra. Ovviamente, i protagonisti del film sono costruiti seguendo il modello dei classici eroi sovietici (a partire dall'esplicativo titolo), una caratteristica che certo non sfuggì ai critici dell'epoca, come dimostrano i seguenti passaggi, tratti da un articolo apparso sulla "Pravda":

Fa piacere che nell'immagine restituita dall'attore sia visibile la combinazione armoniosa di straordinarie qualità spirituali con un eccellente sviluppo fisico, caratteristica nella nuova generazione sovietica. [...] Il genere del film d'avventura sovietico è riconosciuto per la sua utilità nella formazione dei nostri migliori giovani e dei migliori tratti del loro carattere: onestà, determinazione e coraggio nello svolgimento dei compiti più difficili, l'ingegno e la devozione illimitata alla propria Patria socialista.<sup>34</sup>

Chiaramente sulla stessa linea è l'analisi, del resto più articolata, apparsa su "Iskusstvo kino":

Il film *Smelye ljudi* racconta una storia verosimile, legata alla realtà, che se non è proprio avvenuta come mostra il film, potrebbe comunque aver avuto comunque luogo nel mondo reale. [...] La particolarità di *Smelye ljudi* sta nell'acutezza del soggetto, nella dinamicità degli avvenimenti, nell'umorismo lieve dei toni degli autori, che a volte permettono di portare avanti un racconto divertente e affascinante pur nelle situazioni rischiose e pericolose in cui vengono a trovarsi i personaggi. [...] L'uomo sovietico non è uno spettatore scettico. È padrone della propria vita e del proprio destino. Possiede in sé il desiderio e la capacità di trasformare il pensiero in azione. E la nostra arte deve mostrare quest'uomo attivo, il suo destino brillante. L'uomo sovietico nella vita reale non si assoggetta alle circostanze, ma le piega alla propria volontà. È su questa base, insieme naturalmente ad altri generi cinematografici, che si sviluppa il film d'avventura.<sup>35</sup>

Ci sembra significativo sottolineare che, anche nelle recensioni immediatamente successive all'uscita del film, l'opera è generalmente classificata come un film d'avventura, e non di guerra. Se per certi versi questa particolare connotazione potrebbe anche dipendere dall'allora difficile produzione di opere a sfondo bellico che non fossero direttamente incentrate sul solo

---

<sup>34</sup> "Радует то, что в образе, созданном актером, показано присущее молодому советскому поколению гармоническое сочетание замечательных духовных качеств с отличным физическим развитием. [...] Жанр советского приключенческого фильма признан служить делу воспитания в нашей молодежи лучших, благородных черт характера – честности, решительности и отваги при выполнении, любых труднейших задач, изобретательности, безграничной преданности своей социалистической Родине." In P. Kuznecov, *Fil'm o smelych ljudjach*, "Pravda", 8 settembre 1950.

<sup>35</sup> "Фильм «Смелые люди» рассказывает правдивую, жизненную историю, которая если и не происходила в точности именно так, то во всяком случае могла произойти в действительности. [...] Особенность фильма «Смелые люди» заключается в его острой сюжетности, в динамичности событий, в легком юморе авторских интонаций, позволяющей иногда о самых рискованных и опасных положениях, в какие попадают герои, рассказать увлекательно и весело. [...] Советский человек – не скептический созерцатель. Он является хозяином своей жизни и судьбы. Ему присущие желание и умение превращать мысль в действие. И наше искусство должно показывать этого деятельного человека, его яркую судьбу. Советский человек в реальной жизни не подчиняется обстоятельствам, а подчиняет обстоятельства своей воле. На этой основе наряду с другими жанрами в нашем киноискусстве, естественно, развивается и приключенческий жанр." In L. Pogoževa, *O prostych i smelych ljudjach*, "Iskusstvo kino" 4 (1950), pp. 27-28.

Stalin, d'altra parte è vero che nella pellicola vera e propria il conflitto è semplicemente lo sfondo sul quale si svolgono le vicende avventurose dei protagonisti. È interessante notare come, a meno di un decennio dalla fine della Grande Guerra Patriottica, sia già possibile utilizzarla come pretesto per la realizzazione di un film così leggero; il critico Sergej Lavrent'ev lo considera apertamente un western, come *Krasnye d'javoljata*.

A riguardarlo oggi, *Smelye ljudi* colpisce soprattutto per la professionalità. Con quanta cura è stato rispettato il genere! Come sono stati scelti bene gli attori! Come funzionano bene! Con quanta fedeltà al genere western interagiscono l'uomo e la natura! E poi, in seconda istanza, si comincia a riflettere su come la pellicola di Judin sia l'unico film fresco e veramente libero dell'ultimo quinquennio di Stalin. [...] Il finale è assolutamente atipico per il tipico film sovietico dell'inizio degli anni '50, e assolutamente tipico nell'ambito delle conclusioni dei film western.<sup>36</sup>

Nonostante Lavrent'ev sostenga che il film abbia raggiunto una fama leggendaria<sup>37</sup> col passare del tempo, non ci sembra che *Smelye ljudi* abbia goduto di grande considerazione critica negli ultimi decenni. Tuttavia, nelle occasioni in cui il film è stato riportato all'attenzione degli studiosi, è stata onestamente riconosciuta la capacità di Judin di creare un lavoro privo di particolari qualità ma godibile; in un articolo autobiografico del 2000, il critico Aleksandr Šenkman ha trovato una giustificazione, peraltro piuttosto intuibile, alla realizzazione del film, riconducendola alla volontà da parte del pubblico e dei registi degli anni '50 di confrontarsi con opere più leggere dopo la cupezza degli anni di guerra<sup>38</sup>. Riprendiamo alcuni passaggi dell'analisi dello studioso:

Come molti dei miei compagni d'armi, sono riuscito a diplomarmi all'istituto, a crescere una famiglia, e a iniziare una carriera. Tuttavia, un quinquennio di dopoguerra non ha cancellato dalla memoria quello che si era vissuto al fronte e nelle retrovie, e in maniera altrettanto vivida era rimasto in noi l'interesse per i film di guerra. Cosa ci aspettavamo di vedere sullo schermo? [...] Ogni prima visione, naturalmente, costituiva per noi una piccola vacanza. E poi c'erano i film che aspettavamo di vedere con particolare impazienza, tra cui *Smelye ljudi*.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> “Смотря сегодня «Смелых людей», поражаешься прежде всего именно профессионализму. Так точно выдержан жанр! Как правильно подобраны актеры! Как они хорошо работают! Как точно, по-вестерновски взаимодействуют люди и природа! И уже потом, во вторую очередь, начинаешь изумляться тому, что картина Юдина — единственная свежая, свободная лента последнего сталинского пятилетия. [...] Абсолютно нетипичный финал для советской картины начала пятидесятых — и абсолютно типичное завершение вестерна. [...]” In S. Lavrent'ev, *op. cit.*, pp. 54-59.

<sup>37</sup> Cfr. S. Lavrent'ev, *op. cit.*, p. 56.

<sup>38</sup> Questa idea peraltro concorderebbe con l'incremento di opere di puro intrattenimento anche in campo letterario e artistico negli anni successivi alla guerra; cfr. E. Zubkova, *op. cit.*, p. 34.

<sup>39</sup> “Как и многие мои товарищи по оружию, я успел окончить институт, обзавестись семьей, начать трудовую деятельность. Однако пять послевоенных лет не стерли в памяти то, что было пережито и на фронте, и в тылу, таким же обостренным оставался интерес к фильмам о войне. Что мы ожидали увидеть на экранах? [...] Каждая

Al di là dell'evidente, e comprensibile entusiasmo con cui i reduci di guerra potevano accostarsi ad opere come il film di Judin, va comunque evidenziato un aspetto: praticamente nessuno dei film usciti tra il dopoguerra e la morte di Stalin riesce (o aspira) efficacemente a rielaborare il lutto nazionale, o a restituire sullo schermo la tragedia del conflitto. Sarà nel periodo del Disgelo che si produrranno le opere a sfondo bellico più interessanti e significative del cinema sovietico.

---

кинопреьера, естественно, становилась для нас маленьким праздником. И все же были фильмы, встречи с которым ждали с особенным нетерпением, в их числе – «Смелые люди».” In A. Šenkman, *Smelye ljudi*, “Novye fil'my” 5 (2000), p. 26.

### III.4 Disgelo: ripensando al nemico

Gli anni in cui l'Unione Sovietica fu governata da Nikita Chruščëv, ossia tra il 1953 e il 1964, rappresentano uno degli apici creativi assoluti di tutta la storia del cinema russo-sovietico. Nel giro di poco più di un decennio, compaiono sulla scena cinematografica artisti come Marlen Chuciev e Andrej Tarkovskij; ma anche molti registi di opere d'intrattenimento, come El'dar Rjazanov, iniziano negli anni '50 una carriera ricchissima che li porterà, nei decenni successivi, a essere considerati tra gli autori più popolari del cinema sovietico. Tra le ragioni di questa silenziosa rivoluzione culturale, oltre ovviamente alla morte di Stalin e al conseguente (anche se per certi aspetti solo temporaneo) allargamento delle maglie della censura, c'è anche l'apertura alle influenze culturali del cinema occidentale. Come nota una delle massime esperte del cinema del Disgelo, la studiosa Josephine Woll<sup>1</sup>, la fine dell'isolamento staliniano permette che movimenti come il Neorealismo e la Nouvelle Vague battezzino artisticamente un'intera generazione di giovani registi; le "nuove leve" non sono tuttavia in contrasto con gli artisti degli anni precedenti. Al contrario: per qualche anno, accanto ad autori come Kalatozov convivono tranquillamente registi del passato regime, e anzi sono spesso proprio gli autori più anziani a incoraggiare la nuova produzione. Michail Romm, che nel 1965 avrebbe diretto un affascinante e contestato documentario sull'ascesa del nazismo in Germania, *Obyknovennyj fašizm*, sarebbe stato uno dei maestri di Tarkovskij; e Ivan Pyr'ev, già autore di *V šest' časov večera posle vojny*,

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Woll, *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London-New York, I. B. Tauris, 2000, p. xi.

dal '54 al '57 avrebbe guidato la Mosfil'm, per poi divenire presidente dell'Unione dei cineasti dell'Unione Sovietica. Naturalmente, la libertà creativa di cui godettero i registi di questi anni è solo relativa: nonostante il fatto che molti posti precedentemente occupati da incompetenti burocrati di partito fossero stati ereditati da cineasti e seri professionisti, come nel caso di Pyr'ev, nessuna produzione venne mai completata senza l'attenta supervisione degli enti governativi, come nota la Woll:

All the studios operated in essentially the same way. 'Script boards' read and evaluated drafts of scenarios; artistic councils (*khudsovety*), consisting of directors, editors, writers and other involved personnel, discussed approved scripts and the subsequent projects. 'Creative units' (*tvorcheskie ob'edinenia*), the basic working teams, actually made the teams. In each team the director made artistic decisions, the production manager handled business matters, a group of editors worked together with writers and acted as censors, and a team *khudsovet* – critics, writers, actors, cameramen and others, plus at least one Party representative – met to assess screen tests, watch rushes and so on. The studio's in-house newspaper contained reports of its discussions.<sup>2</sup>

Nonostante la prudenza delle autorità nei confronti del nuovo cinema, tuttavia, l'incremento quantitativo e qualitativo della produzione ebbe un'influenza più che positiva in ogni ambito legato all'industria filmica. La rivista "Sovetskij ekran", che era stata sospesa nel 1941, riprese le pubblicazioni nel 1957<sup>3</sup>; il sesto piano quinquennale, approvato nel 1955, incrementò la costruzione di nuove sale cinematografiche e la riparazione di quelle vecchie e in disuso; e il "Discorso Segreto" di Čruščëv del 1956 ebbe una fortissima influenza su molte pubblicazioni di questo periodo, compresa "Iskusstvo kino", sulle cui pagine iniziò a comparire sovente l'espressione "culto della personalità".

Relativamente libero da esigenze propagandistiche e da istanze ideologiche, il cinema del Disgelo è contraddistinto da una gran varietà di tematiche, ed è estremamente riduttivo cercare di riassumerle in una sintesi generale. Tuttavia, diverse fonti critiche<sup>4</sup> concordano sul fatto che c'è almeno un elemento ricorrente in gran parte delle pellicole di questi anni: se i film degli anni '30 e '40 si erano concentrati sulle sorti delle masse e della società, il cinema della seconda metà

---

<sup>2</sup> J. Woll, *op. cit.*, p. 6.

<sup>3</sup> Cfr. J. Woll, *op. cit.*, pp. 7 segg.

<sup>4</sup> Cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 215; D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 107; J. Woll, *op. cit.*, p. 62; G. Buttafava, *op. cit.*, p. 94.

degli anni '50 riconduce tutto alla sfera del privato, e tende concentrarsi su storie di cui siano protagonisti singoli individui. Pienamente condivisibile è l'analisi di Buttafava:

Il cinema sovietico, per andare avanti, ha bisogno di tentare un gran bagno anti-retorico, deve ritrovare i piccoli gesti, le parole semplici e i conflitti quotidiani, accanto ai grandi conflitti (del resto i dati realmente più conflittuali e drammatici di quegli anni, primi fra tutti quelli legati alle deportazioni e ai "ritorni" dai lager staliniani, non si potevano neppure sfiorare). Così si comincia ad apprezzare e valutare un film solo perché non vi compaiono troppi busti di Lenin e ritratti dei capi di governo; oppure semplicemente perché si parla d'amore, e perché qualche giovane vi si diverte cantando teneramente *Bandiera rossa* o si prende la testa fra le mani, sullo sfondo di una ciminiera dipinta su un fondale rosso fiammante. Basta un accenno di sfumature, un'atmosfera più sommessa, un tentativo di allontanarsi dal trionfalismo per rendere un film sovietico del '50 rispettato, amato, apprezzato dalla critica.<sup>5</sup>

Il cinema di guerra non fa eccezione; quindi, se opere come *Padenie Berlina* si concentravano sulle sorti del popolo sovietico nel suo insieme, a partire dalla seconda metà degli anni '50 i film a sfondo bellico tenderanno a concentrarsi sull'influenza, spesso devastante, della Storia nella vita della gente comune. In una delle sue analisi, di cui riportiamo alcuni passaggi particolarmente significativi, Chanjutin riprende questo concetto e lo sviluppa, approfondendo le ragioni della ripresa del cinema di guerra in questi anni.

Non è un caso che il nostro cinema riporti le sue prime vittorie decisive proprio nell'ambito dei film incentrati sulla guerra. Si trattava di materiale già in una certa misura decantato, era Storia passata, ma ancora recente; il presente vi ha fatto germogliare radici in gran quantità. Su cosa poggiava il senso della nuova fase di riflessione sulla guerra? Nella sua forma più grezza e schematica si può rispondere così: la guerra era diventata materiale per una riflessione sul presente. Il cinema si confronta con la guerra perché vuole capire il suo significato nella vita morale e psicologica delle persone del singolo individuo; e quali siano i processi spirituali che si sono verificati nel periodo della guerra e hanno contribuito alla formazione dei caratteri e dei tipi umani della metà degli anni '50.<sup>6</sup>

È interessante notare come in questi anni si assista ad un progressivo distacco della narrazione ufficiale della Grande Guerra Patriottica dalla figura di Stalin; un processo, secondo Nina Tumarkin, presente in tutti gli aspetti della vita culturale, e non solo in ambito cinematografico:

---

<sup>5</sup> G. Buttafava, *op. cit.*, p. 95.

<sup>6</sup> "Не случайно, что первые решающие победы наше кино одерживает в фильмах, посвященных войне. Это был уже в какой-то мере отстоявшийся материал, это была история, но совсем недавняя; настоящее проросло в нее множеством корней. В чем был смысл нового этапа осмысления войны? В самой грубой, схематичной форме можно ответить так: война стала материалом для раздумий о современности. Кинематограф обращается к войне, потому что хочет понять, что означала она в нравственной, психологической жизни народа и отдельного человека. Какие внутренние духовные процессы, происходившие в период войны, сформировали характеры, типы середины 50-х годов." In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 215.

During the Khrushchev years, Victory Day, May 9, still a working day, continued to be marked annually with meetings in schools and workplaces, informal gatherings of veterans and well-wishers in city parks, and, after dark, fireworks. A cult of the Great Patriotic War – an organized system of symbols and rituals driven by political imperatives determined by its managers – was in the formative stage. Some aspects of the symbolic matrix – like the basic plot of the war and the Victory Banner as the cult’s central symbol – had been fixed. Others – such as Stalin’s role in the war – were in flux.<sup>7</sup>

Il processo della “destalinizzazione” del cinema di guerra non è tuttavia istantaneo; come nota la Youngblood<sup>8</sup>, il ridimensionamento del ruolo di Stalin nella versione ufficiale della storia del conflitto è inizialmente così incerto che, i film a sfondo bellico girati negli anni immediatamente successivi al ’53 trascurano volutamente di reinterpretare la Seconda Guerra Mondiale, e ripiegano sulle rivisitazioni della Guerra Civile. Tale scelta, peraltro, è motivata anche da una ragione economica: nel 1957 sarebbe ricorso il quarantennale della Rivoluzione, quindi film che celebrassero l’anniversario erano incoraggiati in maniera particolare. Confrontare lavori come *Kommunist* (1957) di Julij Rajzman (film peraltro assai malvisto dalla critica dell’epoca) con i lavori di quarant’anni prima dimostra quanto profondamente fosse cambiata (e maturata) la concezione dell’essere umano all’interno della cinematografia sovietica: l’eroe di Rajzman, un comunista in crisi che nel 1919 si innamora della moglie di uno speculatore e la cui battaglia contro i Bianchi si conclude con una morte crudele, anche se glorificata a posteriori da Lenin in persona, possiede uno spessore psicologico assai maggiore del classico Čapaev. Gran parte di queste tematiche trovano la loro massima realizzazione in *Sorok pervyj* di Grigorij Čuchraj, precedente di un anno al film di Rajzman.

### ***Sorok pervyj*: Grigorij Čuchraj e la sua storia d’amore e di guerra**

Il sentimentale film di Čuchraj non è, come abbiamo visto, l’unica pellicola che in questi anni affronta il tema della Guerra Civile con la consapevolezza degli anni del Disgelo; abbiamo pensato di includerla all’interno della nostra indagine per una serie di motivi. Innanzi tutto, è

---

<sup>7</sup> N. Tumarkin, *op. cit.*, p. 110.

<sup>8</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *op. cit.*, p. 110.



probabilmente una delle opere più rappresentative nell'ambito del cinema dei primi anni dopo la morte di Stalin (secondo la Woll, ha costituito "a barometer of the time"<sup>9</sup>); inoltre, a differenza di molti altri lavori realizzati nello stesso periodo, *Sorok pervyj* non nasce da una sceneggiatura originale, ma è il contestato rifacimento della pellicola del 1926 con lo stesso titolo, diretta da Jakov Protazanov, tratta a sua volta dall'omonimo romanzo di Boris Lavrenëv e all'epoca altrettanto discussa. Il lavoro di Čuchraj costituisce quindi un esempio particolarmente efficace della tendenza, nei primi anni del Disgelo, a riprendere e rielaborare temi della cinematografia sovietica classica.

La trama del film di Čuchraj è sostanzialmente fedele al prototipo: durante la Guerra Civile, nel deserto del Karakum, l'ufficiale dei Bianchi Govorucha-Otrok viene preso prigioniero da un gruppo di soldati Rossi. Nel gruppo milita l'abilissima tiratrice Marjutka, che ha già rivendicato quaranta vittime tra i Bianchi; quando la nave che trasporta il gruppo naufraga nel lago d'Aral, Marjutka e Govorucha-Otrok sono gli unici sopravvissuti, naufraghi su un'isoletta. La forzata convivenza li spinge l'uno verso l'altra, e i due si innamorano; tuttavia, quando stanno per essere salvati da un gruppo di Bianchi, la donna spara a Govorucha-Otrok, che sta cercando di correre loro incontro. L'ultima sequenza vede Marjutka abbracciare la sua quarantunesima vittima.

Rispetto al film di Protazanov, il lavoro di Čuchraj è più sontuoso ed esteticamente affascinante, grazie anche all'uso del colore; anche il personaggio di Marjutka, interpretata da Izol'da Izvickaja, è molto più sensuale rispetto al primo film. Tuttavia, le tematiche sono esattamente le stesse in entrambi i lavori, tanto che il critico Miron Čerčenko, in una sua analisi del 1987, individua già nel film di Protazanov il seme di quello di Čuchraj:

Perché è proprio da questo soggetto che nasce di fatto il cinema sovietico "altro" degli anni '50, rivolto verso l'uomo e i sentimenti e le emozioni più semplici? [...] [Protazanov] vede la rivoluzione, al lotta di classe, come un'arena nella quale combattono le tragedie umane individuali, in cui alla fine non ci sono singoli vincitori, anche quando si concludono con un trionfo del bene sul male o della giustizia sociale sull'ingiustizia. [...] [Il film si dimostrò ancora attuale] quasi trent'anni dopo,

---

<sup>9</sup> Cfr. J. Woll, *op. cit.*, p. 39.

quando il giovane Čuchraj [...] vide nel film solo ed esclusivamente la tragica impossibilità di dialogo di questi sentimenti in un'epoca in cui non si poteva sentire la singola voce dell'uomo.<sup>10</sup>

A dimostrazione di quanto nel '56 la storia del film fosse ancora considerata scottante, va notato che la lavorazione fu estremamente travagliata<sup>11</sup>. Čuchraj, veterano di guerra e all'epoca praticamente privo di fissa dimora, entrò in contatto con Pyr'ev grazie all'intermediazione del proprio mentore Michail Romm. Pyr'ev si dimostrò disponibile a produrre il film, ma fin dall'inizio la realizzazione della pellicola fu oggetto di polemiche e contestazioni. Grigorij Koltunov, lo sceneggiatore professionista che avrebbe dovuto collaborare con Čuchraj, si scontrò con lui in diverse occasioni, soprattutto perché, contrariamente al regista, riteneva fosse necessario aggiungere delle linee di dialogo in cui l'amore tra Marjutka e l'ufficiale dei Bianchi venisse apertamente condannato. Il regista Grigorij Rošal', inoltre, polemizzò con Čuchraj per tutta la lavorazione<sup>12</sup> sostenendo che il film era irrealizzabile, perché il pubblico non avrebbe potuto perdonare a Marjutka l'uccisione del proprio amante. Va notato comunque che, almeno stando alle dichiarazioni ufficiali<sup>13</sup>, Čuchraj era interessato esclusivamente all'elemento umano, e non alla componente politica del film; al riguardo, ci sembra opportuno riprendere alcuni passaggi tratti da un'autobiografia uscita nel 2002, nella quale Čuchraj racconta alcuni particolari relativi alla realizzazione dell'opera. Le riflessioni del regista ci sembrano in questo caso particolarmente interessanti perché, oltre a far risalire la genesi del film alle proprie esperienze personali sul fronte, dimostrano una concezione del conflitto diversissima da quella presente fino a quel momento nella cultura russo-sovietica.

---

<sup>10</sup> “Почему именно этим сюжетом фактически начиналось «иное» советское кино пятидесятых годов, обращенное к человеку, к простейшим человеческим чувствам и помыслам? [...] увидел революцию, классовую борьбу, как арену, на которой разыгрываются индивидуальные человеческие трагедии, в которых – в конечном счете – нет индивидуальных победителей, даже если они и завершаются оптимистической победой добра над злом, социальной справедливости над социальной несправедливостью. [...] почти три десятилетия спустя, когда молодой Чухрай [...] увидел в фильме только и исключительно это – трагическую невозможность диалога этих чувств в эпоху, когда не слышен одинокий голос человека.” In M. Čerčenko, *Prosto Miron*, Moskva, Materik, 2006, pp. 387-390.

<sup>11</sup> Per un resoconto completo, cfr. F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O ljubvi*, Moskva, Algoritm, Eksmo, 2005, pp. 302-321.

<sup>12</sup> Cfr. N. Tendora, *Izol'da Izvickaja: rodovoe prokljatie*, Moskva, Algoritm, 2007, p. 269.

<sup>13</sup> Cfr. J.Woll. *op. cit.*, p. 39, dove è parafrasata una dichiarazione rilasciata da Čuchraj a *Le Soir* il 7 giugno 1957.

Al fronte, ho capito che le guerre non sono combattute tra gli intelligenti e gli stupidi, o tra i furfanti e gli eroi nobili, ma tra persone dalle diverse convinzioni, che perseguono scopi diversi. Ho avuto occasione di parlare con i prigionieri tedeschi. Ho visto che molti di loro non erano dei mostri. Ma la guerra ci ha messo su lati opposti del fronte, io ho sparato contro di loro e loro contro di me. Ogni singolo soldato tedesco, a prescindere dalle proprie qualità personali (poteva essere un uomo buono, intelligente, o il figlio amato dei propri genitori) faceva parte di quella forza malvagia che detestavo. Era giunto nella nostra terra per conquistarla, e trasformare in schiavi obbedienti noi tutti: mia madre, la mia ragazza, i miei amici, tutti coloro che mi erano cari. E non si trattava di propaganda: tutte le sue gesta, e parole, testimoniavano questo scopo. Voleva portare via la nostra cultura, la nostra arte, le nostre credenze, i nostri sogni. Per questo odiavo i tedeschi e gli sparavo contro. E loro, i buoni, onesti, precisi tedeschi, sparavano contro di me, e se mi avessero ucciso, sarebbero stati fieri di aver svolto il proprio dovere. [...] [Il film originale di Protazanov] mi aveva deluso. Era stato girato da una “posizione di classe”, secondo la quale tutti i Bianchi erano cattivi e i Rossi erano nobili eroi. Io, dopo la mia guerra, sapevo che non era così, che i malvagi sono presenti da questo lato come dall’altro [...].<sup>14</sup>

Nonostante la tesissima lavorazione, il film fu comunque molto ben accolto dal pubblico e dalla critica dell’epoca, tanto da vincere il Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes. Fëdor Razzakov, nella sua analisi del film, riporta la seguente descrizione dell’accoglienza che i dirigenti della Mosfil’m riservarono all’opera:

Su quanto sia stata forte l’impressione che il film produsse sui dirigenti della Mosfil’m dice tutto il rapporto finale, che vide la luce il 17 agosto [1956]. In esso è riportato quanto segue: “Al momento attuale, in cui lo schermo viene invaso da molti film grigi e mediocri, che non si elevano al di sopra di una naturalistica scrittura di costume, il film *Sorok pervyj*, che porta in sé delle reali sintesi artistiche, si distingue per l’originalità del pensiero creativo degli autori e possiede quindi una distinta compiutezza creativa, riveste in questo momento per la nostra cinematografia un peculiare valore estetico.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “На фронте я понял, что войны ведутся не между умными и дураками, не между подлецами и благородными героями, а между людьми разных убеждений, преследующих разные цели. Мне доводилось говорить с пленными немцами. Я видел, что многие из них вовсе не изверги. Но война поставила нас по разные стороны фронта, и я стрелял в них, а они — в меня. Каждый немецкий солдат, независимо от его личных качеств — он мог быть и добрым, и умным, и любящим сыном своих родителей, — был частью той злой силы, которую я ненавидел. Он пришел на нашу землю, чтобы завоевать ее, а нас — мою маму, мою любимую девушку, моих друзей, всех, кто был мне дорог, — превратить в своих послушных рабов. И это не было пропагандой: все его слова и поступки свидетельствовали об этой цели. Он хотел отнять нашу культуру, наше искусство, наши убеждения, нашу мечту. За это я ненавидел немцев и стрелял в них. А они, добрые, порядочные аккуратные немцы, стреляли в меня, и если бы убили, гордились бы, что исполнили свой долг. [...] Сейчас фильм разочаровал меня. Картина снималась с «классовых позиций», по которым все белые были негодьями, а все красные — благородными героями. Я, по своей войне, знал, что это не так, что негодья бывают и с той и с другой стороны [...]” G. Čuchraj, *Moë kino*, Moskva, Algoritm, 2002. La versione consultata è quella digitalizzata, reperibile al seguente link:

<[http://www.erlib.com/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9\\_%D0%A7%D1%83%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%B9/%D0%9C%D0%BE%D0%B5\\_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE/6/](http://www.erlib.com/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D1%83%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%B9/%D0%9C%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE/6/)>. Il passaggio citato si trova a p. 6.

<sup>15</sup> “О том, какое сильное впечатление произвел фильм на мосфильмовское руководство, говорит заключение, которое увидело свет 17 августа. В нем сообщалось следующее: «В настоящий момент, когда на экраны выходит много серых, посредственных фильмов, не поднимающихся над уровнем натуралистического бытописательства, фильм «Сорок первый», несущий в себе настоящее художественные обобщения, отличающийся своеобразием художественного мышления авторов и имеющий поэтому оригинальное стилевое решение, имеет сейчас для нашей кинематографии особую эстетическую ценность».” In F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O ljubvi cit.*, pp. 318-319. L’autore non ha tuttavia riportato la fonte originale, anche se si tratta probabilmente di materiale d’archivio.

È interessante notare come l'aspetto più "scandaloso" del film sia costituito proprio dall'attenzione riservata da Čuchraj alla vita reale. Questo non significa necessariamente che *Sorok pervyj* sia un film realistico (come nota Denise Youngblood<sup>16</sup>, la Marjutka del film del '56 è troppo affascinante per essere credibile come rozza popolana); tuttavia, l'abilità con cui il regista riesce a non rendere i suoi personaggi categoricamente "buoni" o "cattivi", e l'evidente attenzione riservata alle passioni assai umane che animano i due personaggi rendono il film di Čuchraj assai più vivo di quanto non lo fossero le pellicole uscite negli anni immediatamente successivi alla Grande Guerra Patriottica. Si notino le seguenti dichiarazioni del regista, apertamente polemiche nei confronti di Stalin:

Il culto della personalità si manifestò nella nostra cinematografia, così come in tutte gli altri settori della vita spirituale del paese, non solo come l'elogio sfrenato di Stalin, ma soprattutto come l'intero sistema di regole e normative dogmatiche, che non hanno nulla a che vedere né con l'arte, né con la vita pratica.<sup>17</sup>

Si noti, inoltre, che a differenza di gran parte dei film di propaganda, l'elemento sessuale e la fisicità dei personaggi sono qui apertamente evidenziati. Il critico sovietico Lev Anninskij, autore di *Šestidesjatniki i my*, uno dei più interessanti saggi mai scritti sul cinema del Disgelo, parla così dell'opera di Čuchraj:

La valorizzazione estetica del corpo umano è il coronamento di questa emozionale storia in stile *Robinson Crusoe*. Protazanov, quando il momento lo richiede, in nome dello sviluppo dell'intreccio, scopre per un momento il ginocchio della seducente Marjutka; per di più, lo fa solo per interessare un pubblico perfettamente rispettabile! Protazanov era un bravo professionista e sapeva quando fermarsi. Čuchraj non decide di stuzzicarci, lui vuole di più: ci fa sentire la bellezza del corpo nudo, e spoglia gli attori con gusto... Ricordiamo che, quando videro questa scena, i critici stranieri caddero in un finto deliquio, ma credo che semplicemente non avessero capito Čuchraj. Il regista non ci voleva scioccare, [...] non mostra mai un nudo integrale, ma solo piccoli particolari, che permettano di ammirare soltanto il calore della pelle o le labbra bagnate, i fili di paglia nei capelli di Striženov, oppure il ventaglio cinereo della chioma dell'Izwickaja, sollevata dal vento. Una festa del corpo umano, inteso come diretto prolungamento della natura: ecco il tema interiore del film di Urusevskij<sup>18</sup> e Čuchraj.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> "Культ личности выразился в нашем кинематографе, как, впрочем, и в других областях духовной жизни страны, не только безудержным восхвалением Сталина, но главным образом целой системой догматических норм и требований, ничего общего не имеющих ни с искусством, ни с живой практикой жизни." dichiarazioni tratte dalla "Pravda" del 13 giugno 1962 e riportate in G. Šnejderman, *Grigorij Čuchraj*, Moskva, Iskusstvo, 1965, p. 32.

<sup>18</sup> Sergej Urusevskij, direttore della fotografia.

<sup>19</sup> "Эстетизация человеческого тела венчает эту эмоциональную робинзонаду. Протазанов в нужный момент, во имя развития интриги – приоткрыл на мгновение колено обольстительной Марютки, – приоткрыл ровно настолько, чтобы заинтересовать почтеннейшую публику, на больше! Протазанов был хороший профессионал и знал меру. Чухрай не собирается интриговать нас, он хочет большего – он дает нам почувствовать красоту

La modernità di *Sorok pervyj*, unitamente all'indubbio fascino della pellicola, gli hanno consentito di mantenere una certa fama anche nell'ambito della critica contemporanea; per esempio, in *Rossijskij illjuzion* Jurij Tjurin lo classifica (un po' melodrammaticamente) come film-tragedia ("tragedia d'amore, tragedia russa"<sup>20</sup>). Il film merita effettivamente le lodi che continua a suscitare, anche se le sue caratteristiche più interessanti troveranno uno sviluppo più radicale e articolato nel successivo, e rivoluzionario *Letjat žuravli* di Michail Kalatozov.

### ***Letjat žuravli*: i lutti di guerra di Michail Kalatozov**

Di tutti i film di guerra realizzati in Unione Sovietica, la pellicola di Kalatozov è in assoluto una delle più importanti e studiate. Come nota Buttafava, "la sua influenza sulla produzione più qualificata della fine degli anni '50 e degli anni '60 è immensa. [...] *Quando volano le cicogne* resta pur sempre il film che, più di ogni altro, ha incarnato il nuovo corso, ha rinnovato il cinema sovietico [...]"<sup>21</sup> Molte delle tematiche che lo caratterizzano erano state affrontate in altri film dello stesso periodo, come per esempio *Soldaty* (1956) di Akesandr Ivanov, dove per la prima volta viene sottolineata l'incompetenza militare dello stato maggiore dell'Armata Rossa; in nessun caso però, questi elementi avevano trovato una sintesi riuscita ed elegante come quella del film di Kalatozov. Si tratta di un'opera fondamentale, che è giustamente diventata l'emblema di un'intera generazione, come nota Anninskij:

Cominciò tutto con *Letjat žuravli*. Tutto era così strano. Eravamo ansiosi di discutere di questo film, perché non rientrava negli schemi, ma non appena abbiamo cercato di ragionare, la nostra logica è andata a gambe all'aria: non era necessaria, era oltraggiosa. [...] In verità, è tutto partito dall'elemento emotivo. Non cercherò ora di spiegare in maniera coerente e logica perché sia stato proprio questo film

---

обнаженного тела, он со вкусом раздевает актеров... Мы помним, что, увидя эти сцены, зарубежные критики упали в притворный обморок, но они, я думаю, просто не поняли Чухрая. Чухрай вовсе не хотел эпатировать нас, [...] он нигде не дает обнаженной фигуры в целом, но дает лишь ее фрагменты, любуясь по отдельности теплотой кожи, или влажностью губ, или соломенными крупными прядями волос Стриженова, или пепельным веером волос Извицкой, поднятых порывом ветра. Праздник человеческого тела, понятого как прямое продолжение природы, – вот внутренняя тема картины Чухрая и Урусевского." L. Anninskij, *Šestidesjatniki i my. Kinematograf, stavšij i ne stavšij istoriej*, Moskva, Kinocentr, 1991, pp. 24-25.

<sup>20</sup> "Трагедия любви, трагедия России", in Ju. Tjurin, *Sorok pervyj*, in AA. VV., *Rossijskij illjuzion*, Moskva, Materik, 2003, p. 284.

<sup>21</sup> G. Buttafava, *op. cit.*, pp. 97-98.

a divenire per noi un punto di svolta, perché tra altri film del risorgimento cinematografico sia stato proprio questo a costituire per noi una rivelazione. Ma inspiegabilmente, illogicamente, pur essendo intimamente sconvolto, ricordo che, uscendo dalla sala cinematografica nell'autunno del 1957, sulla pelle, in ogni piega della mia anima, provai una sensazione: è fatta. Stavo uscendo dal teatro, in una folla di persone, e semplicemente lo seppi. Manifestazioni esteriori del successo: Palma d'oro a Cannes, duemila cinquecento recensioni sulla stampa occidentale in due settimane, un grido all'unisono: "I russi hanno lanciato un satellite cinematografico!" Sì, certo, ma ancora non era quello il punto. Certo, Kalatozov aveva battuto il record di riconoscimenti internazionali, ma non era stato lui a sfondare la cortina di ferro: il primo era stato Čuchraj, un anno prima, con *Sorok pervyj*, che aveva aperto la strada all'Occidente. No, in linea di principio non c'era nulla di nuovo nella comparsa di *Letjat žuravli*. Ancora un parametro esteriore del suo successo: nel giro di tre mesi del 1957 il film fu visto da 16 milioni di persone. Per ciascuna di esse, il film diventò una particella della propria esperienza personale, di destino, e questa è senz'altro un elemento fortemente indicativo, eppure.. La rivoluzione che *Letjat žuravli* causò nella nostra coscienza non si spiega col fatto che ricevette un premio, né col fatto che lo andarono a vedere tutti, ma con il modo in cui lo videro. [...] Più avanti, parleremo di ciò che Kalatozov e Urusevskij hanno aperto in ambito cinematografico, ma adesso vogliamo soffermarci su ciò che hanno aperto in noi. In noi, i figli della guerra, adolescenti alla fine degli anni '40, giovani uomini nel 1957. Chi c'era in quel momento nella sala cinematografica? I veterani di guerra. Nel 1957, quelli che tra loro erano sopravvissuti avevano tra i trentacinque e i sessant'anni. Le vedove. Le nostre solitarie madri, che dall'attesa del periodo della guerra si erano abituate discretamente alle preoccupazioni del dopoguerra, e tuttavia talvolta capitava che, tra l'attesa e le preoccupazioni, tornassero in sé e si facessero questa terribile domanda: "Perché?" E noi, che eravamo studenti appena ieri, giovani oratori, nati prima della guerra, che avevamo scampato; anche a noi, talvolta capitava. Discutevamo dell'Occidente e del Realismo Socialista, di cibernetica e di spazio; felici del fatto che avevamo la possibilità di discutere, che potevamo astrarci dal mortifero periodo storico che ci eravamo lasciati alle spalle. Eravamo giovani e non sapevamo che la consapevolezza di essere orfani precoci, dimenticata a causa di premature preoccupazioni, era entrata per sempre nella nostra sostanza spirituale, e che l'avremmo rimpianta per sempre, perché non si può avere un'altra infanzia oltre a quella che ci è toccata in sorte, ed è sufficiente che ad un certo momento si scopra la coltre delle preoccupazioni quotidiane e si riveli la verità del destino, perché il dramma si erga in tutta la sua altezza. È successo.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> "Все началось с «Журавлей». Все было странно. Мы рвались спорить об этом фильме, потому что он не укладывался в рамки, и едва мы пытались рассуждать, наша логика повисала в воздухе: она не была нужна, она была кощунственна. [...] Воистину, все началось с эмоций. Не берусь и теперь объяснить последовательно и логично, почему именно эта картина стала для нас поворотом, почему среди других фильмов возрождавшейся кинематографии именно этот сделался для нас откровением. Но необъяснимо, нелогично, всем потрясенным существом – помню, как, выходя из зрительного зала осенью пятьдесят седьмого года, кожей всей, всеми тайниками души почувствовать: свершилось. Просто шел из кинотеатра в толпе людей и знал это. Внешние контуры успеха: «Золотая пальмовая ветвь» в Канне, две с половиной тысячи рецензии в западной печати за две недели, всеобщий вопль: «Русские запустили кинематографический спутник!» Да, да, и все-таки не в этом дело. Калатозов побил, конечно, рекорд международного признания, но не он прорвал железный занавес, – пионером был Чухрай, за год до этого проложивший своим «Сорок первым» новый путь на Запад. Нет, не это было принципиально новым в появлении «Журавлей». Еще один внешний параметр: за три месяца пятьдесят седьмого года фильм посмотрело 16 миллионов зрителей. Для каждого он стал – частицей опыта, судьбы, а это уже великий показатель. И все же... Поворот, произведенный, в нашем сознании «Журавлями», объясняется не тем, что «премию дали», и не тем, что «все смотрели», а тем – как смотрели. [...] Ниже мы поговорим на тему: что открыл Калатозов и Урусевский в кинематографе. Сейчас – о том, что они открыли в нас. В нас – в детях войны, подростках конца сороковых, молодых людях 1957 года. Кто сидел в тот момент в зрительном зале? Фронтвики. Им было в 1957 году – уцелевшим – от тридцати пяти до шестидесяти. Вдовы. Одинокие наши матери, которые из военного ожидания незаметно втянулись в послевоенные заботы, и все некогда им было, за ожиданием да за заботами, очнуться и вспомнить о себе, и задать себе этот страшный вопрос: «Зачем?» И мы вчерашние студенты, молоденькие спорщики, родившиеся до войны и спасенные от войны; нам тоже было некогда: мы спорили о Западе и о социалистическом реализме, о кибернетике и о космосе; счастливчики – мы имели возможность спорить, мы имели возможность отвлечься от того, какая смертная полоса истории легла за плечами. Мы еще не знали по молодости, что раннее сиротство, позабытое за ранними заботами, навсегда вошло в наш духовный состав и что оно еще много раз будет оплакано нами, ибо нельзя прожить другое детство, чем то, что тебе досталось, а надобно только, чтобы в какой-то момент отодвинулась пелена каждодневных забот и обнажилась истина судьбы, и драма ее встала во весь рост. Это произошло." In L. Anninskij, *op.cit.*, pp. 8-9.

Va sottolineato, comunque, che la fama del film di Kalatozov non dipende soltanto dall'abilità con cui il regista riuscì a sintetizzare gli umori e le paure di un'intera generazione, ma anche dal fatto che il comportamento dei protagonisti non è assolutamente in linea con la morale comune dell'Unione Sovietica dell'epoca.

Tratto dalla pièce *Večno žive* di Viktor Rozov e ambientato dall'inizio degli anni '40 fino alla conclusione della guerra, il film segue la tragica vicenda di Veronika e Boris, due innamorati che sono costretti a separarsi quando, a causa del conflitto, l'uomo decide di partire volontario per il fronte. Boris viene colpito da un cecchino tedesco nei pressi di Smolensk, mentre sta cercando di aiutare un compagno ferito, e muore. Veronika, che rimane all'oscuro della notizia, perde i genitori in un bombardamento. Approfittando del suo stato di prostrazione, Mark, il cugino di Boris, uno sgradevole individuo che è riuscito a evitare l'arruolamento, la violenta; successivamente, Veronika lo sposerà. Obbligata a sfollare fuori città insieme alla famiglia di Boris, i Borozdin, Veronika decide di lavorare come infermiera in un ospedale militare. Costretta quotidianamente a constatare con quanto disprezzo siano considerate le donne che hanno abbandonato i propri mariti e fidanzati partiti per il fronte, Veronika cade in depressione e decide di suicidarsi gettandosi sotto un treno; ma all'ultimo momento, anziché buttarsi, salva un bambino che rischia di essere investito da un'automobile. Il bambino, anche lui di nome Boris, è un orfano, e Veronika lo adotta dando inizio alla propria rinascita interiore. Quando Mark viene scacciato dal campo degli sfollati per aver evitato la leva con un inganno, Veronika non lo segue; e, al termine della guerra, si reca alla stazione dove stanno arrivando i treni che riportano i veterani in patria, senza poter fare altro che constatare la morte di Boris.

Ovviamente, l'elemento che all'epoca fu più contestato è proprio la scelta di Veronika di abbandonare il suo innamorato partito per il fronte e sposare un uomo che peraltro neppure ama: una decisione imperdonabile per il pubblico di allora, e non a caso generalmente adottata dai personaggi negativi di molti film degli anni precedenti (per esempio la Pusja di *Raduga*). Alcune

sequenze, come quella dello stupro, sono così controverse da aver stimolato differenti interpretazioni da parte dei critici: anche se nel film è del tutto chiaro che Mark approfitta di Veronika mentre la ragazza è svenuta dopo aver cercato di difendersi, Chanjutin, che per sua stessa dichiarazione<sup>23</sup> fu tra i critici che polemizzarono con alcune scelte registiche all'epoca dell'uscita del film, sostiene invece che Veronika cede a Mark o “gli si concede”<sup>24</sup>, suggerendo quindi una sorta di ambigua complicità da parte della ragazza. Per avere un quadro maggiormente completo della ricezione dell'opera<sup>25</sup>, proveremo a confrontare due recensioni del 1957, una di Rostislav Jurenev e l'altra di Majja Turovskaja. Scrive Jurenev:

Questo è un film sulla guerra. La guerra più grande, quella Patriottica, emozionerà sempre gli artisti, il suo tema crudele e maestoso non si inaridirà mai nell'arte sovietica. [...] Abbiamo avuto drammi ed epopee, film d'avventura e commedie, film biografici e artistico-documentari sul materiale a sfondo bellico. La maggior parte di loro è ancora oggi emozionante, alcuni sono datati. Tuttavia, quando li si ricorda, si vede che nonostante le diversità e l'eterogeneità, tutti questi film posseggono un'unica preziosa qualità: sono tutto contro la guerra, sono privi di spirito militarista. Non abbiamo mai inneggiato alla guerra come mezzo di coercizione, di arricchimento, di riduzione in schiavitù. Gli artisti sovietici hanno sempre visto nella guerra una calamità nazionale, e, pur nell'ammirazione della potenza delle nostre armi, del coraggio della nostra gente, della visione dei nostri strateghi, hanno esaltato le imprese in nome della pace, del lavoro e della giustizia. Ecco perché nella nostra arte non si è esaurito il tema della Grande Guerra Patriottica: perché viene trattato in maniera umanistica. Nella tradizione dell'umanesimo è inserito anche il film *Letjat žuravli*. [...] Perché Veronica è stata infedele? Non è riuscita a mantenere uno spirito di resistenza, si è fatta debole, e indifferente. Rimanendo da sola, si è perduta. Le cause esterne della debolezza morale e della caduta di Veronica sono evidenziate dagli attori del film con grande abilità. [...] [Nel finale, i reduci di guerra] hanno tutti destini diversi. Così è stato anche, negli anni della Grande Guerra Patriottica, il destino della ragazza Veronica, che ha perso e poi ritrovato se stessa nell'amore e nella lealtà.<sup>26</sup>

Riprendiamo quindi alcuni passaggi dalla recensione elaborata dalla Turovskaja:

<sup>23</sup> Cfr. Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 237.

<sup>24</sup> “отдается [...]” In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 237.

<sup>25</sup> Per una panoramica estremamente esaustiva delle recensioni riportate sui giornali dell'epoca, cfr. AA. VV., *Letjat žuravli*, a cura di L. N. Poznanskaja, Moskva, Gofil'mofond SSSR, 1972, pp. 131-147.

<sup>26</sup> “Это фильм о войне. Война великая, Отечественная вечно будет волновать художников, никогда не иссякнет в советском искусстве ее суровая, величественная тема. [...] Были у нас эпосы и драмы, приключенческие и комедийные, биографические и художественно-документальные фильмы на материале войны. Большинство из них волнует и сейчас, а некоторые устарели. Но когда вспоминаешь их, видишь, что при всей несхожести, разнородности все эти фильмы обладают одним золотым качеством: все они против войны, все они лишены милитаристского духа. Война никогда не воспевалась нами как средство принуждения, обогащения, порабощения. Советские художники всегда видели в войне народное бедствие, и, восторгаясь силой нашего оружия, бесстрашием наших людей, дальновидностью наших стратегов, они воспевали подвиги во имя мира, труда, справедливости. Именно потому и не иссякнет в нашем искусстве тема Великой Отечественной войны, что трактуется она гуманистически. В традициях гуманизма решен и фильм «Летят журавли». [...] Почему же Вероника изменила? Она не сохранила стойкости духа, она ослабела, ей стало все равно. Одинокая, заметалась. Внешние причины моральной слабости и падения Вероники показаны авторами фильма очень хорошо. [...] У всех у них разные судьбы. Была вот и такая судьба в годы Великой Отечественной войны, судьба потерявшей и вновь нашедшей себя в любви и верности девушки Вероники.” In R. Jurenev, *Vernost'*, “Iskusstvo kino” 12 (1957), pp. 5-14.



“Vi è piaciuto *Letjat žuravli?*” “Si!” “Vi è piaciuto *Letjat žuravli?*” “No!” In questo disaccordo non ci sarebbe nulla di sorprendente, se avesse luogo tra i difensori del film e i suoi denigratori. Il problema è che il “si” o il “no” si contrappongono dentro me stessa, così come evidentemente nelle menti di molti altri spettatori. Sembrerebbe che il motivo di questa strana contraddizione si possa descrivere in una sola frase: il “si” riguarda il lavoro del regista e dell’operatore, mentre il “no” la sceneggiatura su cui poggia il film. [...] Bisogna forse dire che [secondo la filosofia del film] l’immutabilità della legge morale si fa sentire in maniera più forte nella svolta di un destino di fallimento, piuttosto che in uno in cui le cose sono andate come ci sarebbero piaciute? Che persino nella grande epopea della guerra le esperienze personali di una Veronica non rappresentano né uno scherzo né una sciocchezza, se solo... Se solo i realizzatori del film fossero in grado di svelare per loro un ampio contenuto di vita. [...] Il punto, ovviamente, non sta nel fatto che inserendo [nel film] dure esperienze di vita in tempo di guerra si finisce con il sopraffare l’eroina e gli spettatori. È esattamente l’opposto: nel fatto, cioè, che dopo aver mostrato con la medesima verosimiglianza e ampiezza della scena dell’addio<sup>27</sup> l’immagine di un grande disastro nazionale, si mostri successivamente che la forza d’animo del popolo e del singolo uomo riescano a vincere questo disastro. È esattamente qui, nel destino di Veronica, che esce dalla strada del compromesso e fa finalmente i conti con i propri errori, anche se inconsapevoli, che dovrebbe risuonare il tema della resistenza umana, il tema del coraggio ritrovato e della verità. Forse, esteriormente, ciò si manifesterebbe con una graduale liberazione dell’eroina dall’autorità della vita, in una rottura senza compromessi con il proprio passato. Lo sceneggiatore Rozov vorrebbe dire: “Aprite la vostra Veronica alla grande vita, fuori dal minuscolo appartamento di Borozdin!” Ma intanto, è proprio a questo punto che Rozov si ferma in una posizione di compromesso tra la pièce originale e la sceneggiatura. L’ultima scena dell’incontro con i soldati, fino all’ultimo dettaglio dei singoli volti, fino alla melodia della marcia che riprende quella della sequenza delle partenze per il fronte, nel migliore dei casi completa formalmente il film, ma non gli dà una vera risoluzione. Cosa rappresenta? L’apoteosi dell’eroina? Ma non meritava un’apoteosi. Può essere che si tratti dell’uscita dell’eroina dalla propria solitudine interiore e dalla propria crisi? In questo caso, non compare un po’ tardi? La cosa più probabile è che gli autori del film, con questo finale e quei fiori<sup>28</sup> che Veronika, non avendo incontrato Boris, distribuisce ad altre persone, che se anche il dolore incrudelisce e inaridisce l’anima umana, in uno spirito forte si trovano sempre delle ricchezze da concedere alle persone. Ma si sarebbe voluto vedere quest’idea realizzata nel corso di tutto lo sviluppo del film e non solo nella sua conclusione.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Il riferimento è presumibilmente alla sequenza in cui Boris parte per il fronte.

<sup>28</sup> Nel finale, Veronika si reca alla stazione con un mazzo di fiori, che dopo la scoperta della morte di Boris comincia a distribuire alle coppie riunite attorno a sé.

<sup>29</sup> “– Вам понравился фильм «Летят журавли?» – Да! – Вам понравился фильм «Летят журавли?» – Нет! В этом разногласии не было бы ничего удивительного, если бы... если бы оно существовало только между сторонниками и противниками фильма. Беда в том, что «да» и «нет» ссорятся во мне самой, как, очевидно, и в сознании многих других зрителей. Казалось бы, причину этого странного противоречия можно обозначить в одной фразе. «Да» – относится к работе режиссера и оператора, «нет» – к сценарию, положенному в основу фильма. [...] Надо ли говорить, что непреложность нравственного закона иногда сильнее дает себя знать в изломе неудачной человеческой судьбы, нежели в судьбе, сложившейся так, как нам того хотелось бы? Что даже в грандиозной эпопее войны «личные» переживания какой-нибудь Вероники могут быть не пустяком и не мелочью, если... если только создатели фильма сумеют раскрыть за ними широкое жизненное содержание. [...] Дело, конечно, не в том, чтобы нагнетая тяжелые впечатления военного быта, подавить ими и героиню и зрителя. Дело как раз в обратном. В том, чтобы, показав с той же правдивостью и широтой, что в сцене проводов, картину великого народного бедствия, показать затем, как душевные силы народа и человека побеждают это бедствие. Именно здесь, в судьбе Вероники, покинувшей путь компромисса и сполна расквитавшейся со своими ошибками – пусть невольными, – прозвучала бы тема человеческой стойкости, тема вновь обретенного мужества и правды. Быть может, внешне это выразилось бы в постепенном высвобождении героини из-под власти быта, бескомпромиссом разрыве со своим прошлым. Дайте вашей Веронике одной выйти в большую жизнь из маленькой квартиры Бороздина! – хочется сказать Розову. Между тем в этом месте Розов останавливается в нерешительности и в пьесе и в сценарии. Последняя сцена встречи солдат, до деталей до отдельных лиц, до мелодии марша повторяющая сцену проводов на фронт, в лучшем случае формально завершает фильм, но не разрешает его. Что это? Апофеоз героини? Но она не заслужила апофеоза. Быть может, это выход героини из душевного одиночества и кризиса? Не поздно ли в такой случае? Вернее всего, авторы фильма хотели сказать этим финалом и цветами, которые Вероника, не встретив Бориса, раздает другим, что если даже горе ожесточает и сушит человеческую душу – у сильной души всегда находятся богатства, чтобы отдать их людям. Но эту мысль хотелось бы увидеть воплощенной во всем развитии фильма, а не в одной его концовке.” In M. Turovskaja, “*Da*” i “*net*”, “*Iskusstvo kino 12 (1957)*”, pp. 14-18.

C'è un elemento comune a moltissime delle critiche che sono state elaborate sul film di Kalatozov, sia quelle negative che quelle positive: partono quasi tutte dalla pretesa di ricondurre il comportamento dei personaggi a una morale precisa e discernibile, ovvero di “inquadrare” l’atteggiamento di Veronika entro limiti circostanziati, specialmente di natura etica. Tuttavia, ci sembra molto probabile che nel caso del film di Kalatozov questo tipo di approccio abbia dei limiti alla base, e che sia proprio questo il motivo per cui la visione del film ha suscitato un gran numero di polemiche prive di una soluzione vera e propria. Forse è un errore considerare *Letjat žuravli* una storia “esemplare” al pari di *Raduga* o di *Zoja*: una delle caratteristiche più interessanti del film – e anche in questo sta, probabilmente, la sua modernità, riconosciuta anche da critici e artisti contemporanei<sup>30</sup> – è l’evidente volontà di Kalatozov di non voler giudicare i suoi personaggi, pur spingendo lo spettatore all’immedesimazione e alla simpatia nei loro confronti (è praticamente impossibile non provare un minimo di commozione per Veronika, vista anche la straordinaria prova dell’attrice). Ci sembra molto più equilibrato, rispetto alle riflessioni di Jurenev e Turovskaja, il seguente commento di Frejlich, dall’introduzione a una monografia sul film, curata nel ’72; lo studioso, peraltro, presenta delle riflessioni non banali sui parallelismi tra le poesie composte negli anni di guerra e il tema principale del film.

Negli anni di guerra raffigurati nel film, la poesia di Konstantin Simonov *Ždi menja* è stata interpretata da milioni di persone come un credo, un programma morale di vita. [...] Adesso vediamo un film in cui l’eroina ha tradito il proprio amato, partito per il fronte. È proprio su questo punto che è insorta la controversia. E si possono anche capire gli spettatori che hanno criticato il film, non appena hanno avuto l’impressione che si opponesse ai versi di Simonov, e quindi il film *Letjat žuravli* glorifica una donna infedele. Se fosse davvero così, questi spettatori avrebbero avuto ragione; ma in realtà hanno torto, perché hanno avvicinato la pellicola in modo superficiale: tra la poesia *Ždi menja* e il film *Letjat žuravli* non solo non c’è contraddizione, al contrario, presentano una continuità morale. Sia la poesia di Simonov che il nostro film sono opere sulla devozione. Solo che nel primo caso il soggetto viene reso per mezzo della poesia, che esprime un sentimento spontaneo. Gli autori del film ci conducono nel medesimo stato d’animo attraverso il dramma, attraverso una situazione tragica, nella quale il carattere dell’uomo viene delineato per contrasto. Il romanzo di Tolstoj *Voskresenie* era un prodotto sulla morale del popolo, perché il grande scrittore aveva appunto visto, nel peccato originale di Katjuša, un “contenuto ribaltato”. Veronika non è un’eroina perché ha tradito, ma perché è sopravvissuta a ciò che le è capitato. Nel suo dramma personale si è rifratta la tragedia della guerra, che ha lacerato i legami abituali; legami che in seguito si sono ritrovati al prezzo degli sforzi incredibili di milioni di persone che sono sopravvissute a questo cataclisma storico.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Cfr. A. Končalovskij, A. Mitta, G. Panfilov, S. Solov’ev, *Kalatozov segodnja*, a cura di T. Sergeeva, “Kinovedčeskie zapiski” 5 (2003). Il testo è consultabile al seguente link: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/110/>>.

<sup>31</sup> “В годы войны, которые изображены в фильме, стихи Константина Симонова «Жди меня» воспринимались миллионами людей как credo, как нравственная программа бытия. [...] Теперь мы видим фильм, в котором

Molti episodi di *Letjat žuravli* sembrano finalizzati a creare delle situazioni di tensione che, come avviene nel mondo reale, non trovano mai uno scioglimento definitivo. C'è un episodio del film, spesso trascurato nei testi critici in favore di sequenze più note, che sintetizza molto bene quello che sembra essere il senso ultimo dell'opera. Quando Boris sta per partire insieme agli altri volontari, aspetta ansiosamente che Veronika si presenti per dirgli addio. Tuttavia, per un malinteso, la ragazza arriva tardi alla stazione e, nonostante gli sforzi di entrambi, i due non riescono a vedersi; cosicché Boris parte (e muore) senza aver potuto salutare Veronika per l'ultima volta. Riesaminandolo a posteriori, l'episodio sembra particolarmente crudele: ma anche a una prima visione lascia un senso di disagio, proprio a causa del fatto che la situazione è verosimile (la stazione è affollata ed è estremamente improbabile che i due innamorati riescano a scorgersi) e nessuno dei due personaggi riesce a trovare sollievo dall'ansia che in quel momento li attanaglia. La stessa analisi può essere applicata a diverse altre scene del film: persino la sequenza della morte di Boris, situata circa a metà dell'opera, benché si svolga esplicitamente davanti agli occhi dello spettatore, è girata in maniera tale da lasciare un senso di incompiutezza e suscitare nello spettatore la speranza – condivisa con il personaggio di Veronika – che il ragazzo sia in qualche modo sopravvissuto (cosicché la constatazione finale del decesso risulta ancor più drammatica).

La sceneggiatura del film sembra insomma finalizzata a ricreare una narrazione il più realistica possibile, quindi caotica e poco riducibile a interpretazioni semplicistiche come quelle

---

героиня изменила своему любимому, фронтовику. Именно здесь возникли споры. И можно понять зрителей, критиковавших картину, коль скоро им казалось, что она противостоит симоновским стихам, что симоновские стихи воспевали верность, а фильм «Летят журавли» возвеличивает неверную женщину. Если бы это было так, то зрители эти были бы правы, но они все-таки неправы, потому что картину трактовали поверхностно, – между стихами «Жди меня» и фильмом «Летят журавли» не только нет противоречия, напротив, между ними есть нравственная преемственность. И стихи Симонова и наш фильм – это произведения о верности. Только в первом случае тема эта передана средствами лирики, которая выражает чувство непосредственно. Авторы фильма приводят нас к тому же состоянию через драму, через трагическую ситуацию, в которой характер человека проявляется через противоположность. Роман Толстого «Воскресение» был произведением о нравственности народа, потому что великий писатель в грехопадении Катюши как раз и увидел, по выражению Чернышевского, «противоположное содержание». Вероника – героиня не потому, что изменила, а потому, как пережила случившееся. В ее личной драме преломилась трагедия войны, разорвавшая привычные связи, которые потом обретались ценой невероятных усилий миллионов людей, переживших этот исторический катаклизм.” In S. Frejlich, *Prošloe i buduščee*, in AA. VV., *Letjat žuravli cit.*, pp. 7-8.

relative al supposto “peccato” di Veronika<sup>32</sup>. Probabilmente, è proprio la difficoltà di riportare la trama del film a schermi collaudati e riconoscibili ad aver colto alla sprovvista il pubblico nel corso delle prime proiezioni dell’opera; come nota lo studioso German Kremler in una sua monografia su Kalatozov, “lo spettatore scopri, senti, vide come in queste inquadrature intense, brillanti, trepidanti, pulsava la vita attiva della gente”<sup>33</sup>. Riproduciamo per completezza anche un passaggio del critico Jurij Bogomolov, tratto da una biografia del regista:

Alla base del soggetto di *Letjat žuravli* non c’è una serie di incontri o di disastri: la massa umana divisa dal cancello e dal movimento di Veronika diretta all’incontro presso il punto di reclutamento, i bombardamenti, la morte di Boris, la crisi isterica del ferito, il salvataggio del bambino, l’incontro con Stepan nella folla, quando finalmente crolla la speranza che Boris sia ancora vivo. Ognuno di questi climax indica una metamorfosi, un salto di qualità nella conoscenza umana... Una variabile pari al significato del passaggio dalla vita alla morte e dall’oblio alla vita. Così può essere interpretato non solo l’episodio della morte di Boris, ma anche la scena del bombardamento, quando all’anima stordita di Veronica viene inferto il colpo di grazia dalle molestie di Mark.<sup>34</sup>

Va notato, infine, che la riuscita del film deve moltissimo anche alla straordinaria fotografia e alle invenzioni visive della pellicola; alcune sequenze sono magistrali, e specialmente la scena della morte di Boris risulta ancora oggi estremamente evocativa. Come notano diversi critici<sup>35</sup>, l’episodio presenta una valenza quasi onirica: colpito a tradimento, Boris inizia una lentissima caduta all’indietro rivolgendo gli occhi verso l’alto (la sua posizione ricorda una sequenza precedente, in cui, all’interno del condominio dove viveva la sua famiglia e quella di Veronika, alzava lo sguardo dal pianerottolo per rivolgersi alla ragazza). Mentre Boris cade, vediamo in soggettiva il sole e gli alberi che si allontanano dal suo sguardo e, successivamente, le immagini del matrimonio con Veronika, che non potrà avere luogo. Per questa sequenza, e per

---

<sup>32</sup> Josephine Woll, in *op. cit.*, pp. 77-78, rileva che nella prima sceneggiatura del film erano presenti delle sequenze potenzialmente ancor più controverse, poi non filmate; tra le altre, una scena in cui il padre di Boris commenta ironicamente gli edulcorati rapporti militari provenienti dal fronte da parte dello stato maggiore dei militari sovietici.

<sup>33</sup> “И зритель обнаружил, почувствовал, увидел, как в этих ярких, сочных, трепетных кадрах пульсировала полнокровная жизнь народа.” In G. Kremler, *Michail Kalatozov*, Moskva, Iskusstvo, 1964, p. 199.

<sup>34</sup> “В основании сюжета «Журавлей» не череда встреч, а череда катастроф: людская масса, изрезанная решеткой и встречным движением Вероники на призывном пункте, бомбежка, гибель Бориса, истерика раненого, спасение мальчика, встреча со Степаном в многолюдной толпе, когда окончательно рушится надежда на то, что Борис еще жив. Каждая из этих кульминаций означает ту или иную метаморфозу, качественный скачок в человеческого сознания... Перемену, равную по значению переходу от жизни к смерти и от небытия к жизни. Так может быть истолкован не только эпизод гибели Бориса, но и сцена бомбежки, когда оглушенная душа Вероники оказывается добитой домогательствами Марка.” In Ju. Bogomolov, *Michail Kalatozov. Stranicu tvorčeskoj biografii*, Moskva, Iskusstvo, 1989, p. 171.

<sup>35</sup> Cfr. AA. VV., *Istorija sovetskogo kino (1952-1967)*, tom 4, Moskva, Iskusstvo, 1978, pp. 40-43; R. Jurenev, *Vernost’ cit.*, pp. 10-11.

tutte le sue altre qualità, *Letjat žuravli* si è meritatamente guadagnato un posto di spicco nella storia del cinema russo-sovietico, generando anche numerosi imitatori.

### ***Dom, v kotorom ja živu: la vita quotidiana secondo Lev Kulidžanov e Jakov Segel'***

Il successo di *Letjat žuravli*, così come le controversie legate alla sua trama, segnarono un punto di svolta nella storia del cinema di guerra russo-sovietico: per la prima volta, un film non mostrava né soldati pronti alla morte ed esaltati da un incrollabile vigore patriottico (anche se Boris parte volontario, il suo servizio al fronte è pieno di paura e di angoscia, e la sua morte, che ha luogo in una palude per un colpo sparato a tradimento, quasi ingloriosa), né civili compattati in un granitico blocco di resistenza. Poco tempo dopo l'uscita del lavoro di Kalatozov, lo studio cinematografico Gorkij, rivale della Mosfil'm, produsse un film sulla falsariga di *Letjat žuravli*, ossia *Dom, v kotorom ja živu*, diretto nel 1957 da Kulidžanov e Segel', due decorosi professionisti non dotati, però, del talento visivo, né del coraggio, di Kalatozov. *Dom, v kotorom ja živu* è un gradevole melodramma, privo di grandi qualità o difetti e oggi un po' dimenticato; anche se si tratta di un film minore, abbiamo comunque pensato di menzionarlo nel corso della nostra analisi perché la pellicola sarebbe divenuta la capostipite di una serie di melodrammi incentrati sul tema del ritorno a casa dopo la guerra, compreso, nel 1965, l'importantissimo *Mne dvadcat' let* (1965) di Marlen Chuciev. In molti di questi film la guerra non compare affatto, e anche nella pellicola di Kulidžanov e Segel' ha tutto sommato un ruolo marginale: tuttavia, le scene in cui l'argomento viene trattato sono interessanti, soprattutto se messe a confronto con analoghe sequenze di film girati nell'immediato dopoguerra.

*Dom, v kotorom ja živu* si svolge nell'arco di poco più di un decennio, e inizia nel 1935, quando la famiglia operaia dei Davydov si ritrova a vivere in un appartamento a poca distanza da quello dei borghesi Volynskij e dai Košrin, rappresentanti dell'intelligencija (Dmitrij Košrin è un geologo e sua moglie Lida un'attrice). La vita negli anni precedenti alla guerra è presentata con i

toni idilliaci di un paradiso perduto: la storia peraltro si svolge interamente in una dimensione privata, “umana”, senza che sia dedicato spazio ai mutamenti politici o ai regimi governativi. Kostja, il figlio maggiore dei Davydov, pur nella disapprovazione dei suoi famigliari, intreccia una relazione extraconiugale con Lida, mentre Serëža, fratello minore di Kostja, si innamora – ricambiato – di Galja, figlia dei Volynskij (alcune delle scene più belle del film sono dedicate alle passeggiate degli innamorati in bicicletta per i quartieri ancora in costruzione della Mosca prebellica). Lo scoppio della guerra, annunciato dalla comparsa all’orizzonte di un “1941” in fiamme e da un poster con lo slogan “Rodina-mat’ zovët” su cui si proiettano le ombre dei soldati, sconvolge l’esistenza di ognuna delle famiglie: tutti i protagonisti maschili vengono arruolati (Davydov padre parte spinto dalla volontà di proteggere i propri cari e, significativamente, non da motivazioni ideologico-politiche). Galja, che rifiuta di evacuare fuori Mosca e decide a sua volta di arruolarsi, rimane uccisa, così come il geologo Dmitrij e Davydov padre. Kostja torna, invalido e amareggiato, e Lida rifiuta di convivere con lui a causa dei sensi di colpa nei confronti del marito caduto. L’unico che dopo il ritorno riuscirà a diventare un membro produttivo della società è Serëža, anche se nel finale si intuisce che la sua buona sorte ispirerà anche gli altri personaggi a superare i propri traumi, e in particolare farà prendere a Kostja e Lida la decisione di vivere insieme, stavolta con l’approvazione della madre di lui.

Di primo acchito, si potrebbe pensare che *Dom, v kotorom ja živu* presenti un sottinteso ideologico di qualche tipo, visto che l’unico personaggio che riesce ad avere un vero e proprio lieto fine è l’umile Serëža, mentre la famiglia borghese e quella degli intellettuali hanno la sorte peggiore (i Košrin in particolare sembrano una coppia destinata a sfasciarsi anche prima della guerra), ma in realtà non è così: il film è decisamente equo nel ripartire qualità e difetti tra i suoi personaggi, e di ognuno di loro viene illustrata una positiva evoluzione. Galja, per esempio, pur appartenendo a una famiglia borghese e dimostrando nelle sequenze ambientate prima del ’41 una certa immaturità (ha la pretesa di diventare attrice pur non possedendo alcun talento), con l’inizio del conflitto decide di prestare servizio per la patria e parte con poche cerimonie per il fronte,

dove rimarrà uccisa. Serēža stesso non è tanto un rappresentante della classe operaia quanto il prodotto dell'unione delle migliori qualità a cui fanno capo le varie categorie sociali presentate nel film: nasce in una famiglia umile, matura grazie all'amore per una ragazza borghese e, ispirato dalla passione Dmitrij Košrin per il proprio lavoro, riesce nel dopoguerra a diventare anch'egli un geologo. Si tratta di un'opera che, come *Letjat žuravli*, si svolge in una dimensione strettamente privata, e non è incentrata tanto sulla guerra quanto sulle conseguenze della guerra nella vita intima di coloro che sono costretti a convivervi. Grazie a queste qualità, e anche al fatto che il film risulta assai meno disturbante della pellicola di Kalatozov, il pubblico riuscì a identificarsi coi protagonisti e a garantire l'enorme successo del film, anche se le recensioni, per quanto generalmente positive, non furono tutte entusiaste. Ne riportiamo un esempio:

Nel film *Dom, v kotorom ja živu* non è tutto ugualmente riuscito. In particolare la prima metà, quella ambientata prima della guerra, mi sembra più debole. Tuttavia, quando inizia a raccontare della guerra, il film, sia nel suo significato che nel modo in cui è stato realizzato, diventa molto significativo e interessante. Sta in questa parte la forza del film. In questa metà vengono mostrate con rara verosimiglianza le difficoltà subite dal popolo sovietico, e i caratteri dei personaggi vengono rivelati in modo preciso e verosimile. [...] Mi sembra che la parte militare del film costituisca un grande e serio successo da parte degli autori. Non sono mostrate imprese in combattimento, né eroi che muoiono sul campo di battaglia, ma si vede che anche la vita che hanno vissuto in quel periodo i protagonisti del film ha rappresentato una vera e propria impresa. Vediamo degli uomini veramente coraggiosi.<sup>36</sup>

Si noti che nonostante l'evidente neutralità politica del film, alcuni commentatori sono riusciti lo stesso a rinvenirvi degli elementi nazionalistici, come risulta chiaro dal seguente commento a firma Kalašnikov.

Nelle opere realizzate nel nostro tempo, e la cosa non riguarda solamente il cinema, è assai importante sottolineare la gioia per aver realizzato qualcosa, gli ottimistici bilanci della vita del popolo. Quando si raccontano la dura lotta, e le difficoltà della costruzione socialista, non bisogna mai dimenticare questo aspetto della nostra vita, perché è davvero importante.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> “В фильме «Дом, в котором я живу» не все одинаково удалось. В частности, первая, «довоенная» половина картины представляется мне более слабой. Но, повествуя о войне, фильм – и по мысли и по ее воплощению – становится очень значительным и очень интересным. В этой части – сила картины. Здесь на редкость правдиво показаны те трудности, которые переживали советские люди, точно и достоверно раскрыты характеры героев. [...] Мне кажется, что военная часть картины – это большой, серьезный успех авторов. Здесь не показаны ни подвиги в сражениях, ни смерть людей на поле боя, а оказывается, что жить так, как живут в это время герои фильма, тоже настоящий подвиг. Мы видим действительно мужественных людей.” In K. Paramonova, *Poetičnost' žizni*, “Iskusstvo kino” 2 (1958), p. 86.

<sup>37</sup> “В произведениях о современности – это касается не только кино – очень важно подчеркивать радость созидания, оптимистические итоги жизни народа. Рассказывая о сложной борьбе и трудностях социалистического строительства, нельзя упускать эту сторону нашего бытия. Она – главная.” Ju. Kalašnikov, *Ne zabyvat' o glavnyh itogach borby naroda*, “Iskusstvo kino” 2 (1958), p. 92.

È evidente che *Dom, v kotorom ja živu* tende ad essere assai più sentimentale di quanto non lo fosse *Letjat žuravli* (il quale a sua volta non trascurava di indulgere in scene dal forte impatto emotivo), ma si deve ammettere che alcune sequenze intimiste del film sono estremamente riuscite. C'è un episodio che basterebbe da solo a riassumere la concezione della Seconda Guerra Mondiale nella cultura cinematografica sovietica del Disgelo: quando torna dal fronte il marito della sorella di Kostja e Serėža, la sera stessa in cui viene dichiarata la vittoria, la prima cosa che fa dopo aver salutato la moglie è togliersi il cappotto e mettersi a dormire, mentre fuori esplodono i fuochi artificiali. La differenza tra le gloriose parate di soldati felici presenti nelle opere degli anni precedenti e la scalcinata, ma accogliente dimensione privata di *Dom, v kotorom ja živu*, è veramente profonda; per certi versi tutta la cinematografia di questi anni sembra contraddistinta da un senso di sollievo, e dalla possibilità di elaborare un lutto sul quale, nell'immediato dopoguerra, non era stato possibile fare una vera riflessione. Questo elemento viene rilevato in una delle recensioni dell'epoca, dove però viene anche proposto un improbabile parallelismo con i film di propaganda degli anni '30:

E così cominciò la guerra. Gli autori si sono limitati alla riproduzione del poster "Rodina-mat' zovët!". Questo, naturalmente, è un simbolo della guerra. Tutti noi ricordiamo questo magnifico poster, ma si tratta di un luogo comune, non concretizzato o supportato dalla trama. I registi hanno raffigurato splendidamente un soldato che torna dal fronte e subito sprofonda in un sonno profondo, mentre sopra la sua testa esplodono i fuochi artificiali. Anche in questo caso, si tratta di un simbolo. [...] Il film manca di uno sguardo assennato da parte dei personaggi sulla realtà di una scoperta approfondita dei pensieri e dei sentimenti degli uomini che sono sopravvissuti alla guerra e hanno conquistato la vittoria. Ecco ciò che conta per noi, se vogliamo che il film non si limiti a ricordarci le miserie della guerra ma riesca anche a temprare le anime degli spettatori e li prepari moralmente a qualsiasi prova, così come ci hanno preparato alle prove della passata guerra *Čapaev* e gli altri film sovietici sull'eroismo.<sup>38</sup>

È possibile che il riferimento alle "prove" cui dovrebbe preparare il film sia un riferimento alla Guerra Fredda (la crisi della Baia dei Porci sarebbe avvenuta pochi anni dopo); non c'è da meravigliarsi, in tal caso, che il film di Kulidžanov e Segel' risulti inadatto a temprare gli animi

---

<sup>38</sup> "Вот начало войны. Авторы ограничились воспроизведением плаката «Родина-мать зовёт!» Это, конечно, символ войны. Мы все помним замечательный плакат, но это – общее место, не конкретизированное, не подкрепленное сюжетом. Режиссеры замечательно изобразили воина, вернувшегося с фронта и сразу заснувшего глубоким сном. Над его головой – огни салюта. Опять-таки символ. [...] Фильму не хватает мудрого взгляда героев на действительность углубленного раскрытия мыслей и чувств людей, которые пережили войну и одержали победу. Вот что важно для нас, если мы хотим, чтобы фильм не только напоминал о бедствиях войны, но и закалял души зрителей, морально готовил их и любым испытаниями – как готовили нас к испытаниям прошедшей войны «Чапаев» и другие героические советские фильмы." In L. Pogoževa, *Prosčety interesnogo fil'ma*, "Iskusstvo kino" 2 (1958), pp. 88-89.



degli spettatori. Un commento assai più equilibrato è quello che avrebbe formulato, molti anni dopo, il critico Marat Vlasov:

E sebbene il film non esca nemmeno una volta dei limiti dell'appartamento in coabitazione della casa moscovita e dalle sue immediate vicinanze, il dramma dei destini umani, i segni della dura vita degli anni di guerra, raffigurati sullo schermo con precisione e attenzione, generano la sensazione della tragica essenza della guerra. Il conflitto si porta via Davydov padre, Kašmir, Galja, il figlio maggiore Konstantin Davydov torna dal fronte senza una gamba...<sup>39</sup>

Lo ribadiamo: *Dom, v kotorom ja živu* non rappresenta una pietra miliare, ma dimostra senz'altro che nel corso degli anni del Disgelo una tematica che non era stata più trattata dai tempi di *Okraina*, ossia l'intrusione del conflitto nella sfera privata, era stata ripresa e trattata non solo in un *unicum* come *Letjat žuravli*, ma anche in dignitosi film di media caratura. Inoltre, una variazione sul tema sarebbe stata proposta nel 1959 in un altro "caso eccezionale", *Ballada o soldate* di Grigorij Čuchraj, già autore di *Sorok pervyj*.

### ***Ballada o soldate: il buon samaritano di Grigorij Čuchraj***

La realizzazione alla fine degli anni '50 di una gran quantità di film di guerra girati con un approccio intimista non deve trarre in inganno: accanto a opere come l'esordio alla regia di Sergej Bondarčuk *Sud'ba čeloveka* (1959), una riduzione dal romanzo di Šoločov che, presentando diverse analogie con *Letjat žuravli*, racconta i tragici lutti di guerra di un coscritto della Seconda Guerra Mondiale, convivono anche film di battaglia assai più classici, come *Mėrtvye i živye* (1963) di Aleksandr Stolper, tratto da Konstantin Simonov. L'importanza di queste opere nella storia del cinema russo-sovietico è tuttavia piuttosto controversa, a prescindere dall'ottimo successo di pubblico che spesso ricevevano: infatti, se alcuni critici<sup>40</sup> ne riconoscono la validità e

---

<sup>39</sup> “И хотя действие фильма ни разу не выйдет за пределы коммунальной квартиры московского дома и его ближайших окрестностей, драматизм человеческих судеб, зорко и точно запечатленные на экране приметы сурового быта военной поры рождают ощущение трагической сути войны. Война унесет жизни Давыдова-отца, Каширина, Гали, без ной вернется с фронта старший сын Давыдовых Константин...” In M. Vlasov, *Čelovek i vojna*, originariamente apparso in *Sovetskoe kinoiskusstvo 50-60-x godov*, Moskva, VGIK, 1993 e ristampato in *Marat Vlasov*, Moskva, Galereja, 2009, p. 333.

<sup>40</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 136

in particolare le qualità spettacolari, altri<sup>41</sup> li considerano opere minori dall'importanza assai contenuta nella storia del cinema. Per non risultare troppo dispersivi, e anche a causa dell'oggettiva scarsità di elementi di riflessione (le recensioni riguardanti *Měrtvyje i živyje* scritte all'indomani dell'uscita del film sono praticamente tutte identiche), abbiamo preferito concentrare le nostre analisi su film dall'importanza oggettiva e indubitabile, come appunto *Ballada o soldate*, e rimandare eventuali riflessioni sulla ripresa dei film di guerra classici all'analisi del più tardo *Osvoboždenie* (1968-1972) di Jurij Ozerov.

La pellicola di Čuchraj è effettivamente un altro dei capolavori del cinema di guerra del periodo del Disgelo, come nota giustamente Buttafava:

Difficile è resistere al fascino di questo film, [...] alla carica patetica che sprigiona. In equilibrio, per una volta perfetto, tra sentimentalismo "libero" e lezione morale, *La ballata di un soldato* è un risultato unico, e non più ripetuto con pari forza, di un'opera nuova e insieme antica, dove certi toni virtuosistici (come l'azione di guerra fra i carri armati) sono subito fuori posto [...]. *La ballata di un soldato* è distribuito nel momento in cui il cinema sta acquistando decisamente il suo volto "moderno", è contemporaneo de *La dolce vita* e de *L'avventura*, del Bergman più rinomato e della prima nouvelle vague. Dall'URSS, viene un film vivace e dolcemente ottimista, intriso di buoni sentimenti, espliciti come non si usa più da tempo.<sup>42</sup>

Benché appartenga senz'altro al genere dei film a sfondo bellico, *Ballada o soldate* è, analogamente a *Letjat žuravli*, un'opera atipica (Razzakov l'ha definito "il miglior film di guerra senza guerra"<sup>43</sup>). Ogni scelta che compie il protagonista esula totalmente da qualsiasi retorica guerrafondaia, e al tempo stesso non sembra riconducibile a uno scontato pacifismo, ma a un sistema morale che riconosce il vero eroismo nelle virtù civili e non militari; una direzione programmaticamente accarezzata da Čuchraj fin dai tempi di *Sorok pervyj* e prima ancora della pellicola di Kalatozov, come riporta Razzakov:

Il primo a decidere [di fare un film sulla Guerra Patriottica tra i registi del periodo] fu Čuchraj, al quale letteralmente sanguinava il cuore quando vedeva che genere di cinema "sulla guerra", giravano, o per meglio dire martellavano nell'officina registica i suoi colleghi. Come diceva egli stesso: "Mi rattristava che persino nei migliori film ci fossero delle scene in cui soldati, lanciati all'attacco, morivano in una maniera gradevole agli occhi del pubblico. Pensavo: "In quella fila di individui all'attacco mi ci potrei trovare anche io, e il pubblico, e allo spettatore, stravaccato in poltrona, potrebbe piacere come muoio bene". In guerra ho visto molte morti e so una cosa: la morte non è mai bella. Ammirarla è una cosa immorale. E allora decisi che dovevo girare un film su un mio coetaneo,

<sup>41</sup> Cfr. J. Woll, *op. cit.*, p. 153.

<sup>42</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 98.

<sup>43</sup> "Лучший фильм о войне... Без войны." In F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O vojne cit.*, p. 321.

un soldato russo. Ancora non sapevo come sarebbe stato il mio film, ma avevo fermamente deciso che non sarebbe stata mostrata la morte del protagonista, che mi sembrava essere uno spettacolo antiestetico.<sup>44</sup>

*Ballada o soldate* racconta, nel corso di un lungo flashback ambientato durante la Grande Guerra Patriottica, la storia di Alěša, un soldato diciannovenne che dal prologo della storia, ambientato nel dopoguerra, sappiamo già che morirà nel corso del conflitto. Trovandosi in trincea durante un attacco da parte dei tedeschi, Alěša, terrorizzato, riesce quasi involontariamente a mettere fuori uso due carri armati. L'impresa gli vale un premio da parte dei superiori, e Alěša chiede e ottiene una breve licenza per andare a trovare l'anziana madre. La pellicola racconta il viaggio del giovane verso casa: un percorso che si prolunga a dismisura, poiché le situazioni nelle quali il soldato si imbatte lungo il cammino finiscono, in un modo o nell'altro, per coinvolgerlo e rallentare il viaggio. Alěša viene presentato come un ragazzo candido e straordinariamente gentile: ogni episodio che vive costituisce un esempio di virtù civile e solidarietà, che egli esercita disinteressatamente. Convince un soldato zoppo a ritrovare la moglie anche se l'uomo è terrorizzato all'idea di essere rifiutato in quanto invalido (la donna lo accoglierà a braccia aperte). Successivamente, Alěša incontra in un treno merci una ragazza, Šura, in viaggio per "incontrare il fidanzato" e, anche se nel corso del viaggio fra i due sembra instaurarsi un sentimento, si separano una volta che Šura sarà arrivata a destinazione. Durante il percorso, il soldato trova il tempo per andare a trovare la moglie del proprio commilitone Pavlov e consegnarle delle saponette come dono da parte del marito; quando scopre che la donna convive con un amante, se ne va sdegnato dopo essersi ripreso il regalo, che consegnerà al padre invalido di Pavlov (il vecchio chiederà ad Alěša di mentire pietosamente al commilitone sulla fedeltà della donna). Dopo mille traversie e ritardi, il protagonista riesce finalmente a tornare al paese e fa appena in

---

<sup>44</sup> «Первым на это решился Чухрай, у которого буквально душа обливалась кровью, когда он видел, какое кино «про войну» снимают, а точнее будет сказать, «клепают» его коллеги по режиссерскому цеху. По его же словами: «Меня огорчало, что даже в хороших фильмах были кадры с солдатами, которые шли в атаку, «красиво» умирая на глазах у зрителей. Я думал: «В этой цепи, среди атакующих, мог быть и я, и зритель, развалившись в кресле, любовался бы, как я красиво умираю». За войну я видел очень много смертей и знаю: смерть никогда не бывает красивой. Любоваться ею безнравственно. И тогда я решил, что обязательно сниму фильм о своем сверстнике – русском солдате. Я еще не знал, каким будет мой фильм. Но я уже твердо решил, что в этом фильме не будет показана смерть героя – это, казалось мне, зрелище неэстетическое...» *Ivi*, p. 322.

tempo a salutare la madre e a prometterle che tornerà, prima di ripartire per il fronte; il film si chiude sull'immagine iconica della madre in attesa sulla strada, la stessa immagine del prologo nel quale la donna, dieci anni dopo, ancora aspetta l'impossibile ritorno di Alěša.

*Ballada o soldate* è un film straordinariamente riuscito e coinvolgente ancora oggi, e al di là delle sue oggettive qualità tecniche e narrative, colpisce per la partecipazione emotiva totale, ma al tempo stesso sommessa, che il regista dimostra nei confronti delle piccole esistenze sconvolte dalla guerra. Già in fase di sceneggiatura, il film suscitò diverse polemiche (probabilmente dettate anche dall'invidia per il successo di *Sorok pervyj*) da parte di numerosi addetti ai lavori: per esempio, l'operatore Vladimir Monachov obiettò che “la Grande Guerra Patriottica non è contemporanea, ma parte della Storia, e il partito invita a fare film contemporanei”<sup>45</sup>. In realtà la visione del conflitto adottata da Čuchraj, interamente concentrata sulle vite dei protagonisti e non sulle loro imprese militari, era per l'epoca assolutamente innovativa. Persino l'episodio della moglie infedele, che sembrerebbe riprendere il tema centrale di *Letjat žuravli*, è girato in maniera tale da lasciar intuire una realtà umana assai più complessa di quanto sia possibile sintetizzare con categorici giudizi di condanna o di perdono: anche se Alěša, verosimilmente, si arrabbia con la donna, Čuchraj sottolinea apertamente l'angoscia e il rimorso che la tormentano. Il seguente aneddoto, riportato anch'esso da Razzakov e incentrato su un battibecco tra Čuchraj e il direttore della Mosfil'm Vladimir Surin (che nel '59 era divenuto il successore di Ivan Pyr'ev), è estremamente esplicativo delle posizioni del regista.

Surin reagì alla scena [della moglie infedele] con le stesse parole di una delle eroine dell'immortale *Dvenadcat' stul'ev*: “Le mogli sovietiche non possono tradire i propri mariti: è sbagliato!” Al che Čuchraj rispose: “Una moglie sovietica, ovviamente, non dovrebbe tradire il proprio marito, ma ci sono state delle donne normali che l'hanno fatto. Certo, questo è profondamente sbagliato, ma purtroppo esistono anche queste violazioni”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> “Отечественная война – это не современность, это история. А партия призывает нас делать современные фильмы”. *Ivi*, p. 324.

<sup>46</sup> “Сурин отреагировал на эту сцену словами одной из героинь бессмертных «12 стульев»: «Советские жены не могут изменять своим мужьям – это неправильно!» На что Чухрай ответил: «Советская жена, конечно, не должна изменять своему мужу, но обычные жены, некоторые изменяли. Это, конечно, очень неправильно, но вот бывают такие нарушения.” *Ivi*, pp. 330-331.

Nonostante le polemiche, il film fu comunque un grande successo, specialmente dopo la vittoria al Festival di Cannes nel 1960. Anninskij ben sintetizza nell'analisi che segue l'impatto che la pellicola suscitò all'epoca:

Nella primavera del 1960 a Cannes gareggiò *Ballada o soldate*. Il festival che si riunì in quell'occasione è riconosciuto come uno dei più rappresentativi della storia: Fellini, Bergman, Antonioni, Munk, *Buñuel*. [...] Ed ecco, in quest'arena assordante, contraddittoria, entusiasta, uno dei premi più importanti fu vinto da *Ballada o soldate*. Certo, Čuchraj non era più l'autore sconosciuto che qualche anno prima aveva stupito tutti con *Sorok pervyj*. Ora era un regista dalla reputazione mondiale, ufficiosamente considerato il capo della *nouvelle vague* russa, e il suo film era atteso con curiosità. Ma è proprio in queste circostanze che è difficile convincere il pubblico: ogni tua parola entra in conflitto con le loro aspettative, e la parola che in quell'occasione aveva detto Čuchraj andava contro tutto ciò che si proiettava a Cannes in quell'occasione. La sua *Ballada* era esplosa anche lì come fosse una bomba, ma in mezzo a tante esplosioni buie e scandalose, la sua era una specie di bomba di luce. Il pubblico, saturo e allettato, si commosse durante la proiezione: il commentatore inglese del "Chronicle" disse che *Ballada o soldate* costituiva una nota rilassante in una sinfonia di ringhi universali; e il commentatore del francese "Le Monde" si strinse nelle spalle: "Che volete, di tanto in tanto fa anche piacere di trovare sullo schermo gente sana e normale!"<sup>47</sup>

Il film suscitò numerose riflessioni negli articoli scritti da critici sovietici, e in particolare vennero stimulate svariate analisi che si concentravano sulla visione della guerra proposta da Čuchraj. È interessante notare che, rispetto ad analoghe recensioni su *Letjat žuravli* e pur avendo i due film più di qualche somiglianza, le analisi su *Ballada o soldate* sembrano essere più approfondite rispetto a quelle relative al film di Kalatozov; probabilmente perché, se nel caso di *Letjat žuravli* le critiche erano spesso distratte alle polemiche riguardanti il "peccato" della protagonista Veronika, Alëša è un personaggio meno contraddittorio e comprendere le sue motivazioni è più immediato. Va comunque sottolineato che, anche se in generale le recensioni dell'epoca riuscirono effettivamente a cogliere il punto di vista di Čuchraj sulla guerra, non di rado i critici rintracciarono in *Ballada o soldate* improbabili temi patriottici decisamente

---

<sup>47</sup> "Весной 1960 года повезли в канн «Балладу о солдате». Собравшийся там кинофестиваль был признан одним из самых представительных в истории: Феллини, Бергман, Антониони, Мунк, Бунюель. [...] И вот на этом оглушительном, противоречивом, возбужденном ристалище один из главных призов выигрывает «Баллада о солдате». Разумеется, Чухрай не был уже тем безвестным автором, который за несколько лет до того вдруг изумил всех «Сорок первым, – теперь был режиссер с мировой репутацией, его уже называли в кулуарах главой русской новой волны – его новой картины ждали с любопытством. Но именно в таких условиях трудно убедить зрителей: каждое твое слово соперничает с их ожиданием, а слово, которое в ту пору сказал Чухрай, шло еще и вразрез со всем, что делалось на каннском экране. Его «Баллада» тоже разорвалась здесь как бомба – но среди мрачных и скандальных разрывов эта бомба была чем-то вроде бомбы света. Пресыщенная и искушенная кинопублика растрогалась во время демонстрации; обозреватель английской «Кроникл» заявил, что «Баллада о солдате» внесла успокоительную ноту в симфонию всеобщего рычания; обозреватель французской «Монд» развел руками: «Что вы хотите – время от времени приятно встретить на экране нормальных и здоровых людей!»" In L. Anninskij, *op. cit.*, p. 46.

incongrui con la morale “civile” della pellicola; ovviamente, analisi scritte in anni più recenti<sup>48</sup> si sono dimostrate più sobrie da questo punto di vista. Riportiamo un passaggio da un’analisi a firma Rostockij, comparsa su “Iskusstvo kino” nel 1960:

Ci sono persone che si oppongono al tema della Grande Guerra Patriottica nel cinema. La loro obiezione si può riassumere nella formula più semplice: la gente è stanca della guerra. In una formula più complicata: il tema si è esaurito, tutto è già stato scritto, tutto è stato raccontato, che cosa si può mostrare di nuovo? A mio giudizio, questi sono punti di vista profondamente sbagliati. I migliori film sovietici sulla Rivoluzione hanno avuto un’enorme influenza sulla formazione spirituale della generazione cresciuta dopo l’Ottobre. Questa generazione, intorno ai diciotto, vent’anni si ritrovò spalla a spalla con i propri padri davanti alla Seconda Guerra Mondiale. A volte dimentichiamo che è cresciuta già una nuova generazione di uomini che nel primo anno di guerra erano appena dei bambini, e adesso sono diventati giovani uomini. Devono essere gli artisti a pensare ai loro cuori e alle loro anime, a occuparsi della loro formazione. Affrontando il tema dell’ultima guerra e suscitando un sentimento di luminosa gratitudine nei confronti dei soldati che l’hanno combattuta, possiamo produrre un’enorme influenza nelle menti dei giovani. Ecco perché mi sembra fondamentale che due coetanei, due reduci della Grande Guerra Patriottica, V. Ežov<sup>49</sup> e G. Čuchraj, abbiano prodotto il film vivendo gli avvenimenti che si susseguono sullo schermo profondamente come nella vita reale. [...] Il film di Čuchraj è sorprendentemente semplice, e in questo mi sembra stia il segreto della sua poesia, che le dà il diritto di intitolarsi “Ballata”. Una simile semplicità è difficile da ottenere. È il frutto del pensiero e del coraggio di un artista, che si tiene lontano da una moltitudine di metodi di seduzione. In questo film è subito evidente che la cosa più importante sono le persone. Vediamo prima di tutto i loro occhi. Occhi a volte pieni di dolore, a volte di felicità; a volte pieni di paura, a volte di coraggio, d’amore e d’odio, di disprezzo e di lode.<sup>50</sup>

Il passato militare di Čuchraj è un elemento ricorrente in moltissime analisi, come per esempio nel passaggio che segue, tratto da una recensione firmata Agranenko:

Grigorij Čuchraj ha combattuto sul fronte della Guerra Patriottica. Insieme a lui sono morti dei giovani, [...] nella terra natale così come lontano da essa, da qualche parte in Germania, Jugoslavia, Austria. Chiunque sia mai andato all’attacco, non può mai dimenticare il rauco “Urrà”, con il fucile stretto tra le mani, le punta di baionetta davanti agli occhi, le colline, i cespugli di filo spinato arrugginito... Coloro accanto ai quali sono morti dei soldati non dimenticheranno mai l’ultimo grido,

<sup>48</sup> Cfr., tra gli altri: I. Vajsfel’, *Iskusstvo v dviženii*, Moskva, Iskusstvo, 1981, pp. 114-125; Ju. Belov, *V glavnom roli suzdal’*, Moskva, Algoritm, 2006, pp. 22-26; L. Zakrčevskaja, *Ballada o soldate*, in AA. VV., *Rossijskij illuzion*, Moskva, Materik, 2003, pp. 309-314.

<sup>49</sup> Valentin Ežov, sceneggiatore del film.

<sup>50</sup> “Существуют противники темы Великой Отечественной войны в кино. Простейшая формула их возражений: народ устал от войны. Более сложная – тема исчерпала себя, уже все написано, все рассказано, что нового можно показать? На мой взгляд, это глубоко ошибочные точки зрения. Лучшие советские фильмы о революции оказали огромное влияние на духовное формирование поколения, выросшего после Октября. Это поколение в свои восемнадцать-двадцать лет оказалось в одном строю с отцами перед лицом второй мировой войны. Порой мы забываем, что выросло уже новое поколение людей, которые в первый год войны были грудными младенцами, а теперь стали юношами. Думать об их душах и сердцах, заботиться о их воспитании обязаны работники искусств. Обращаясь к теме минувшей войны и вызывая чувство светлой благодарности к ее солдатами, мы можем оказать огромное влияние на умы молодежи. Вот почему мне кажется принципиальным то, что два сверстника, два участника Отечественной войны В. Ежов и Г. Чухрай поставил фильм, так же глубоко пережив все происходящее на экране, как довелось пережить ему это в жизни. [...] Картина Чухрая удивительно проста, и в этом, как мне кажется, секрет ее поэтичности, дающей ей право называться «балладой». Простота эта сложная. Она плод размышлений и мужества художника, отказавшегося от множества соблазнительных приемов. Главным в этой картине немедленно становятся люди. Мы прежде всего видим их глаза. Глаза, порой наполненные горем порой счастьем; порой страхом, порой отвагой: порой презрением, порой любовью; порой ненавистью, порой признательностью.” In S. Rostockij, *Ot imeni pokolenija*, “Iskusstvo kino” 1 (1960), pp. 65-66.

l'ultimo sussulto degli amici combattenti. Non è vero che il dolore di una perdita diminuisce. Si indebolisce, ma rimane.... La guerra non finisce quando si pianta la bandiera della vittoria nella capitale del nemico sconfitto. I giorni di guerra sono come anni, e i secondi come giorni pieni di tragica aspettativa. Il contraccolpo di ritorno dei giorni e delle settimane di ritirata, attesa, slanci, diserzioni, accerchiamento, chiacchiere, lettura di lettere nei rifugi interrati, la rapida offensiva, tutto questo rimane come un eco in ritardo nel cuore del soldato al fronte per molti, molti anni dopo la guerra. Ecco ciò che il soldato Grigorij Čuchraj ha mostrato in *Ballada o soldate* e già era visibile anche in *Sorok pervyj*.<sup>51</sup>

Alcuni critici, come Vorob'ev, producono inoltre analisi improntate su temi incredibilmente datati, decisamente più presenti nei film degli anni '30:

Quindici anni fa Alëša ha dato la propria vita per “amore della felicità sulla terra”, ma rimane come prima un nostro contemporaneo, perché nell'attimo della morte si era girato col volto verso il futuro e nei suoi occhi già brillavano i riflessi del domani. Alëša è un nostro contemporaneo perché ha scelto nella sua vita quelle norme di condotta e professa quell'alta moralità che sono inerenti ai migliori giovani del nostro tempo.<sup>52</sup>

Del tutto analoga la seguente riflessione, che utilizza toni nazionalistici e più adatti alle pellicole programmaticamente incentrate sul tema della Guerra Fredda, piuttosto che alle delicate sfumature del lavoro di Čuchraj:

[...] [A parere del critico americano Hollis Alpert] il senso del film, che Grigorij Čuchraj vuole trasmettere allo spettatore, consiste nel fatto che le buone qualità umane possono sussistere anche nei giorni di terrore sanguinario, nonostante la tragedia della guerra. In effetti nel film è presente un tale pensiero. Ed è pieno di significato storico. È noto che molti artisti occidentali, ritrovandosi sotto l'influenza dell'individualismo borghese, vedono la fonte di ogni miseria umana nella depravazione dell'uomo stesso. Nei loro lavori, la guerra catalizza la corruzione morale delle persone. *Ballada o soldate*, come anche altri film sovietici, si contrappone combattivamente alla loro arte, che infama l'uomo. I suoi personaggi sentono con tutta l'anima che la lotta che conducono è giusta. [...] Vale la pena di ricordare e di rimuginare sui fatti di ieri? Penso di sì: abbiamo bisogno di fissare non solo l'esperienza, ma anche le lezioni di ogni fase che il cinema ha attraversato. Perché si tratta di cose estremamente istruttive, riguardanti il modo in cui l'inerzia del pensiero, l'abitudine inveterata, danno spesso origine a pregiudizi, e rappresentano ostacoli crescenti sul cammino dell'innovazione.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> “Григорий Чухрай воевал на фронтах Отечественной войны. Рядом с ним умирали молодые парни, [...] умирали на родной земле и вдали от нее, где-то в Германии, Югославии, Австрии. Тот, кто хоть раз ходили в атаку, никогда не забудет хриплого «У-р-р-а» крепко сжатой в руках винтовки, кончика штыка перед глазами, бугорков, кусков ржавой колючей проволоки... Тот, с кем рядом умирали солдаты, никогда не забудет последнего стога, последнего вздоха боевых друзей. Неверно, что боль утрат затихает. Она притупляется, но остается... Война не кончается водружением победоносного знамени в поверженной столице врага. Дни войны, равные годами, секунды – дням, полны трагического напряжения. Обратная отдача дней и недель отступления, ожидания, рывков, перебежек, окружений, разговоров, чтения писем в землянках, стремительного наступления как запоздалое эхо отдается в сердце фронтовика много, много лет спустя. То, что Григорий Чухрай – фронтовик, видно в «Балладе о солдате» и было видно еще в «Сорок первом». In Z. Agranenko, *S ljubov'ju k geroju-rovesniku*, “Iskusstvo kino” 1 (1960), p. 68.

<sup>52</sup> “Пятнадцать лет назад отдал Алеша свою жизнь «ради правды на земле», но он по-прежнему остается нашим современником, потому что и перед смертной своей минутой был обращен лицом к будущему и в глазах его уже тогда светился отблеск завтрашнего дня. Алеша – наш современник потому, что он избрал в своей жизни такие нормы поведения, он исповедует ту высокую мораль, какие присущи лучшим молодым людям нашего времени.” In E. Vorob'ev, “*Ja vam žit' zaveščaju*”, “Iskusstvo kino” 1 (1960), p. 70.

<sup>53</sup> “[...] мысль фильма, которую Григорий Чухрай хочет донести до зрителя, состоит в том, что хорошие человеческие качества могут существовать и в дни кровавых ужасов, несмотря на трагедию войны. Действительно, в фильме есть и такая мысль. И она полна исторического значения. Известно, что многие

È comunque evidente che *Ballada o soldate* rappresenta la conferma che dopo *Letjat žuravli* è stato definitivamente inaugurato un filone del tutto nuovo, incentrato sull'interiorizzazione della guerra anziché sull'esibizione delle sue manifestazioni più superficiali (Majja Turovskaja vede anzi il cammino che Alëša compie nel film come interno alla propria anima<sup>54</sup>). Anninskij sintetizza con precisione le analogie tra le due pellicole:

Che cos'hanno in comune questi due film? [...] Entrambi, ciascuno a suo tempo, hanno lanciato uno sguardo nuovo sull'uomo. Tuttavia, questo elemento comune è appunto implicito nelle loro dirette dissomiglianze. Infatti, in *Ballada o soldate* è stata reinterpreta quella stessa scoperta che era stata fatta tre anni prima in *Letjat žuravli*. La situazione è cambiata, la gente è cambiata, e molte cose sono state viste sotto una luce diversa nel nostro cinema nei tre anni passati tra *Letjat žuravli* e *Ballada o soldate*. [...] Ricordate Veronika di *Letjat žuravli*: non faceva che subire i colpi del destino, era una vittima, una schiava, l'oggetto della tragedia. L'eroe di *Ballada o soldate* è oggetto ed egemone dell'azione, da lui parte tutta la logica. Ma se la logica nasce dall'uomo stesso, dal singolo individuo, allora è la logica del Bene. Čuchraj concretizza il Bene come punto di partenza dell'azione. Qui il Bene non è il risultato di equilibri di potere, o di profitto, o di necessità, oppure di una comprensione sicura di ciò che si deve fare. Qui il Bene è un punto di riferimento basilare, assoluto, che non richiede di per sé ulteriori motivazioni. Il Bene è una forza attiva che emana dall'uomo, e che non si diffonde su di lui. È una sensazione fuori da ogni logica, che abbisogna solo della fiducia nel Bene e nel coraggio di approvarla. Čuchraj ha trovato in sé questo coraggio. [...] *Ballada o soldate* ha guarito quelle ferite che erano state violentemente aperte con *Letjat žuravli*. Costitui una sorta di terapia spirituale, un contrappasso al carattere tagliente di *Letjat žuravli*. Se il film di Kalatozov era la domanda, allora quello di Čuchraj rappresentava la risposta.<sup>55</sup>

---

художники на Западе, находящиеся под влиянием буржуазного индивидуализма, видят источник всех человеческих невзгод в испорченности самого человека. Война в их произведениях выступает катализатором нравственной порчи людей. «Баллада о солдате», как и другие советские фильмы, воинственно противостоит их искусству оплевывающему человека. Ее герои всей душой чувствуют великую справедливость борьбы, которую они ведут. [...] Стоит ли вспоминать об этом, ворошить вчерашние факты? Думаю, что стоит: нам надо закреплять не только опыт, но и уроки каждой пройденной кинематографом ступени. Ведь речь идет о вещах весьма поучительных, о том, что инерция мысли, окаменевшая привычка нередко порождают предрассудки, надолбами поднимающиеся на пути новаторства.” In A. Karaganov, *Vo imja mira*, “Iskusstvo kino” 3 (1961), pp. 16-18.

<sup>54</sup> Cfr. M. Turovskaja, *Ballada o soldate*, “Novyj mir” 4 (1961), p. 250.

<sup>55</sup> “В чем общее этих двух фильмов? [...] оба они, каждый в свой момент, по-новому взглянул на человека. Однако это общее как раз и предполагало в них непосредственную несхожесть. Ибо в «Балладе о солдате» было переосмыслено то самое открытие, которое за три года до этого было сделано в «Журавлях». Обстановка переменилась, люди переменились, многое уже осмыслили по-новому в нашем кинематографе за три года, прошедшие между «Журавлями» и «Балладой». [...] Вспомните Веронику из «Журавлей» – она лишь принимала удары судьбы, она жертва, невольница, объект трагедии. Герой «Баллады» – гегемон и субъект действия, от него исходит логика! А раз логика исходит от самого человека, от личности, – то это логика добра. Чухрай отвергает Добро в качестве исходной точки действия. Добро здесь не результат соотношению сил, или выгоды, или необходимости, или верного понимания того, что надо. Добро здесь – исходная, абсолютная точка отсчета, ценность, не требующая для себя самой уже никаких иных обоснований. Добро – активная сила, исходящая от человека, а не исходящая на него. Это внелогическое ощущение, тут нужны просто вера в добро и мужество утвердить его. Чухрай нашел в себе это мужество. [...] «Баллада о солдате» врачевала те душевные раны, которые были жестоко вскрыты «Журавлями». Это был род душевной мягкой терапии – противовес острой хирургической резкости «Журавлей». Если «Журавли» были – вопрос, то «Баллада» была – ответ.” In L. Anninskij, *op. cit.*, pp. 49-51.



È interessante notare quante volte Anninskij si soffermi sulla “spiritualità” del film di Čuchraj: infatti, appena due anni dopo *Ballada o soldate*, sarebbe stato realizzata una delle pellicole di guerra più astratte di tutta la storia del cinema di guerra sovietico: *Ivanovo detstvo* di Andrej Tarkovskij.

### ***Ivanovo detstvo*: l’aldilà bellico di Andrej Tarkovskij**

Nel 1962, gran parte della spinta culturale innovatrice che aveva caratterizzato gli anni migliori del Disgelo stava esaurendosi. Le difficoltà politiche di Chruščëv, che appena due anni più tardi sarebbe stato rimosso dal proprio ruolo, si ripercuotevano sull’industria cinematografica, e la realizzazione di pellicole originali ed esteticamente interessanti cominciò a calare. In tale contesto risulta ancora più straordinaria la realizzazione del film di Tarkovskij, all’epoca autore ancora poco noto di mediometraggi come *Katok i skripka* (1961). Tratto dal racconto *Ivan* (1957) di Ivan Bogomolov<sup>56</sup>, inizialmente rielaborato da Michail Papava in una sceneggiatura dal finale edulcorato intitolata *Vtoraja žizn’* e successivamente ripreso e completamente riadattato da Tarkovskij, il film rappresenta una delle riflessioni più pessimistiche e visivamente affascinanti mai fatte sul tema del conflitto. In *Ivanovo detstvo* la guerra viene raffigurata come l’incarnazione di un Male spirituale, che prescinde da motivazioni politiche e nazionalistiche. Come nota Chanjutin:

La guerra aveva anche potuto uccidere Alëša Skvorcov [il protagonista di *Ballada o soldate*], ma non distruggere quei valori morali, quell’impressione della vita che erano già saldamente stabiliti in lui. La guerra aveva rigidamente limitato tutto ciò che rimaneva della sua vita in tempo di pace a sei giorni di licenza. E questo periodo diventa un modello della sua irrealizzabile esistenza, nella quale avrebbe potuto diventare agronomo, insegnante, ma aveva potuto soltanto diventare un soldato. La trama di *Ivanovo detstvo* verte anch’essa, in sostanza, su una breve pausa durante la guerra: la storia del protagonista viene trattata a partire dal ritorno da una ricognizione fino alla sua partenza per un’altra. Ma questa tregua è piena di guerra, di quella guerra che ha colpito la vulnerabile anima del piccolo Ivan, e lo ha plasmato secondo la propria legge.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Per un esaustivo resoconto della lavorazione del film, cfr. N. Synessios, *Ivanovo detstvo – Ivan’s childhood* in AA. VV., *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, London-New York, Wallflower Press, 2007, pp. 109-117.

<sup>57</sup> “Война могла убить Алешу Скворцова, но не разрушить те нравственные ценности, то представление о жизни, которые были уже прочно в нем заложены. Война жестко ограничила шестью сутками отпуска его мирную жизнь. Но этим временем он распоряжается сам, по своим душевным законам. И это время становится

Fotografato in un elegantissimo bianco e nero, *Ivanovo detstvo* è ambientato presso il fiume Dnepr durante la Seconda Guerra Mondiale e racconta la storia di Ivan, un dodicenne dal fisico scheletrico, utilizzato in pericolose missioni esplorative oltre le linee nemiche per conto di una divisione dell'Armata Rossa. Ivan è già interiormente adulto (la madre è morta e il padre è al fronte), fatalmente segnato: in alcune scene, lo si vede giocare da solo alla guerra e immaginare di uccidere dei tedeschi. Di lui si prendono cura il cinico capitano Cholin, determinato a usare il ragazzo come esploratore finché possibile, e il più bonario colonnello Grjaznov, che funge da padre putativo per il ragazzo e che sarebbe disposto, sia pure contro il parere dello stesso Ivan, a mandarlo in una scuola militare per proteggerlo. Durante un'esplorazione, Ivan finisce in una zona controllata dal tenente Gal'cev, di poco più vecchio del protagonista. Gal'cev è un giovane dal forte senso morale, che disapprova fortemente i pericolosissimi compiti che vengono assegnati al ragazzo. Il tenente riesce a sottrarre l'infermiera Maša all'influenza di Cholin, che vorrebbe sedurla, ma non può impedire a Ivan di cimentarsi in un'ultima missione, dalla quale non tornerà. Anni dopo, durante l'occupazione di Berlino, un invecchiato e indurito Gal'cev scopre negli uffici abbandonati del Reichstag un documento che attesta la cattura di Ivan da parte dei tedeschi e la sua morte per impiccagione. Alla storia ambientata nel mondo reale (una sorta di inferno fangoso costellato di vecchi impazziti, cadaveri di partigiani e paludi), si intreccia un piano onirico: diverse sequenze sono ambientate nel mondo interiore di Ivan, dove lo si vede volare per i campi e su una spiaggia, o sotto una cascata, intento a dividere delle mele con una bambina. La scena finale del film mostra Ivan correre felice per la spiaggia dei suoi sogni, dove però si staglia la sagoma inquietante di un albero morto.

---

моделью его неосуществленной мирной жизни, в которой он мог быть агрономом, учителем, но должен был стать солдатом. Сюжет «Иванова детства» тоже, в сущности, краткий перерыв в войне – история героя прослеженная от возвращения из одного разведывательного поиска и до ухода в другой. Но мирная передышка заполнена войной, той войной, которая ударила по незащищенной душе мальчишки Ивана, вылепила его по своему закону». In Ju. Chanjutin, *op. cit.*, p. 255.

*Ivanovo detstvo* è un film davvero sconvolgente, e non solo perché presenta la raffigurazione della guerra più cupa mai concepita nel cinema russo fino a quel momento. Come spesso accade con i film di Tarkovskij, anche la storia di Ivan presenta un'originalissima e labirintica costruzione degli spazi, che permette allo spettatore di penetrare in un mondo onirico-spirituale di grande fascino. In una delle sequenze del film più spesso analizzate<sup>58</sup>, vediamo Ivan sognare di trovarsi sul fondo di un pozzo, alla cui imboccatura si affacciano la madre e un doppio di Ivan stesso: i due commentano quanto è profonda la voragine. L'Ivan fuori dal pozzo allunga verso l'acqua le mani, che diventano quelle dell'Ivan sul fondo; mentre si sentono in lontananza delle voci che parlano in tedesco, il secchio precipita sul fondo dopo uno sparo. Nessuna di queste sequenze si presta a una spiegazione univoca e indubitabile<sup>59</sup>, ma il fascino della pellicola nasce proprio dall'abilità con cui il regista riesce a dare un'impressione perfettamente chiara del mondo interiore di Ivan pur senza definirlo razionalmente. Quindi, *Ivanovo detstvo* potrebbe anche non essere considerato un film di guerra in senso stretto (non c'è nessun combattimento, tutta la storia si svolge nello spazio di una giornata tra una missione e l'altra), quanto un'opera che descrive che le devastazioni morali e spirituali causate dal conflitto, senza fare una distinzione tra parte "giusta" e "sbagliata" (nel finale, prima che si scopra della morte di Ivan, sono inserite alcune immagini d'archivio che mostrano i corpi dei figli di Goebbels uccisi dal padre, anche loro vittime innocenti della guerra).

È abbastanza intuibile che una pellicola così insolita (che peraltro ebbe un mediocre successo commerciale) venisse accolta con un certo imbarazzo da parte dei critici sovietici, nonostante le lodi di Michail Romm, che vide in Tarkovskij un regista di grande avvenire, e pur tenendo conto che in generale le recensioni furono positive. Il film conobbe tuttavia fin da subito

---

<sup>58</sup> Cfr. N. Synessios, *op. cit.*, p. 113. L'interpretazione della scena da parte della Synessios presenta moltissime analogie con quella suggerita da I. Mancov, nel saggio *Pervičnyj strukturno-semiotičeskij analiz fragmenta fil'ma A. Tarkovskogo "Ivanovo detstvo"*, in AA. VV., *Zerkala i labirinty*, Moskva, 2001, pp. 78-101.

<sup>59</sup> Per un'analisi esaustiva del film, cfr. F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004, pp. 89-113.

parecchi estimatori, tra cui Jean-Paul Sartre, che inviò a “L’Unità” una lettera che difendeva il film dalle accuse di aver ceduto a un tipo di estetica “borghese” e troppo filooccidentale.

Ivan è folle, è un mostro, è un piccolo eroe: in verità è la più innocente e toccante vittima della guerra: questo ragazzo al quale non si potrà fare a meno di voler bene è stato forgiato dalla violenza e l’ha interiorizzata. I nazisti l’hanno ucciso quando hanno ucciso sua madre e massacrato gli abitanti del suo villaggio. Eppure vive. Ma altrove, in quell’istante irrimediabile nel quale ha visto cadere il suo prossimo. Io ho visto alcuni giovani algerini allucinati, plasmati dai massacri. Per loro, non c’è differenza tra l’incubo della veglia e gli incubi notturno. Erano stati uccisi, volevano uccidere e farsi uccidere. Il loro accanimento eroico è anzitutto l’odio e la fuga da una insopportabile angoscia. Se si battevano, nel combattimento fuggivano l’orrore: se la notte li disarmava, se ritornavano, nel sonno, alla tenerezza della loro età, l’orrore rinasceva, rivivevano il ricordo che volevano dimenticare. [...] Queste disperazioni che distruggono una persona ne abbiamo conosciute – meno numerose – nella stessa epoca (mi ricordo un bambino ebreo dell’età di Ivan che apprendendo nel ’45 la morte dei suoi genitori nella camera a gas e il loro incenerimento, cosparsa il suo materasso di benzina, vi si sdraiò, gli diede fuoco e si fece bruciare vivo). Ma noi non abbiamo avuto né il merito né la sorte di poterci slanciare in una costruzione grandiosa. Noi abbiamo conosciuto il Male, spesso. Ma mai il Male radicale in seno al bene, in atto di contendere col Bene stesso. È questo che colpisce qui: naturalmente nessun sovietico può dirsi responsabile della morte di Ivan: i colpevoli sono solo i nazisti. Ma non è questo il problema: da qualunque parte venga il Male, quando perfora il bene con le sue innumerevoli punte di spillo, esso rivela la tragica verità dell’uomo e del progresso storico. E dove poteva esser detto questo meglio che in URSS, l’unico grande paese dove la parola progresso abbia un senso?<sup>60</sup>

Non mancarono inoltre sostenitori del film di Tarkovskij nemmeno in Unione Sovietica, dove Majja Turovskaja e Neja Zorkaja diventarono tra le più attente studiose del lavoro del regista, cui avrebbero dedicato articoli e testi critici. Riportiamo alcune riflessioni tratte da una monografia su Tarkovskij del 1990; nelle righe che seguono, la Zorkaja si sofferma sulle differenze tra il testo originale di Bogomolov, e la trasposizione filmica, che non incontrò l’approvazione dello scrittore.

In un confronto tra il racconto e il film, balza agli occhi una differenza: in Bogomolov, il racconto avviene dal punto di vista del tenente maggiore Gal’cev, che ricorda la storia del proprio incontro con il piccolo esploratore, mentre invece in Tarkovskij gli avvenimenti, il corso dell’azione, la guerra stessa sono tutti visti con gli occhi di Ivan e ricreati da Ivan. [...] La durezza dei contrasti, l’estremo inasprimento del conflitto, sono ciò che colpisce in *Ivanovo detstvo*. Il bambino è un cultore della guerra, la personificazione della sua legge spietata. La guerra non è solo l’ambiente, la situazione, la condizione, la guerra è questa stessa anima distorta. [...] *Ivanovo detstvo* costituì uno shock per l’opinione pubblica, sia come documento sulle sofferenze più gravi subite dalla popolazione, sia come opera d’arte raffigurante la più profonda tragedia e la totale follia della guerra, mai portate sullo schermo con altrettanta forza.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> J. P. Sartre, *Lettera di Sartre all’Unità*, “L’Unità”, 9 ottobre 1962.

<sup>61</sup> “При сопоставлении рассказа и фильма бросается в глаза одно различие: у Богомолова повествование ведется от лица старшего лейтенанта Гальцева, который вспоминает историю своей встречи с мальчиком разведчиком, у Тарковского события, ход действия, сама война увидены глазами Ивана, воссозданы от Ивана. [...] Резкость контрастов, предельное обострение конфликта поражали в «Ивановом детстве». Ребенок – ревнитель войны, олицетворение ее беспощадного закона. Война – не только среда, обстановка, условие, война – сама эта искаженная душа. [...] «Иваново детство» потрясло общественное мнение и как документ жесточайших страданий народных, и как художественное произведение, запечатлевшее глубинный трагизм и тотальное безумие войны с еще не ведомой экрану силой.” In N. Zorkaja, *Načalo*, in AA. VV., *Mir i fil’mu Andreja*

Del tutto analogo il seguente commento, tratto da una monografia su Tarkovskij curata da Majja Turovskaja:

Il punto di vista di Ivan regnava su tutto, il mondo della guerra era per lui una deviazione deforme del mondo naturale dell'infanzia. A ciò è stato collegato anche l'intero valore espressivo delle immagini, che all'epoca sembrava, anche a me, un elemento ricorrente caratteristico dei lavori di Tarkovskij, ma che lui non avrebbe più ripetuto.<sup>62</sup>

Naturalmente, su *Ivanovo detstvo* sono state elaborate moltissime analisi; ma solo parte di esse può interessare la nostra indagine, in quanto la maggior parte dei commentatori tende a soffermarsi sull'estetica della pellicola e sulla costruzione onirica di certe sequenze, ma non sempre si concentra sul valore dell'opera in quanto lavoro sul tema del conflitto. L'ipotesi che *Ivanovo detstvo* non sia da considerarsi un vero e proprio film di guerra quanto un'indagine spirituale è peraltro corroborata da Tarkovskij stesso, come dichiarato in un'intervista del 1967:

In *Ivanovo detstvo* non cerco di analizzare il processo [storico] vero e proprio, quanto piuttosto lo stato d'animo dell'uomo su cui agisce la guerra. Se una persona si spezza, allora avviene un crollo dello sviluppo logico, in particolare se la cosa riguarda la mente di un bambino. Se si interrompe questo processo, si spezza tutta la formazione del carattere, non gli è permesso di svilupparsi logicamente.<sup>63</sup>

Tuttavia, esistono alcune analisi estremamente interessanti, per quanto redatte da commentatori poco conosciuti e non sempre direttamente legati al mondo della critica cinematografica, che ci sembra opportuno menzionare. Uno di loro è Aleksandr Ljuljušin, docente di lingua tedesca presso l'Università di Pedagogia di Lipeck, che, pur non avendo una preparazione professionale come critico cinematografico, è riuscito a scrivere un'interessante articolo sul tema del "nemico invisibile" in *Ivanovo Detstvo*. Ne riportiamo alcuni passaggi:

---

*Tarkovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1990, pp. 22-36. Il saggio dell'autrice è interamente consultabile al seguente link: <<http://kino-stalker.ru/2010/02/02/nachalo-n-zorkaya/>>. È in questa versione che lo si è consultato.

<sup>62</sup> "Точка зрения Ивана господствовала надо всем, мир войны был для него уродливым сдвигом естественного мира детства. С этим был связан и весь повышенно-экспрессивный образный строй, который тогда казался (мне в том числе) исконно присущим Тарковскому, а между тем более никогда им не был повторен." In M. Turovskaja, *7 s 1/2 i fil'my Andreja Tarkovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 38. Il testo è interamente consultabile al seguente link: <<http://lib.web-malina.com/getbook.php?bid=4765&page=1>>. Il brano citato si trova in questa versione a p.6.

<sup>63</sup> "В «Ивановом детстве» я не пытаюсь анализировать сам процесс, скорее состояние человека, на которого действует война. Если человек разрушается, то происходит ломка логического развития, особенно если это касается психики ребенка. Если этот процесс нарушить – нарушается процесс характера, ему не дают логически развиваться." A. Tarkovskij, da un'intervista con N. Gibu del 1967, comparsa in "Kolumna", edizione di Kišinëv, 7 (1990), pp. 22-27 e interamente consultabile al seguente link:

<<http://www.zmiersk.ru/kinematograf/innterviu/328-intervju-1967-goda.html>>.

Nel film il protagonista non ha nemici concreti. Il tema tedesco nel film costituisce solo un contrappunto: immagine e suono non corrispondono. In una scena c'è Ivan, che sta redigendo un rapporto con l'aiuto di chicchi, coni, spighe, ad indicare plotoni e battaglioni. Fuori dall'inquadratura si sente un rumore di passi e un discorso in tedesco. Nel film, i tedeschi sono mostrati solamente una volta, di sfuggita, e non vediamo il loro volto: l'ostilità verso l'uomo che proviene da loro è del tutto impersonale. Ivan, insieme ai nostri soldati e ufficiali, non combatte contro soldati tedeschi concreti, bensì con forze mortifere, che agiscono sulla terra attraverso le mani dei tedeschi. [...] In questa maniera, nel film il conflitto verte su un piano diverso, impersonale, dove gli "invasori" sono un concetto generale e collettivo, e dove la lotta senza fine e il silenzio senza volto che assorbe Ivan manifestano il proprio senso in maniera più completa e precisa di un concreto scontro con la Gestapo. Proprio su questo verte il finale: il Reichstag come segno distintivo della vittoria, la stampa tedesca... Allo spettatore viene presentata Berlino dopo la resa del Reich. La macchina da presa riprende gli abitanti della capitale tedesca che escono dai rifugi, indugia a lungo sui cadaveri dei figli di Goebbels, avvelenati insieme alla propria madre. Attraverso le scene "berlinesi" la trama del film confluisce nell'autentica, e ben nota storia della guerra. Perché queste scene fossero possibili, perché la vittoria divenisse realtà, ha dato il suo contributo un giovane esploratore, un piccolo eroe, un pazzo, un mostro, nei fatti la più innocente e toccante vittima della guerra.<sup>64</sup>

Non privo di analogie con l'analisi di Ljuljušin è inoltre un saggio estremamente esaustivo redatto per "Iskusstvo kino"<sup>65</sup> dal critico Aleksandr Špagin. Secondo l'autore, sarebbe possibile tracciare una storia del cinema di guerra sovietico concentrandosi esclusivamente sulle sue componenti mistiche, che si rinverrebbero anche nella costruzione di alcune singole scene: per esempio, la posizione dal cadavere di Boris in *Letjat žuravli*, o la figura della madre in attesa in *Ballada o soldate*. Anche se non tutta l'analisi ci sembra convincente, il saggio rappresenta un lavoro interessante e ci sembrava appropriato menzionarlo in riferimento al film di guerra dai toni più marcatamente "mistici" del cinema sovietico.

Il vettore della Via Crucis cambia presto direzione, e si precipita nelle profondità dell'anima. Ciò che è esterno si volta verso l'interno. Ivan di *Ivanovo detstvo* di Andrej Tarkovskij è l'ultimo zombi del nostro cinema. [...] Ma proprio a questo piccolo eroe, a differenza di quelli dei film precedenti, sarà data la possibilità di tornare indietro, nel passato della propria anima; in quel passato, dove l'anima era ancora viva e dove è rimasta per sempre. Ivan non pensa assolutamente a nulla,

<sup>64</sup> «В фильме у главного героя нет конкретных врагов. Немецкая тема входит в фильм только контрапунктом: изображение и звук не совпадают. В кадре – Иван, составляющий донесение по зернышкам, шишкам, колоскам, обозначающим взводы и батальоны. За кадром – топот шагов и немецкая речь. Немцы в фильме показаны всего один раз, мимоходом, мы не видим их лиц: враждебность человеку, исходящая от них, неличностна. Иван вместе с нашими солдатами и офицерами воюет не с конкретными немецкими солдатами, а со стихией смерти, орудующей на земле руками немцев. [...] Таким образом, конфликт в фильме лежит в какой-то иной, в неличной плоскости, где «захватчики» – понятие общее и собирательное, где борьба без конца и безликая тишина, поглощающая Ивана, выражают её смысл полнее и точнее, чем конкретное столкновение с гестаповцами. Именно этому служит финал: рейхстаг как опознавательный знак победы, немецкая хроника... Перед зрителем предстаёт Берлин после капитуляции рейха. Камера снимает жителей немецкой столицы, вышедших из укрытий; долго задерживается возле трупов детей Геббельса, отравленных собственной матерью. «Берлинскими» сценами сюжет фильма вливается в подлинную, общеизвестную историю войны. Чтобы эти сцены стали возможны, чтобы победа стала реальностью, свою лепту внёс юный разведчик, маленький герой, безумец, чудовище, в действительности самая невинная и трогательная жертва войны.» In A. Ljuljušin, *Nemeckaja tema v fil'me Andreja Tarkovskogo "Ivanovo detstvo"*, 2002. L'articolo è consultabile al seguente link: <<http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Luluchin.html>>.

<sup>65</sup> Il saggio è stato pubblicato in due parti, su "Iskusstvo kino" 5 (2005) e "Iskusstvo kino" 6 (2005).

prosegue per il sentiero della lotta, una lotta eterna. E ogni nuova vittoria di Ivan su se stesso e le circostanze lo avvicinano alla morte.<sup>66</sup>

Va notato, comunque, che il mondo interiore di Ivan è tutt'altro che privo di elementi inquietanti: l'albero morto che si staglia sulla spiaggia nel finale rappresenta chiaramente un presagio mortifero, che getta un'ombra sul "paradiso" in cui sembra vivere il bambino dopo la morte; d'altra parte, il finale potrebbe anche essere un flashback sull'infanzia del bambino precedente alla guerra. Le differenti interpretazioni che si possono proporre riguardo al film rappresentano comunque altrettanti punti di merito, e dimostrano come *Ivanovo detstvo* sia ancora oggi, a distanza di cinquant'anni, una delle opere più originali del cinema russo-sovietico. È difficile stabilire l'eredità del film di Tarkovskij: molti autori che avrebbero lavorato negli anni successivi, come Klimov, devono senz'altro molto alla visione del futuro regista di *Soljaris*; d'altra parte, è decisamente difficile trovare emuli diretti, e il film è talmente compreso nella poetica personale di Tarkovskij da rappresentare un caso abbastanza unico nell'ambito dell'evoluzione del cinema di guerra. La pellicola resta comunque l'ultimo esempio di grande film a sfondo bellico prima della decadenza del genere nel corso della Stagnazione.

---

<sup>66</sup> "Вектор крестного пути вскоре сменит направление – он устремится в глубины души. Внешнее станет поверяться внутренним. Иван из «Иванова детства» Андрея Тарковского — последний зомби нашего экрана. [...] Но именно этому герою, в отличие от предыдущих, будет дана возможность оглянуться назад – в прошлое своей души. В то прошлое, где душа еще была живой и где она осталась навсегда. Иван вообще не задумывается ни о чем, он идет по пути борьбы, вечной борьбы. И каждая новая победа Ивана над собой и обстоятельствами приближает его к гибели." In A. Špagin, *Religija vojny*, "Iskusstvo kino" 5 (2005). L'articolo è interamente consultabile al seguente link: <<http://kinoart.ru/2005/n6-article12.html#1>>. In questa versione, il brano citato si trova a p.1.

### III.5 Tra guerra e guerra: chi era il nemico?

L'avvento di Leonid Brežnev alla guida dell'Unione Sovietica nel 1964 incoraggiò fortemente un'aggressiva riproposizione del culto della Grande Guerra Patriottica. L'intenzione del nuovo leader era quella di riportare all'attenzione una versione ufficiale della storia del conflitto, che potesse legittimare la nuova politica, aggressiva e nazionalista, dell'Unione Sovietica. Come nota Nina Tumarkin:

In the quarter-century that began with Leonid Brezhnev's accession to Party rule in 1964 and ended at the close of 1980s with the devastating collapse of the system he had inherited from Stalin, the Communist Party created nothing less than a full-blown cult of the Great Patriotic War, including a panoply of saints, sacred relics, and rigid master narrative of the war endured by millions of tired tourists held captive by their Intourist guides at the most famous of the Soviet Union's tens of thousands of war memorials. What visitor to the Soviet Union does not remember the goose-stepping adolescents – especially the girls in short skirts and braided hair decorated with huge organza bows – wielding automatic rifles while serving as honor guards of those memorials' eternal flames? The master narrative's basic plot: collectivization and rapid industrialization under the First and Second Five-Year Plans prepared our country for war, and despite an overpowering surprise attack by the fascist beast and its inhuman wartime practices, despite the loss of twenty million valiant martyrs to the cause, our country, under the leadership of the Communist Party headed by Comrade Stalin, arose as one united front and expelled the enemy from our own territory and that of Eastern Europe, thus saving Europe – and the world – from fascist enslavement.<sup>1</sup>

In campo cinematografico, le conseguenze dell'inizio dell'era brežneviana furono decisamente deleterie. Come nota Denise Youngblood<sup>2</sup>, il Gosudarstvennyj Komitet po Kinematografii (Goskino), ossia l'agenzia statale preposta al controllo delle produzioni cinematografiche (istituita nel 1953 come parte del Ministero della cultura e divenuta comitato presso il Consiglio dei ministri nel 1963), iniziò con l'avvento di Brežnev a rifiutare un numero

---

<sup>1</sup> N. Tumarkin, *op. cit.*, p. 134.

<sup>2</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 142.



crescente di copioni, specialmente quelli che si dimostravano critici nei confronti del regime staliniano. Su riviste come “Sovetskij ekran” cominciarono spesso a comparire commenti redatti da veterani di guerra e riguardanti i loro ricordi del conflitto (ne abbiamo citati alcuni esempi nel corso di quest’indagine); inoltre, in occasione di particolari evenienze, come per esempio il Den’ Pobedy, che dal 1965 era ritornato ad essere festa nazionale, o il trentesimo anniversario della realizzazione di Čapaev, avvenivano riproposizioni di classici film di guerra come *Molodaja gvardija*. Naturalmente vennero anche prodotti numerosi film, spesso sulla falsariga di classiche opere degli anni ’40 e ’50, come la commedia di Vladimir Motyl’ *Ženja, Ženečka i “Katjuša”* (1967), che ricordava *V šest’ časov večera posle vojny*, oppure una sorta di rifacimento di *Raduga* intitolato *Bab’e carstvo* (1967) di Aleksej Saltykov. Accanto a questi film accentuatamente nazionalistici trovarono tuttavia uno spazio, sia pure piuttosto contenuto, anche opere dai toni più sommessi, come *Otec soldata* (1964) di Revaz Čcheidze, che fin dal titolo ricorda *Ballada o soldate*, oppure il curioso *Chronika pikirujuščego bombardirovščika* (1967) di Naum Birman, un film incentrato sul cameratismo maschile all’interno di un gruppo di bonari veterani. In occasione del cinquantesimo anniversario della Guerra Civile, inoltre, vennero prodotti diversi film per celebrare la ricorrenza, come il *remake* di *Krasnye d’javoljata, Neulovimye mstiteli*, e anche la miniserie televisiva *Ad’jutant ego prevoschoditel’sstva* (1969) di Evgenij Taškov, che riprende i classici temi della Guerra Civile contaminandoli con elementi spionistici.

Proporre un’analisi sui film di guerra usciti in questo periodo presenta diverse difficoltà. In primo luogo, molte delle opere prodotte in questo periodo sono artisticamente assai poco significative, e lavori sia pure gradevoli come *Otec soldata* non posseggono né l’inventiva né la compattezza dei film degli anni ’50 a cui si ispirano. Una pellicola più interessante, come *Komissar*, riveste tuttavia un’importanza relativa nella storia del cinema di guerra, visto che si tratta di un’opera bandita poco dopo la sua realizzazione e riproposta solo molti anni dopo, e quindi non è stata in grado di esercitare una reale influenza sulle pellicole realizzate durante il

regime di Brežnev. Infine, su molti film degli anni '70 le analisi critiche sono ancora in corso, e non è del tutto chiaro quale ruolo effettivo verrà loro attribuito nella storia del cinema sovietico.

Il panorama cinematografico di questi anni è dunque estremamente frammentario, e non è possibile proporre delle linee guida chiare e definite come per i film del Disgelo o degli anni precedenti. Va inoltre sottolineato, come nota la Youngblood<sup>3</sup>, che nonostante Brežnev facesse molte pressioni per ristabilire un culto capillare della Grande Guerra Patriottica, e benché negli anni della Stagnazione sia evidente una saturazione del mercato cinematografico a causa delle opere a sfondo bellico, il successo del regime fu estremamente limitato. Dopo le complesse riflessioni degli anni del Disgelo, non era più possibile ritornare indietro: le celebrazioni filmiche della guerra suonavano false e forzate, per quanto fosse forte la pressione con cui il governo tentava di imporle agli spettatori sovietici. Già nel periodo successivo al 1971, l'anno cioè in cui, in occasione del trentesimo anniversario dell'inizio della secondo conflitto mondiale, il culto della Grande Guerra Patriottica al cinema raggiunse il suo apice, ricominciarono a essere realizzati piccoli film artisticamente più interessanti, come ad esempio *A zori zdes' tichie* (1972) di Stanislav Rostockij, in cui la resistenza di un gruppo di tiratrici della contraerea contro un gruppo di paracadutisti tedeschi viene raccontata da un punto di vista umano e antiretorico, o *Trjasina* (1977) del veterano Grigorij Čuchraj, un dramma psicologico con molti debiti nei confronti del film del Disgelo, incentrato su una madre che nasconde in casa il figlio disertore.

Infine, va notato che con l'avvento di Michail Gorbačëv nel 1985, il cinema russo-sovietico subì un ulteriore cambiamento<sup>4</sup>. I mutamenti riguardarono sia l'ambito organizzativo dell'industria cinematografica russa (Elem Klimov venne eletto a capo dell'Unione dei cineasti dell'Unione Sovietica, mentre l'industria fu decentralizzata e al Goskino venne assegnata una funzione prevalentemente distributiva) che artistico. La censura venne di fatto abolita<sup>5</sup> e la presa

---

<sup>3</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 162.

<sup>4</sup> Per una trattazione esaustiva dell'argomento, cfr. A. Lawton, *Before the Fall. Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, Washington, New Academia Publishing, 2010, pp. 57-75.

<sup>5</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 198.

di distanza dagli anni più feroci del regime sovietico da parte del nuovo governo portò anche a un progressivo decadimento del cinema di guerra classico, essendo venuto a mancare l'interesse per la riproposizione sullo schermo della Seconda Guerra Mondiale, che il regime staliniano e quello brežneviano avevano utilizzato come mezzo di autolegittimazione. Va inoltre notato che il prolungarsi della Guerra in Afghanistan, iniziata nel 1979, avrebbe ulteriormente contribuito all'inaridimento del filone. Come evidenzia la Youngblood:

Like World War I, the Afghan War generated little patriotic fervor among a population that no longer believed in the promise of the state. [...] The ongoing war in Afghanistan, coupled with the desire of the Soviet public for more escapist fare, meant that gritty war films [...] held little appeal. No important films commemorated the thirty-fifth anniversary of Victory Day in 1980.<sup>6</sup>

Come già avvenuto durante il regime di Brežnev, il numero di film di guerra realizzati negli anni della Glasnost' è piuttosto contenuto; inoltre tali pellicole costituiscono, nel migliore dei casi, degli interessanti esperimenti la cui effettiva influenza su altre opere è ancora oggi oggetto di discussione.

Allo scopo di non condurre un'indagine non eccessivamente dispersiva, abbiamo deciso di dedicare questa sezione all'analisi di quattro pellicole, ossia alle opere che ci sono parse maggiormente rappresentative della moltitudine di film minori usciti sotto il regime di Brežnev e durante la Glasnost'. La prima di tali opere è *Osvoboždenie*, il "cinempoema" di Jurij Ozerov composto da una serie di lungometraggi realizzati tra il '68 e il '71 e proiettati tra il '70 e il '72, ovvero, in ordine di produzione: *Ognënnaja duga* (1969), *Proryv* (1969), *Napravlenie glavnogo udara* (1969), *Bitva za Berlin* (1971), *Poslednij šturm* (1971); l'opera di Ozerov è probabilmente la saga che più di qualsiasi altra ha sintetizzato il tentativo di Brežnev di riportare in auge il mito della Guerra Patriottica. Quindi, tra i film minori ma artisticamente interessanti usciti negli anni successivi, abbiamo selezionato *Voschoždenie* di Larisa Šepit'ko, realizzato nel 1976, e *Dvadcat' dnej bez vojny* (1976) di Aleksej German (padre dell'omonimo regista di *Bumažnyj soldat*, realizzato nel 2008). Infine, tra le opere uscite durante gli anni del governo di Gorbačëv,

---

<sup>6</sup> D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 186-187.

analizzeremo *Idi i smotri* (1985) di Elem Klimov, marito di Larisa Šepit'ko, prematuramente scomparsa nel 1979.

La selezione è stata effettuata sulla base di molteplici criteri. In primo luogo, ognuno dei film vanta almeno un motivo di distinzione nella massa di opere prodotte in questo periodo. *Osvoboždenie*, pur essendo un'opera piuttosto mediocre, è generalmente considerata<sup>7</sup> uno dei più grandi sforzi produttivi della storia del cinema russo-sovietico; la volontà dei realizzatori di farne l'epopea definitiva della Grande Guerra Patriottica la rende un valido esempio delle tendenze nazionaliste della cinematografia sovietica tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. *Voschoždenie* è, anche sotto il profilo visivo (la pellicola è in bianco e nero), uno dei pochi film di guerra che abbiano veramente compreso la lezione di *Ivanovo detstvo*, e rappresenta uno delle opere più cupe mai girate sul tema della guerra; nella definizione di Buttafava, "un film che mette male, anche, forsennato e insensato nella sua cocciutaggine manichea"<sup>8</sup>. *Dvadcat' dnej bez vojny*, a detta di Anna Lawton<sup>9</sup>, è, insieme a *Proverka na dorogach* (1971) dello stesso regista, il miglior film di guerra prodotto nel contesto del cinema russo-sovietico negli anni '70. Infine, *Idi i smotri* è un'opera fondamentale sia per la sua valenza politica (è stata prodotta in occasione del 45esimo anniversario della vittoria sui nazisti, e contemporaneamente, a detta della Lawton<sup>10</sup>, è fortemente influenzata dal regime di controllo degli armamenti degli anni '80), sia per essere, secondo la Youngblood<sup>11</sup>, il film più nettamente contrario alla guerra della storia del cinema sovietico.

Inoltre, alla scelta di queste pellicole hanno concorso anche alcune ragioni estetiche. Tutte e quattro le opere, e in particolare il film di German e quello di Klimov, sono contraddistinte da un approccio visivo unico e inconfondibile. *Dvadcat' dnej bez vojny*, ad esempio, è un'opera da ritmi lentissimi e totalmente antispettacolari, completamente diversi da quelli di *Osvoboždenie*. Come nota Birgit Beumers:

---

<sup>7</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 158; F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O vojne cit.*, pp. 294-312.

<sup>8</sup> Cfr. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 212.

<sup>9</sup> Cfr. A. Lawton, *Before the Fall... cit.*, pp. 34-36

<sup>10</sup> Cfr. A. Lawton, *Before the Fall... cit.*, p. 246.

<sup>11</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 197.

The film explores the relationship between truth and memory. People make up stories of heroic exploits, of reasons for husbands not writing from the front, of betrayal, yet reality is far removed from its perception by the affected participant. Reality and fiction cross when a play about the war is rehearsed while the real recruits are departing for the front. Gherman's camera again captures details and uses slow motion, while often side-tracking like the human eye, or not looking on events or characters, but peering sideways. This unfocused camerawork, later combined with soundtracks that emphasized background sounds more than the spoken word, turn Gherman's film into a demanding viewing experience.<sup>12</sup>

Analogamente, *Idi i smotri* è un'opera contraddistinta da una violenza visiva davvero esplicita e disturbante, e costituisce, come nota Buttava, una “frenetica visione apocalittica degli orrori nazisti in Bielorussia”<sup>13</sup>. Il film di Klimov rappresenta quindi una delle opere che maggiormente si sono distinte negli anni '80, analogamente a quanto fatto da *Dvadcat' dnej bez vojny*, *Osvoboždenie*, e *Voschoždenie* (opera con la quale la pellicola di Klimov presenta più di un debito) negli anni '70.

### ***Osvoboždenie*: il cinepoema di Jurij Ozerov**

La storia della realizzazione dell'epopea cinematografica di Ozerov e della sua ricezione da parte del pubblico sintetizza perfettamente sia il tentativo del regime di Brežnev di imporre forzatamente una versione datata del mito della Grande Guerra Patriottica, sia il fallimento di tale esperimento. La saga, realizzata<sup>14</sup> attraverso una coproduzione tra le case di produzione Mosfil'm, Dino de Laurentiis, Deutsche Film AG, la polacca PRF-ZF e la serba Avala Film, nelle intenzioni del regista avrebbe dovuto rappresentare una sorta di moderno *Vojna i mir*; ed effettivamente il primo film della serie, *Ognënnaja duga*, riscosse un buon successo commerciale, per quanto forzato dalle organizzazioni di partito che incoraggiavano apertamente la visione dell'opera. Le proiezioni delle pellicole successive, tuttavia, conobbero un rapido declino di pubblico, tanto che gli spettatori che andarono a vedere l'ultima parte della saga, *Poslednij šturm*,

---

<sup>12</sup> B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, Oxford-New York, Berg, 2009, pp. 173-174.

<sup>13</sup> G. Buttava, *op. cit.*, p. 212.

<sup>14</sup> Per un dettagliato resoconto sulla lavorazione del film, cfr. F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O vojne*, pp. 294-312.

erano "solo" 28 milioni<sup>15</sup>, cioè la metà di quanti erano andati a vedere il primo film della serie. In effetti, a prescindere dall'obiettivo difficoltà per qualsiasi regista di rendere interessante un lavoro di questa lunghezza e portata (e Ozerov non è comunque un autore dalle grandi capacità), *Osvoboždenie* ha il torto di partire già in fase di sceneggiatura come un'opera antiquata, debitrice più di sontuose pellicole propagandistiche come *Padenie Berlina* che dei poetici lavori degli anni del Disgelo. Non a caso, è il primo film dopo più di un decennio ad avere tra i suoi personaggi anche Stalin (interpretato dall'attore Buchuti Zakariadze).

La storia presentata nella saga inizia a partire dal 12 aprile 1943, dopo la vittoria di Stalingrado<sup>16</sup>, e termina nel maggio 1945, pochi giorni dopo la morte di Hitler. Nell'arco di 5 film vengono riepilogati, con grande sforzo scenografico ma scarsa forza drammaturgica (oltre che retorica, *Osvoboždenie* è un'opera francamente molto noiosa), tutti i principali avvenimenti della seconda metà del conflitto, rivisti e corretti dal regime brežneviano. Lo Stalin di Ozerov, per quanto non ritratto con i toni esageratamente laudatori dei film di Čiaureli, è di gran lunga il capo militare più esperto e abile, al contrario dell'infido e manipolatore Churchill e di Roosevelt, presentato come una marionetta nelle mani del Primo Ministro inglese; va notato comunque che il film ha anche cura di riabilitare Žukov, che nel finale dimostra anche una certa magnanimità nei confronti dei tedeschi sconfitti. Hitler è ovviamente il personaggio più negativo, così vile da non avere nemmeno il coraggio di suicidarsi e da chiedere a un sottoposto di sparargli. Sullo sfondo degli avvenimenti storici si sviluppa una convenzionale storia d'amore tra il soldato Sergej e l'infermiera Zoja, che rimarranno separati dopo la fine della guerra.

A parte alcune sequenze piuttosto spettacolari, non ci sono quasi momenti interessanti in *Osvoboždenie*; e si può dire anzi che lo sforzo pubblicitario stanziato per promuovere la saga è per certi versi più interessante dell'opera stessa. In occasione dell'uscita di *Ognënnaja duga*, tutti i principali giornali di cinema sovietici vennero letteralmente inondati di commenti entusiastici da

---

<sup>15</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 158.

<sup>16</sup> Come nota la Youngblood in *Russian War Films... cit.*, p. 159, la peculiare scelta dei tempi permette a Ozerov di non menzionare l'iniziale disfatta dell'Armata Rossa da parte degli invasori nazisti.

parte di critici che sostenevano che *Osvoboždenie* fosse una pietra miliare del cinema di guerra sovietico, oppure da ricordi di guerra di veterani che commentavano con quanta fedeltà il regista fosse riuscito a riportare sullo schermo la realtà storica che avevano vissuto. Ozerov stesso non mancò di autopromuoversi, come in un commento apparso su “Iskusstvo kino” nel 1971 di cui riportiamo alcuni passaggi:

Non mi azzardo a parlare del processo cinematografico nel suo complesso, e mi occuperò soltanto di un tema a me particolarmente vicino, riguardante il mio ultimo lavoro, il film *Osvoboždenie*. È il tema eroico, militar-patriottico. In questo campo, molti sono i risultati raggiunti dal nostro cinema. Ricordiamo tutti i famosi film sulla guerra, *Sud'ba čeloveka*, *Ballada o soldate*, *Letjat žuravli*, *Otec soldata*. Questi film sono divenuti i vertici non solo del nostro cinema nazionale, ma anche di quello mondiale. Nonostante le differenze tra i soggetti e le scelte stilistiche e le particolarità di genere, questi film sono accomunati dalla profondità della scoperta dei destini umani e dei caratteri, l'emozione, la narrazione. I realizzatori di queste opere sono riusciti a rivelare le origini del grande coraggio del popolo sovietico, mostrare l'infinita dedizione dell'uomo sovietico agli ideali comunisti, la sua superiorità morale sul nemico. È difficile sopravvalutare il valore educativo e artistico di queste pellicole. Si sono guadagnate per sempre un posto d'onore nella storia del cinema. E ancora oggi il tema della guerra rimane nell'orbita d'attenzione del nostro cinema. A questo tema si volgono ancora e ancora i cineasti delle diverse repubbliche. [...] Nel corso degli ultimi anni in Occidente sono stati realizzati alcuni *kolossal* che glorificano le azioni degli alleati nel corso della Seconda Guerra Mondiale. [...] I realizzatori di questi film, isolando dal contesto storico alcuni singoli fatti e avvenimenti ed esaltando indebitamente il loro peso, del resto decisamente insignificante, nel corso del conflitto, cercano di dimostrare che la vittoria sulla Germania nazista è stata ottenuta non per merito delle truppe sovietiche, ma sulla costa della Normandia, nelle Ardenne, sulle rive del Reno. Lo spettatore occidentale, e in particolare i giovani, non sapendo la verità, crede istintivamente a questa disinformazione sulla guerra. [...] Il tema eroico continua. Sarà sempre al centro dell'arte dei cineasti e cineartisti sovietici, fermi sulle posizioni del partito.<sup>17</sup>

Le posizioni di Ozerov sono chiaramente del tutto analoghe a quelle dei reduci di guerra che si esprimevano sul film nelle riviste specializzate, come “l'eroina di guerra Marina Čečneva”, autrice di un articolo sulla saga redatto nel 1970:

---

<sup>17</sup> “Я не беру на себя смелость говорить о кинопроцессе в целом, коснусь лишь той темы, которая мне особенно близка, которой посвящена моя последняя работа – фильм «Освобождение». Это героическая, военно-патриотическая тема. Нашим кинематографом в этой области сделано немало. Вспомним всем известные картины о войне «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Отец солдата». Фильмы эти стали вершинами не только отечественного, но и мирового кинематографа. При всей разности сюжетов, стилистических решений, жанровых особенностей их объединяет глубина раскрытия человеческих судеб, характеров, взволнованность, повествования. Создатели этих произведений сумели раскрыть истоки великого мужества советских людей, показать безграничную преданность советского человека коммунистическим идеалам, его моральное превосходство над врагом. Воспитательное и художественное значение этих картин трудно переоценить. Они навсегда вошли в золотой фонд кинематографа. И до сих пор тема войны остается в орбите внимания нашего киноискусства. К ней вновь и вновь обращаются кинематографисты разных республик. [...] За последние годы на Западе появилось немало фильмов-колоссов, прославляющих действия союзников во второй мировой войне. [...] Создатели этих лент, вырывая из контекста истории отдельные факты и события и неоправданно возвеличивая их далеко не первостепенное значение в ходе войны, стараются доказать что победа над фашистской Германией ковалась не советскими войсками, а на побережье Нормандии, в Арденнах, на берегах Рейна. Западный зритель, особенно молодежь, не знающая подлинной правды, невольно верит этой дезинформации о войне. [...] Героическая тема продолжается. Она всегда будет в центре творчества советских кинохудожников-кинематографистов, стоящих на партийных позициях.” In Ju. Ozerov, *Vosslavit' podvig naroda*, “Iskusstvo kino” 2 (1971), pp. 1-4

*Osvoboždenie* è il primo film che ricostruisce gli avvenimenti della guerra in tutta la loro portata. Conquista con la verità delle esperienze passate, l'apertamente evidenziato eroismo nazionale, il coraggio e la dedizione del popolo sovietico durante la guerra. I realizzatori di questa epopea cinematografica sono riusciti nell'impresa principale: hanno ripristinato la verità, hanno ricreato sullo schermo una panoramica storicamente accurata degli avvenimenti militari e politici degli anni tra il 1943 e il 1945. Tutto ciò è particolarmente importante, perché in occidente i memorialisti, gli storici di guerra, i giornalisti e gli scrittori fanno di tutto per sminuire la grande impresa del popolo sovietico.<sup>18</sup>

Del tutto analoga la seguente riflessione, scritta da un altro ex frontista, che nota le corrispondenze tra la pellicola e i fatti reali; in particolare, le vicende dell'operazione "Bagration" e l'avanzata del 1944 in Lituania.

E quando si vede la straordinaria complessità di queste riprese, ancora una volta ci si ricorda di coloro che 25 anni fa, attraversando un bosco oscuro e selve spinose e paludose si ritrovarono sulla strada di cui ognuno di noi aveva sognato per tre anni. Fu un'impresa da soldato, che supera di gran lunga l'attraversamento delle Alpi da parte degli eroi di Suworov.<sup>19</sup>

Inoltre, l'opinione di critici e cineasti era ulteriormente corroborata da presunte interviste fatte agli spettatori reduci dalla visione del film, di cui produciamo un esempio:

La pellicola ha avuto un grande successo. Io stessa l'ho già vista tre volte. Guardo il film, e non mi sento presente nella sala, ma coinvolta negli avvenimenti che si svolgono sullo schermo. Per motivi di famiglia, durante la guerra ero a Kiev, occupata dai nazisti. Non ricorderò tutti i disagi causati dalla prigionia nazista. Parlerò solo dell'indimenticabile giorno della nostra liberazione per confermare che tutto è stato esattamente come mostrava il film.<sup>20</sup>

È del tutto ovvio che acritiche lodi nei confronti del film si accompagnassero ad altrettanti inviti rivolti agli spettatori moderni a non dimenticare i caduti della Grande Guerra Patriottica, e a imparare dal loro esempio: questo elemento è particolarmente evidente nel seguente commento a firma Orlov elaborato nel 1972, cioè dopo la proiezione dell'ultima parte del film.

---

<sup>18</sup> «Освобождение» – первая картина, восстанавливающая события войны во всем их масштабе. Она покоряет правдой пережитого, ярким показом народного героизма, мужества и самоотверженности советского человека на войне. Создателям киноэпопеи удалось главное: они восстановили правду, воссоздали на экране исторически точную панораму военных и политических событий 1943-1945 годов. Это приобретает особую важность и потому, что западные мемуаристы, историки войны, журналисты и писатели делают все, чтобы принизить великий подвиг советского народа.» М. Семенова, *Pravda o vojne*, "Sovetskij ekran" 9 (1970), p. 2.

<sup>19</sup> «И когда видишь необычайную сложность этих съемок, еще раз вспоминаешь тех, кто двадцать пять лет назад темным лесом и колючими, топкими зарослями по пути, о котором каждый из них мечтал три года. Это был солдатский подвиг, который намного превосходит переход суворовских чудо-богатырей через Альпы.» In S. Čertok, *Operacija "bagration"*, "Sovetskij ekran" 21 (1969), p. 12.

<sup>20</sup> «Картина имеет огромный успех. Я сама видела ее три раза. Смотрю картину, а чувствую себя не в зале, а рядом с событиями, которые происходят на экране. По семейным обстоятельствам во время войны я оказалась в оккупированном гитлеровцами Киеве. Не буду вспоминать все невзгоды фашистской неволи. Скажу только про незабываемый день нашего освобождения. Все было так, как показано в фильме.» L. N. Dergačeva, dalla serie di interventi *Vsë bylo tak, kak pokazano v fil'me. Zritel'i o kartine "Osvoboždenie"*, "Sovetskij ekran" 15 (1970), p. 17.



Sì, l'umanità non potrà mai dimenticare la loro impresa. "Gloria eterna ai caduti nelle battaglie della Grande Guerra Patriottica!" è la dedica solenne dei film *Bitva za Berlin* e *Poslednij šturm*, le parti di chiusura del cinepoema *Osvoboždenie*. E ogni sua persuasiva, positiva parola pesa sul cuore come piombo, per l'angoscia amara nei confronti di quei milioni che sono caduti in battaglia per la nostra felicità e quella dei nostri figli. Quindi, nel finale compaiono sullo schermo delle cifre: quante vite hanno perso nel corso della seconda Guerra Mondiale i francesi, gli italiani, gli inglesi, gli americani, i cechi e gli slovacchi, gli jugoslavi, i polacchi, i tedeschi e noi, i sovietici. E questo requiem silenzioso sarà così eloquente, il confronto così convincente, che la sala piena di spettatori che trattengono il fiato, sprofondata negli insoliti calcoli, manderà un gemito trattenuto quando sullo sfondo della fiamma eterna presso il muro del Cremlino appariranno le ultime parole: "Il popolo sovietico ha perso 20.000.000 di persone".<sup>21</sup>

Ci sembra ragionevole presumere che, pur essendo il ricordo della guerra un lutto ancora presente nella memoria nazionale dell'Unione Sovietica, difficilmente si può attribuire ad *Osvoboždenie* il merito di averlo riportato alla mente. La progressiva diminuzione di spettatori della saga, oltre al disinteresse, inequivocabile ma ovviamente non esibito<sup>22</sup> di alcuni critici, ci sembra una conferma del successo tutto sommato non esaltante riscosso dall'opera più rappresentativa della cinematografia di guerra appoggiata dal regime di Brežnev.

### ***Voschoždenie*: l'ascesa al cielo di Larisa Šepit'ko**

Pur nella generale mediocrità di gran parte del panorama cinematografico sovietico a sfondo bellico della fine degli anni '70, la seconda metà dell'era brežneviana conosce comunque alcune interessanti sperimentazioni da parte di registi che negli anni venire avrebbero spesso fatto parlare di sé. Tra le prove più interessanti va senz'altro citata *Voschoždenie*, una delle opere che meglio hanno sintetizzato in chiave cristologica il tema della sofferenza e del martirio subito dai sovietici durante la Seconda Guerra Mondiale, argomento già affrontato in opere come *Raduga* e

---

<sup>21</sup> "Да, человечество не забудет их подвига... «Вечная слава павшим в боях Великой Отечественной войны» – это торжественное посвящение к фильмам «Битва за Берлин» и «Последний штурм», заключительной части киноэпопеи «Освобождение». И каждое его весомое, несуетное слово ложится на сердце свинцовой тяжестью, горькой тоской о тех миллионах, что пали в битве за наше с вами, детей наших счастье. Потом в финале на экране появятся цифры: сколько жизней потеряли во второй мировой войне французы, итальянцы, англичане, американцы, чехи и словаки, югославы, поляки, немцы и мы – советские люди. И так будет выразителен этот молчаливый реквием, так красноречиво сопоставление, что затаивших дыхание зал, углубленный в непривычные подсчеты, сдержанно охнет, когда на фоне вечного огня у Кремлевской стены возникнет последняя надпись: «Советских людей погибло 20.000.000 человек.» In D. Orlov, *Zaveršenie epopei*, "Iskusstvo kino" 2 (1972), p. 6.

<sup>22</sup> Cfr. S. Frejlich, *Lico geroja*, "Iskusstvo kino" 4 (1971), pp. 100-101, in cui il critico, parlando di opere a sfondo bellico, non menziona neppure *Osvoboždenie*, come rilevato anche in D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 162.

*Ivanovo detstvo*. Il film della Šepit'ko, che peraltro ha il merito di trattare un tema relativamente poco sfruttato nel cinema sovietico come quello del collaborazionismo con i nazisti, è tratto dalla novella *Sotnikov* (1970) dello scrittore bielorusso Vasil Bykov [Bikaŭ], ed è un'opera straordinariamente cupa e angosciata, ma non totalmente nichilista: tutta la vicenda è permeata di un forte senso morale, che permette di distinguere tra la vittoria, sia pure esclusivamente su un piano etico, dei personaggi positivi, e la sconfitta di quelli negativi. Alcune dichiarazioni della regista sui motivi che l'hanno spinta a realizzare il film sono inequivocabili:

Nella vita di ciascuno arriva il momento in cui sorge l'incontenibile aspirazione a una visione del mondo totale, alla risposta non a una domanda, ma subito a tutte le domande. Perché sei venuto al mondo, che scopo ha la tua esistenza? A cosa sei predestinato? Qual è la tua verità? I nostri classici hanno posto queste domande con invidiabile profondità. Penso che l'analisi delle ricerche spirituali dell'uomo, a volte artificiosamente tenute lontane dallo schermo, debba essere il fine dell'arte cinematografica contemporanea. Ogni generazione in qualche modo riscopre per sé i valori spirituali accumulatisi prima di essa, in tal modo assimilandosi alla storia spirituale del proprio popolo. È tragico se questi valori vengono accolti a parole, non vissuti nel dolore, non soffrendo. Se questo processo non è una continua, naturale condizione personale, la sostanza umana di una intera generazione è in pericolo. Questo è il tema di *Ascesa*. Un'osservazione personale. Vorrei che da questo film mio figlio imparasse quello che deve imparare su di me, sulla mia percezione del mondo, sulla mia scelta di vita, sui miei ideali. Infine è nata l'esigenza di rifarsi a un materiale primario, senza correzioni di sorta, senza rimandi a questioni attuali concrete. Così è stata scelta l'epoca del nostro film: la Seconda guerra mondiale, la Grande Guerra Patriottica. E molto più tardi abbiamo individuato un vero e proprio soggetto cinematografico, il romanzo breve di Vasil' Bykov *Sotnikov*.<sup>23</sup>

*Voschoždenie*, ambientato in un villaggio bielorusso e nei boschi circostanti, racconta la vicenda di due partigiani sovietici, Sotnikov e Rybak, che si allontanano dalla banda di ribelli della quale fanno parte per andare in cerca di cibo. Sotnikov è un ex insegnante, fisicamente fragile ma dotato di grande pietà e di un ferreo senso della morale. Il suo personaggio è molto simile, anche fisicamente, alla classica raffigurazione del Cristo, e la sua personalità presenta più di un'analogia con quella del principe Myškin: a causa di un parziale assideramento, subisce a un certo punto una sorta di epifania che lo convince ad accettare la propria mortalità, e l'"illuminazione" di Sotnikov ricorda molto gli attacchi epilettici subiti dal protagonista di *Idiot*. Rybak è invece un uomo più sanguigno e irruento, fa parte dell'esercito regolare con il grado di sergente e, almeno all'inizio, è sinceramente affezionato a Sotnikov. Quando i due partigiani

---

<sup>23</sup> Cfr. L. Šepitko, *La vertigine e l'ascesa di Larisa Šepit'ko*, "La Cosa Vista" 2 (1985); l'intervista era stata riportata anche in "Ekran" 76-77 ed è stata successivamente trascritta in G. Buttafava, *op. cit.*, p. 213. È quest'ultima versione che è stata consultata.

vengono catturati dai tedeschi insieme ai civili che hanno cercato di dare loro un rifugio, sono entrambi sottoposti a un violento interrogatorio da parte del gelido Portnov, un ex comunista modello passato definitivamente dalla parte dei nazisti. Anche se le peggiori torture non riescono a scalfire l'integrità di Sotnikov, Rybak si dimostra assai più spaventato e fragile. Le violenze si prolungano per diversi giorni, nel corso dei quali Sotnikov diventa sempre più debole e sofferente, ma senza cedere mai alle richieste dei nazisti. Condannati a morte, i due vengono condotti al patibolo insieme a un gruppo di civili (a nulla valgono i tentativi di Sotnikov di addossarsi ogni responsabilità perché gli altri siano risparmiati). Rybak finalmente cede: accetta di collaborare con i tedeschi e persino di partecipare all'esecuzione dei suoi compagni. Sotnikov, dopo aver scambiato un enigmatico sguardo d'intesa con un ragazzino che indossa una Budėnovka<sup>24</sup>, muore serenamente. Rybak, sconvolto dal senso di colpa, cerca a sua volta di impiccarsi con una cinta, ma all'ultimo momento gli manca il coraggio e guarda sconvolto fuori dal cancello del campo dei nazisti, a cui ormai appartiene corpo e anima.

A parte alcune scene non immediatamente interpretabili, come quella contenente il presunto riferimento a Budėnyj, il senso ultimo dell'opera della Šepit'ko è perfettamente chiaro e comprensibile, così come le analogie tra Sotnikov e il Cristo e tra Rybak e Giuda, compreso il tentato suicidio che il traditore tenta nel finale. Tale senso è apertamente dichiarato dall'aiuto regista di Larisa Šepit'ko, Valentina Chovanskaja, in un intervento recentemente pubblicato su "Kinovedčeskie zapiski":

“Nulla ha maggior valore per un uomo, che dare la vita per il prossimo”. Ecco cosa continuava a ripetermi Larisa. E ancora, diceva: “Scelta! È la nostra eterna scelta che determina la vita. Pensate a Pėtr, in *Ty i ja*<sup>25</sup>... È dinanzi a una scelta che si rivela la personalità. Davanti a tutti i personaggi di *Voschoždenie* viene posta tale scelta, e la maggior parte di loro preferisce morire per il bene di qualcun altro. Ecco perché il film si intitola *Voschoždenie*... Perché parla dell'ascesa a una realtà superiore.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> In D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, l'autrice suggerisce che il ragazzino possa rappresentare un riferimento al leader della Guerra Civile Semėn Budėnyj. La regista sembrerebbe quindi sostenere un'analogia tra l'integrità etica di Sotnikov e gli ideali che hanno guidato la Rivoluzione.

<sup>25</sup> Film del 1971, diretto dalla Šepit'ko e incentrato sulla crisi esistenziale di un chirurgo.

<sup>26</sup> “«Нет выше того, кто положит душу свою за ближних своих». Вот что твердила нам Лариса. А еще она говорила: «Выбор! Наш вечный выбор, определяющий жизнь нашу. Вспомните Петра из «Ты и я». За выбором стоит личность... Всем героям «Восхождения» предстоит такой выбор, и большинство из них предпочитают умереть ради другого... Потому и фильм называется «Восхождение»... восхождение к высшей реальности.»” In

Nel panorama cinematografico abbastanza mediocre del periodo, la pellicola di Larisa Šepit'ko risvegliò l'interesse di vari critici, tra cui Chanjutin. Lo studioso vide nel film la possibilità di una nuova strada che il cinema di guerra avrebbe potuto intraprendere, insieme alla pellicola *Dvadcat' dnej bez vojny*, uscita quasi contemporaneamente a *Voschoždenie*.

Il cinema di guerra, persino quando viene considerata dal punto di vista dei singoli destini, si spezza bruscamente in film-parabola sul genere di *Voschoždenie*, dove, attraverso la storia della morte del partigiano Sotnikov, è raffigurato in modo brillante l'eterno conflitto tra sofferenza e eroismo in nome di un'idea e un tradimento che si autopunisce, e pellicole come *Dvadcat' dnej bez vojny*, il cui senso e obiettivo artistico consiste nel mostrare le cose com'erano, senza cercare di elevare le i singoli destini e le situazioni collegandoli associativamente a conflitti eterni. [...] Il modello di *Voschoždenie* è *Ivanovo detstvo*, e forse alcuni film-metafora sui partigiani jugoslavi.<sup>27</sup>

Il film della Šepit'ko fu inoltre oggetto delle riflessioni di Anninskij, che in un articolo di qualche anno successivo all'uscita della pellicola dimostrò una certa attinenza di pensiero con le idee di Chanjutin, e sostenendo che “fino allo stesso *Voschoždenie*, per la Šepit'ko la guerra costituì un Golgota dello spirito, un canto che precede la morte, al posto della prosa marcatamente soldatesca di Bikaŭ”<sup>28</sup>. Va notato infine che, pur non essendo assolutamente un film voyeuristico, *Voschoždenie* è un'opera piuttosto esplicita nella raffigurazione della sofferenza, come evidenzia il critico Mark Zak:

La regista, assai poco femminilmente, si dimostrò severa e inflessibile nella raffigurazione della sofferenza. Senza compromessi per la percezione dello spettatore, che ha i suoi limiti personale. Non nasconde nulla fuori dall'inquadratura, lo spettatore avverte l'intero martirio insieme al personaggio. Dal vento gelato che soffia sotto il cappotto, alla ferita alla gamba [di Sotnikov] causata da uno sparo, fino alla fiamma reale dove viene arroventata la stella del boia [con cui i torturatori marchiano Sotnikov].<sup>29</sup>

---

V. Chovanskaja, Larisa. *Vospominanija o rabote s Larisoj Šepit'ko na kartinach “Ty i ja”, “Voschoždenie” i “Matera”, “Kinovedčeskie zapiski”* 69 (2005). L'intervento è interamente consultabile al seguente link: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/88/>.

<sup>27</sup> “Фильм о войне, даже взятой в ее частных судьбах, резко расщепляется на фильмы-притчи вроде «Восхождения», где сквозь историю гибели партизана Сотникова заметно просвечивают вечные коллизии страдания и подвига во имя идеи, предательства, карающего самое себя, и картины типа «Двадцать дней без войны», чья художественная цель и мысль состоят в том, чтобы показать, как это было, не стремясь возвысить конкретные судьбы и ситуации за счет ассоциативной связи с вечными коллизиями. [...] За «Восхождением» стоит «Иваново детство» и, может быть, некоторые югославские партизанские картины-метафоры.” In Ju. Chanjutin, *Vozvraščennoe vremja*, “Iskusstvo kino” 7 (1977), p. 96.

<sup>28</sup> “И так до самого «Восхождения» у Шепитько война – Голгофа духа, песнь предсмертная – на месте солдатски точной быковской прозы...” In L. Anninskij, *Tichie vzryvy. Polemičeskie zametki*, “Iskusstvo kino” 5 (1985), p. 56.

<sup>29</sup> “Режиссер была не по-женски сурова и неуступчива в изображении страданий. Неуступчива по отношению к зрительскому восприятию, у которого есть свои пороги. Она ничто не оставляет за кадром, вместе с героем зритель проходит весь его мученический путь. От ледяного ветра, что задувает под шинельку, от раны, что

Va tuttavia notato che, nonostante le speranze di Chanjutin in una cinematografia a sfondo bellico che utilizzasse come modello *Voschozdenie* o *Dvadcat' dnej bez vojny*, sia il film della Šepit'ko che quello di German non sembrano essere stati in grado di produrre un filone vero e proprio, né paiono essere stati utilizzati a modello dai registi degli anni successivi con una frequenza consistente. Probabilmente il film che più direttamente mostra dei debiti con *Voschozdenie* è *Idi i smotri*<sup>30</sup> di Elem Klimov, vedovo, e collaboratore, della Šepit'ko.

### ***Dvadcat' dnej bez vojny*: Aleksej German e le sue storie di vita comune in tempo di guerra**

A prescindere dalla sua effettiva influenza nella cinematografia a sfondo bellico degli anni '70, *Dvadcat' dnej bez vojny* merita senz'altro di essere oggetto di alcune riflessioni. Quello di German è un film di guerra decisamente anticonvenzionale, a cominciare dalla scelta dell'attore protagonista, il comico Jurij Nikulin, qui impiegato in un ruolo drammatico. La sceneggiatura è una riduzione delle semiautobiografiche *Lopatinskie povesti* di Konstantin Simonov, uscite nel 1965 nell'ambito del ciclo *Iz zapisok Lopatina* e adattate dall'autore stesso, che fornisce anche la voce narrante alla pellicola. German, che nel 1984 avrebbe realizzato uno dei film più apertamente antistaliniani della storia del cinema sovietico, *Moj drug Ivan Lapšin*, trasporta le vicende narrate da Simonov in una messinscena priva di qualsiasi intento melodrammatico, finalizzata a un realismo così estremo (la storia è praticamente priva di climax narrativi) da risultare del tutto spiazzante agli occhi di uno spettatore medio. Girato in un livido bianco e nero<sup>31</sup>, *Dvadcat' dnej bez vojny* racconta la storia di Lopatin, un corrispondente dal fronte che nel 1942 compie un viaggio in treno verso Taškent per visitare uno studio cinematografico dove si sta girando un film di guerra tratto dai suoi resoconti. Il tragitto è una squallida odissea nel corso

---

огнем палит ногу, – до реального пламени, где раскаляется палаческая звезда.” In M. Zak, *Kinorežissura: opyt i poisk*, Moskva, Iskusstvo, 1983, p. 58.

<sup>30</sup> Per un'analisi sulle analogie tra le due opere, cfr. E. Bondarëva, *Čtoby my – byli*, “Neman” 5 (1986), pp. 147 segg.

<sup>31</sup> Per un resoconto dettagliato sulla lavorazione del film, cfr. F. Razzakov, *Naše ljubimoe kino... O vojne cit.*, pp. 336-350.

della quale Lopatin incontra ogni genere di miseria; tuttavia, l'atteggiamento del protagonista nei confronti delle situazioni in cui si imbatte è sempre totalmente passivo (quando in treno incontra un soldato mentalmente disturbato che in un lunghissimo monologo gli racconta le traversie del proprio matrimonio, Lopatin nemmeno gli rivolge la parola). Arrivato a destinazione, il protagonista visita il set del film: la pellicola è un'opera monumentale sul genere di *Padenie Berlina*, lontanissima dai toni realistici e sommessi di *Dvadcat' dnej bez vojny* (e, lascia intendere German, dalla realtà dei fatti). Dopo aver consumato una fuggevole relazione con una donna incontrata in treno ed essersi esibito in un retorico quanto insensato discorso dai toni ultrapatriottici in una locale fabbrica, Lopatin riparte per il fronte. Di nuovo in trincea, trovandosi sotto un bombardamento, il protagonista, si ripara, sorride (secondo la Youngblood<sup>32</sup>, questa scena dimostrerebbe il sollievo da parte di Lopatin nel ritrovarsi di nuovo nel proprio mondo) e, incamminandosi coi propri compagni, scompare nella nebbia.

Anna Lawton<sup>33</sup>, nella sua analisi del film, riconosce nella brevissima storia d'amore vissuta da Lopatin un fuggevole intervallo di pace tra due vite che saranno nuovamente separate dal cataclisma della guerra (secondo questa riflessione, la sequenza ci sembrerebbe per certi versi paragonabile alla storia d'amore tra Alěša e Šura in *Ballada o soldate*) ma è un'interpretazione che non troviamo convincente. *Dvadcat' dnej bez vojny* sembra infatti essere un film così antispettacolare da escludere a priori qualsiasi accenno melodrammatico e romantico; peraltro, alla fine Lopatin sembra molto più a suo agio al fronte piuttosto che insieme alla sua momentanea amante. In realtà (ma dobbiamo premettere che quella che segue è una nostra interpretazione personale, che non ha un reale riscontro nelle analisi critiche che abbiamo consultato), il film di German sembrerebbe soprattutto una commedia grottesca sullo sfruttamento propagandistico del conflitto da parte del regime sovietico: tanto il sontuoso film di guerra di cui Lopatin visita il set, quanto lo stesso discorso pronunciato da Lopatin alla fabbrica, sono elementi che German ritrae

---

<sup>32</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian war Films... cit.*, p. 178.

<sup>33</sup> Cfr. A. Lawton, *Before the Fall... cit.*, p. 36.

con toni ironici e quasi assurdi, e rendono *Dvadcat' dnej bez vojny* più simile a un'opera di Samuel Beckett che a una pellicola a sfondo bellico. Qualunque interpretazione si voglia dare del lavoro, i toni che presenta sono comunque estremamente lontani da quelli dei classici film di guerra; anche se va notato che alcune dichiarazioni di German apparse su "Iskusstvo kino" in anticipazione della pellicola sembrerebbero indicare una direzione tutto sommato abbastanza convenzionale.

Ci troviamo alla vigilia del trentennale della fine della Grande Guerra Patriottica. Ma la guerra non se ne va dalla memoria. [...] Annali e cronachisti di quell'epoca non hanno ancora apposto il punto; ancora non sono stati compresi e assimilati tutti gli insegnamenti morali e sociali di quel periodo. E quindi ho avvertito un particolare livello di responsabilità, quando ho iniziato le *riprese di un film incentrato su materiale a sfondo bellico. Sarà la trasposizione di una delle Lopatinskie povesti di Simonov.* [...] Mi rendo conto di quanto fossero necessarie nei duri anni di guerra quei racconti, quelle pièce e quei film che sono stati realizzati sulla base dei sceneggiature di Simonov. In essi c'è una luminosa e inesauribile nota di ottimismo, così preziosa in un duro periodo di fatiche e di perdita.<sup>34</sup>

Molti degli elementi più originali dell'opera furono comunque notati da Chanjutin, che propose, in un articolo del 1977, alcune interessanti riflessioni al riguardo. Ne riproduciamo alcuni passaggi:

[...] la vita quotidiana in tempo di guerra è spaventosa, impossibile, ma è comunque una vita, nella quale appaiono e si realizzano le necessità comuni e i pensieri quotidiani degli uomini. Ma tutto ciò è mai apparso nei film di guerra? Sì, ma con una differenza significativa: si è sempre trattato di intervalli tra episodi di battaglia, in mezzo a scene importanti, alla stregua di pause per gli eroi e per il pubblico, come una vernice che rende i toni più morbidi e caldi, e molto raramente questi elementi sono stati presentati in maniera semplice, autonoma, come rimembranze, bozzetti. [...] Cos'è questo film? Un diario degli anni di guerra? Niente affatto. La base diaristica consiste nel racconto di Simonov, nel fatto che differenti luoghi d'azione, differenti personaggi sono uniti nel racconto non da un'unità di trama, ma un eroe lirico, il giornalista di guerra Lopatin, dai suoi incontri e dalle sue meditazioni. [...] Per la nostra generazione, nata a cavallo tra gli anni '20 e '30, la guerra ha coinciso con il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, è stata associata all'evacuazione, alla separazione dai propri cari, alla malnutrizione cronica, alle difficoltà quotidiane. Eppure, si trattava di un periodo felice. [...] E qui, nel film, [il protagonista è soggetto alla] curiosità insaziabile [della gente che incontra]: "Come va laggiù al fronte?", [alla] disponibilità a ridere a qualsiasi banale battuta, [al] baccano di Capodanno... Sì, letteralmente dal primo fotogramma, con il ragionamento del soldato sul fatto che tutti vogliono vivere, diventa via via più forte il tema della resistenza interiore alla morte e alla sofferenza, una resistenza che supera ogni brama di vita e di vittoria.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> "На пороге – 30-летие со дня окончания Великой Отечественной войны. Но война не идет из памяти. [...] Летописцы и хроникеры той эпохи еще не поставили точку. Еще не все нравственные и социальные уроки этого времени поняты и усвоены. И потому я ощущал особую степень ответственности, приступая к съемкам фильма на материале войны. Это будет экранизация одной из «Лопатинских повестей» К. Симонова. [...] Я понимаю, как нужны были в тяжелые военные годы те повести, пьесы и фильмы, что были поставлены по сценариям К. Симонова. В них есть прекрасная светлая и неиссякаемая нота оптимизма, столь ценная в суровое время испытаний и потерь." In Ju. German, *Echo vojny*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), p. 15. Si noti che il nome del regista è indicato con l'abbreviazione Ju., probabilmente in riferimento al patronimico Jur'evič.

<sup>35</sup> "[...] быт войны, страшный, невозможный, а все-таки быт, а котором пробиваются и осуществляются обычные потребности и каждодневные мысли людей. Но ведь и это было в военных картинах? Да, было, только с одной существенной разницей – было как перерыв между эпизодами боев, между главными сценами, как

L'ipotesi di Chanjutin, secondo il quale il film vuole essere un ritratto dimesso della vita quotidiana in tempo di guerra, è probabilmente fondata; va tuttavia menzionato che alcuni critici riescono lo stesso a rinvenire nella pellicola degli improbabili motivi eroici, come risulta evidente dalle seguenti riflessioni a firma Gromov, redatte nel 1980:

Né nel racconto, né nel film Lopatin realizza imprese eroiche nel vero senso della parola. Tuttavia, la tavolozza degli atti eroici nell'arte socialista è ricca di tinte. E davvero non è sempre necessario mandare l'eroe in esplorazione per dimostrare il suo coraggio e la sua risolutezza. I personaggi positivi – ahimè – di molti dei nostri libri e film, e non solo sul tema della guerra, compiono miracoli di coraggio. Sconfiggono nel corpo a corpo decine di nemici, saltano in fonti ghiacciate, salvano bambini dagli incendi e ragazze dagli aggressori, e nonostante tutto questo non perdurano nella memoria come eroi. [...] Il Lopatin di Simonov è un uomo dall'animo interessante e significativo, persino eccezionale nella sua umiltà, nel suo altruismo e nella sua affidabilità. Quando si tratta di concetti fondamentali e valori a lui cari, viene preso da una passione giovanile, e diventa grintoso, [...] non disposto a compromessi su questioni di principio.<sup>36</sup>

Prendiamo infine in considerazione un'analisi di Anninskij che si concentra sull'approccio estetico, effettivamente molto curato nella sua apparente "sporcizia", del film di German:

Quando vidi per la prima volta il film di Aleksej German *Dvadcat' dnej bez vojny* mi sembrò che la chiave della sua influenza risiedesse nella memoria straordinaria per i dettagli. In particolare, da come ricostruiva le recinzioni attorno a Taškent del periodo dell'evacuazione, gli scialli grigi delle donne, la folla sul treno... Ed è proprio così: la precisione della ricostruzione in questo film ha dell'incredibile, i dettagli fanno un effetto impressionante. Tuttavia, nei film a sfondo bellico successivi (anzi, anche in quelli precedenti, ma soprattutto dopo il film di German, che era come se riportasse al centro dell'attenzione il singolo dettaglio della vita quotidiana durante la guerra), questi dettagli sono anche visibili, e vengono sfruttati con grande abilità: il pane nero cosparso di olio di semi di girasole,

---

отдых для героев и для зрителей, как смягчающая, утепляющая краска, и очень редко – самоценно, просто, как воспоминание, зарисовка. [...] Что же этот фильм – дневник военных лет? Ни в коей мере. Дневниковая основа ощущается в повести Симонова в том, что разные места действия, разные персонажи скрепляются в ней не единством сюжета, а лирическим героем, военным журналистом Лопатиным, его путешествием в тыловой Ташкент, его встречами и раздумьями. [...] Для нашего поколения, рожденного на рубеже двадцатых и тридцатых годов, война совпала с переходом от детства к отрочеству, она была связана с эвакуацией, расставанием с близкими, хроническими недоеданием, житейскими трудностями. И все-таки это было счастливое время. [...] И здесь, на фильме – жадное любопытство: «Как там, на фронте?», готовность смеяться любой нехитрой шутке, дым коромыслом на встрече Нового года... Да, собственно с первых же кадров, с рассуждения солдата о том, что каждому жить хочется, все сильнее и сильнее звучит в фильме эта внутренняя тема сопротивления смерти и страданию, все преодолевающей жажды жизни и победы.” In Ju. Chanjutin, *Vozvraščennoe vremja cit.*, pp. 86-90.

<sup>36</sup> “Ни в повести, ни в фильме Лопатин не совершает подвига в прямом смысле этого слова. Но палитра героического в социалистическом искусстве богата красками. И далеко не всегда необходимо отправлять героя в разведку, чтобы доказать его мужество и решительность. Положительные персонажи, увы, многих наших книг и фильмов, и не только на военную тему, совершают чудеса храбрости. Они врукопашную побеждают десятки врагов, прыгают в ледяную купель, спасают детей от пожаров, а девушек от хулиганов, И все равно не остаются в памяти как герои. [...] Симоновский Лопатин – человек внутренне необычайно интересным и значительный, даже исключительный в своей скромности, бескорыстности и надежности. Когда речь заходит о кровно дорогих ему понятиях и ценностях, он становится юношески страстным, [...] бескомпромиссным в принципиальных вопросах.” In E. Gromov, *Kryl'ja podviga*, in AA. VV., *Kino i vremja vyp. 3*, Moskva, Iskusstvo, 1980, pp. 49-50.



un disco di Utesov, le scarpe logorate fino a bucarsi.... Tuttavia non presenteranno più quella generale sensazione di vita a un passo dalla morte che è riuscito a creare nel proprio film Aleksej German.<sup>37</sup>

Anche nel caso di *Dvadcat' dnej bez vojny*, nonostante gli apprezzamenti da parte di vari critici, il film non ebbe reali epigoni, anche se effettivamente l'approccio estetico utilizzato dal regista sarebbe diventato una sua caratteristica distintiva in gran parte della sua futura, e apprezzata, filmografia personale.

### ***Idi i smotri*: l'apocalisse secondo Elem Klimov**

La cinematografia di guerra negli anni di Gorbačëv, come abbiamo già notato, conosce un ulteriore momento di stasi. Tuttavia, c'è almeno un film negli anni '80 che è senz'altro opportuno analizzare, visto che rappresenta una delle opere in assoluto più estreme, feroci e violente, sia pure non in modo gratuito, della cinematografia sovietica. Si tratta, come abbiamo preannunciato, di *Idi i smotri*, una pellicola talmente feroce da essere considerata una sorta di risposta russa ad *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Ispirato al racconto *Chatynskaja povest'* (1971) di Ales' Adamovič (anche sceneggiatore) e ai massacri compiuti dai nazisti ai danni della popolazione del villaggio bielorusso di Chatyn' durante la Seconda Guerra Mondiale, il film è stato un progetto lungamente accarezzato dal regista, che inizialmente voleva intitolarlo *Ubejte Gitlera*<sup>38</sup>. Riportiamo alcuni passaggi particolarmente significativi riguardanti la genesi dell'opera, tratti da un'intervista a Klimov:

Si avvicinava il quarantennale della Grande Vittoria. Avevo letto più volte il libro *Ja iz ognennoj derevni*, una testimonianza documentata delle persone che erano miracolosamente sopravvissute agli orrori del genocidio nazista in Bielorussia. Molti di loro erano all'epoca ancora vivi,

---

<sup>37</sup> “Когда я впервые посмотрел фильм Алексея Германа «Двадцать дней без войны», мне показалось, что разгадка его воздействия – в потрясающей памяти на детали. В точности, с какой он запомнил ташкентские заборы времен эвакуации, серые платки женщин, толпу у эшелона... И это так: точность памяти в этом фильме поразительная, детали работают страшно. Однако в последовавших далее фильмах о военном времени (впрочем, и до того тоже, но особенно после картины Германа, который словно бы вернул в центр внимания деталь военного быта) – в других фильмах эти детали, мы увидим, обыгрываются с куда большей старательностью: черный хлеб, политый постным маслом, пластинка Утесова, изношенная до дыр обувь... Но уже не будет того общего ощущения быта предсмертного, околосмертного, которое создал в своей ленте Алексей Герман.” In L. Anninskij, *Tichie vzryvy... cit.*, pp. 59-60.

<sup>38</sup> Cfr. E. Klimov dall'intervista con G. Gribovskaja, “... *Trud po sguščeniju dobra*”, “Iskusstvo kino” 6 (1984), p. 50.

e alcuni dei memoriali erano già stati portati sullo schermo dai bielorusi. Non dimenticherò mai il volto e gli occhi di un contadino, il suo racconto sommesso di come erano stati tutti ammassati nella chiesa del villaggio, e, prima che all'edificio venisse dato fuoco, un ufficiale del Sonderkommando aveva detto: "Chi è senza figli, esca". Ed egli non aveva resistito, era uscito lasciando dentro la moglie e i figli piccoli... E come, ad esempio, era stato bruciato un altro villaggio: tutti gli adulti erano stati ammassati in un granaio, e i bambini erano rimasti fuori. Ma dopo, ubriachi, [i nazisti] li avevano circondati con i cani pastori e avevano ordinato agli animali di sbranare i bambini... E a quel punto pensai: eppure nessuno sa di Chatyn'! Tutti conoscono l'esecuzione degli ufficiali polacchi avvenuta a Katyn', ma della Bielorussia nessuno. Anche se lì erano stati bruciati più di 600 villaggi! E così decisi di fare un film su questa tragedia.<sup>39</sup>

Anticipiamo comunque che, a prescindere dalle intenzioni "didattiche" di Klimov, *Idi i smotri* sembra una storia dal respiro universale, non necessariamente legata a un dato periodo storico (anche se la ricostruzione di un villaggio bielorusso degli anni '40 è estremamente curata). La pellicola è ambientata nel 1943, e vede come protagonista Flëra, un adolescente che aspira a diventare partigiano. Nonostante l'orrore che permea l'ambiente in cui è costretto a vivere, il ragazzo sembra provare una sorta di incosciente indifferenza nei confronti della guerra (all'inizio del film, per recuperare delle armi, disseppellisce dei cadaveri di soldati mal sotterrati su una spiaggia); tuttavia, quando entra a far parte di una locale formazione partigiana, il capo dei ribelli, Kosač, gli assegna solo compiti insignificanti, e finisce per abbandonarlo quando i ribelli partono per una missione particolarmente pericolosa. Deluso per il trattamento ricevuto, Flëra decide di tornare al villaggio in compagnia di Glaša, la giovanissima concubina di Kosač, anch'ella abbandonata; tuttavia, arrivato a destinazione, scopre che quasi tutti i suoi compaesani, compresa la propria famiglia, sono stati sterminati dai nazisti. Accolto da un gruppo di rifugiati e reso quasi catatonico dallo shock, Flëra viene mandato in cerca di cibo insieme a un gruppo di uomini; ma il gruppo incorre in un bombardamento. Il ragazzo è l'unico sopravvissuto, e viene condotto da un

---

<sup>39</sup> "Приближалось 40-летие Великой Победы. [...] Я несколько раз перечитал книгу «Я из огненной деревни» – документальные свидетельства людей, чудом переживших ужасы фашистского геноцида в Белоруссии. Многие из них тогда были ещё живы, и некоторые рассказы-воспоминания белорусам удалось зафиксировать на киноплёнку. Никогда не забуду лицо, глаза одного крестьянина, его тихий-тихий рассказ о том, как всю их деревню загнали в церковь и перед сожжением офицер из зондеркоманды предложил: «Кто без детей, выходи». И он не выдержал, вышел, оставив внутри жену и маленьких детишек... Как сожгли, например, другую деревню: взрослых всех согнали в амбар, а детей оставили. А потом, пьяные, окружили их с овчарками и позволили собакам рвать детей. Я тогда задумался: а ведь про Хатынь в мире не знают! Про Катынь, про расстрел польских офицеров знают. А про Белоруссию – нет. Хотя там ведь было сожжено более 600 деревень! И я решил снять фильм об этой трагедии." E. Klimov, come riportato in M. Murzina, "Idi i smotri": s'emki prevratilis' dlja Elema Klimova v bor'bu s cenzuroj, "Argumenty i fakty", 20 ottobre 2010. La versione dell'articolo che è stata utilizzata è consultabile al seguente link: <<http://www.aif.ru/culture/article/38420>>.

vecchio al proprio villaggio, occupato dai nazisti. Tutti gli abitanti, convinti dai tedeschi di dover subire una deportazione in Germania, vengono chiusi nel municipio della città, a cui gli invasori danno fuoco. Flëra riesce di nuovo a salvarsi, mentre i pochi superstiti del rogo sono orrendamente massacrati dai nazisti. Alcuni dei responsabili della strage vengono successivamente presi prigionieri dai partigiani di Kosač, che li condanna a un'immediata fucilazione. Flëra, definitivamente sconvolto, inizia a sparare contro un poster raffigurante Hitler; vediamo in successione diverse immagini documentarie sull'ascesa della Germania nazista montate all'incontrario, dando l'impressione che il tempo stia tornando indietro. L'ultima immagine è una foto di Hitler da bambino; qui Flëra cessa la sparatoria e si unisce ai partigiani.

*Idi i smotri* è una pellicola dalla visione estremamente esplicita nella raffigurazione degli eccidi dei nazisti; tuttavia, va sottolineato che la violenza delle immagini non appare mai gratuita, ma è sorretta da un'attenta e ragionata riflessione da parte di Klimov sulla sostanza del Male. Tale consapevolezza, che fa dell'opera una parabola spirituale dai toni apocalittici, è sottolineata nel film da alcune sequenze straordinariamente efficaci, che riescono a calare lo spettatore nell'universo mentale, progressivamente sempre più caotico, del protagonista. La scoperta da parte di Flëra dello sterminio della propria famiglia, per esempio, è costruita attraverso una suspense degna di un film dell'orrore: alla visita nella casa misteriosamente vuota si accompagna il ronzio sempre più insopportabile delle mosche, che si accumulano sui cadaveri ammassati all'esterno. Molte immagini non sono razionalmente del tutto intellegibili, ma senz'altro contribuiscono a creare nello spettatore una sensazione di straniamento: in una sequenza, per esempio, i rifugiati, prima di partire per la spedizione in cerca di cibo, costruiscono uno spaventapasseri raffigurante Hitler, impastando della creta su uno scheletro vero. Non è immediatamente comprensibile il motivo della costruzione del feticcio, né perché i rifugiati lo adoperino come una specie di stendardo; tuttavia, la sequenza è veramente efficace nel sintetizzare l'atmosfera malata che caratterizza tutta la pellicola e la qualità selvatica, tribale, della lotta tra nazisti e partigiani (mai rappresentata in maniera così cruda e con così poca

glorificazione dei ribelli). Probabilmente, la sequenza più irrazionale di tutte è quella che chiude la pellicola, ovvero la sequenza in cui Flëra sogna di far tornare indietro il tempo uccidendo Hitler. Il fatto che il protagonista non riesca a sparare ad Hitler da bambino dimostrerebbe, a detta del regista, che nonostante tutto è riuscito a conservare un barlume di umanità; riportiamo al riguardo alcune ulteriori riflessioni di Klimov tratte da un'intervista del 1984.

[L'operatore Aleksej Rodionov] mi spiegò che ogni giorno vediamo in televisione immagini documentarie provenienti dalla cronaca estera, che mostrano tanta crudeltà, così tanti cadaveri, che gli occhi e il cuore si sono ormai abituati a vederli. La percezione è offuscata, e le sequenze incentrate sulla crudeltà hanno perso la loro forza. Bisogna urgentemente far fronte a questo fenomeno, finché la crudeltà e la violenza non avranno inondato il mondo. Bisogna utilizzare la macchina da presa, uno strumento molto affilato, a mò di bisturi per incidere la percezione ormai indifferente della crudeltà e dell'abominio: far vedere come se venissero fuori da un telegiornale. Una guerra "recitata" è un insulto alla memoria della guerra, una distorsione dell'essenza reale dei fatti che sono avvenuti. [...] Nel nostro film, le situazioni estreme rivelano l'uomo, se non proprio fino in fondo, quantomeno a una significativa profondità. Vorremmo porci questo compito estremo, perché è importante, è lo scopo che dovrebbe svolgere l'arte: la conoscenza dell'uomo, della personalità. E, come diceva Privšin, la "concentrazione del bene": "l'arte serve a produrre una concentrazione del bene". A cosa mirava Dostoevskij? A scoprire cos'è l'uomo nel profondo. A volte ha schiuso nell'uomo, in noi, abissi spaventosi e spesso ha scoperto una grande forza nella natura umana, possibilità completamente nuove. Vorremmo mostrare tutta la profondità dell'animo del nostro eroe, far vedere che, pur avendo superato tutti i gironi dell'inferno della guerra, è rimasto un uomo nel vero senso del termine.<sup>40</sup>

Va notato che Klimov riuscì effettivamente con successo a far recepire il messaggio agli spettatori, come risulta evidente da una recensione di Gromov del 1985, nella quale l'autore riesce a sintetizzare tutto il senso della pellicola in una singola espressione. Ne riportiamo un brano:

Diciamolo chiaramente: il film di Klimov non è facile da vedere, né è immediatamente decifrabile nella complessità delle impressioni che produce. Tuttavia, più ci si immerge profondamente con il pensiero nell'atmosfera della pellicola, più si comprende distintamente la ragione superiore dell'artista, che ha deciso di mostrare la sofferenza degli uomini, l'altezza del loro spirito e la bassezza della loro caduta, così com'erano nella cruda realtà. [...] La campana a martello di Chatyn' risuona nei

---

<sup>40</sup> "И пояснил, что каждый день мы видим по телевизору документальные кадры из зарубежной хроники, показывающие столько жестокостей, столько трупов, что глаз и сердце уже привыкают это видеть. Притупляется восприятие, и кадры жестокости перестают воздействовать. С этим надо срочно бороться, пока жестокость и насилие не затопили мир. Надо кинокамерой, очень острым оружием, воспользоваться как скальпелем, чтобы срезать это равнодушное восприятие жестокости и мерзости. Показать, как не должно быть... [...] Люди и обстоятельства должны выглядеть, как в хроникальных кадрах. «Разыгранная» война – это оскорбление памяти о войне, искажение самой сути того, что происходило. [...] Экстремальная ситуация в нашем фильме выявляет человека ну если не до полной глубины, то до глубины значительной. Мы хотели бы поставить себе такую предельную задачу, потому что главное, чем должно заниматься искусство, – Это познание человека, личности. И, как сказал Прившин, – «сгущением добра»: «Искусство – это труд по сгущению добра». Чем занимался Достоевский? Что есть человек до самой глубины. Иногда он открывал в нем, в нас открывает страшные глубины и часто обнаруживал великие силы в человеке, совершенно новые возможности. Мы хотели бы показать всю глубину души нашего героя, чтобы он, пройдя все круги военного ада, остался человеком с большой буквы." In E. Klimov, dall'intervista con G. Gribovskaia, *op. cit.*, pp. 50-53.

nostri cuori. La campana incoraggia fortemente ogni singola persona a combattere per la pace eterna nel mondo.<sup>41</sup>

Analogamente, il messaggio antimilitarista del film, concorde con le decisioni politiche prese da Gorbačëv durante la Glasnost', venne perfettamente colto dai critici; riprendiamo un passaggio da un'analisi curata dalla giornalista Efrosin'ja Bondarëva.

Non è possibile guardare un simile film senza un enorme sforzo di coscienza, di nervi, di sentimenti. Ma bisogna pagare un simile scotto, comprenderne la necessità. Il film in questione stimola sentimenti che coinvolgono lo spettatore molto a lungo, lo fanno pensare, lo spingono a determinate azioni. [...] Pur con tutto il suo senso di tragedia nei confronti degli eventi che ricostruisce, per le situazioni, e la crudeltà del proprio linguaggio cinematografico, *Idi i smotri* è un'opera umanitaria nel suo orientamento ideologico, caratterizzato da una militanza antifascista e antimilitarista.<sup>42</sup>

Infine, va notato che, a differenza di molti film degli anni della Stagnazione, *Idi i smotri* ha effettivamente influenzato molte opere degli anni successivi. La crudezza di diverse pellicole a sfondo bellico di realizzazione successiva agli anni '90 deve molto alla rappresentazione della violenza inaugurata nel film di Klimov (che pure era stato a sua volta influenzato da *Voschoždenie*), anche se bisogna sottolineare che alle superficiali analogie estetiche non sempre si è accompagnata la consapevolezza dimostrata dall'autore di *Idi i smotri*.

---

<sup>41</sup> “Скажем прямо, картину Климова смотреть не просто, не сразу разбираешься в сложном от нее впечатлении. Но чем глубже погружаешься мыслью в стихию фильма, тем отчетливее осознаешь высшую правоту художника, решившего показать страдания людей, высоты их духа и низины падения такими, какими они были в своей неприкрашенной реальности. [...] Набат Хатыны звучит в наших сердцах. Набат Хатыны мощно призывает каждого и всех бороться за вечный мир во всем мире.” In E. Gromov, *Nabat Chatyni*, “Sovetskij ekran” 18 (1985), p. 9.

<sup>42</sup> “Смотреть такой фильм без огромного напряжения сознания, нервов, чувств – нельзя. Но на такие затраты надо идти, понимая их необходимость. Фильм, о котором идет речь, вызывает чувства, которые завладевают тобой надолго, заставляют думать, побуждают к какому-то действию. [...] При всем трагизме отображенных событий, судеб, жестокости его киноязыка фильм «Иди и смотри» гуманистичен в своей идеологической направленности, он воинственно антифашистский и антимилитаристский.” In E. Bondarëva, *op. cit.*, pp. 155-157.

### III.6 Nuove guerre: noi, il nemico

Gli anni compresi tra la caduta dell'Unione Sovietica e la fine, nel 2008, del secondo mandato della presidenza Putin, sono contraddistinti in campo cinematografico da un certo disordine nelle direzioni artistiche intraprese da registi e produttori. È molto difficile cercare di rinvenire delle linee guida consistenti e discernibili nei filoni artistici degli ultimi anni, anche a causa del fatto che sulla maggior parte delle opere è tuttora in corso il dibattito critico. Dovendo comunque fornire alcuni elementi per consentire di contestualizzare le analisi filmiche su cui ci soffermeremo in questa sottosezione, possiamo comunque evidenziare che gran parte del cinema russo degli ultimi 15 anni è contraddistinto da toni marcatamente nazionalisti, in particolare per quanto riguarda la cinematografia di guerra. Se il conflitto afgano, terminato nel 1989, non era riuscito a stimolare il patriottismo dei cittadini russi (e infatti i film incentrati su questa particolare guerra sono pochissimi e spesso trascurabili), la Prima Guerra Cecena e soprattutto la Seconda, combattuta tra il 1999 e il 2009, quindi in totale coincidenza con il mandato di Putin, sono state caratterizzate da un'aggressiva campagna di propaganda governativa che ha prodotto evidenti influenze anche in campo cinematografico. Il critico Oleg Sulkin, analizzando l'evoluzione della raffigurazione del nemico nel cinema russo-sovietico, ha notato alcuni interessanti parallelismi tra la caratterizzazione dei nazisti nei film degli anni '40 e quella dei ceceni in opere successive al 2000.

The war functions as a litmus test for the political and ethical positions of Russian filmmakers. Why? Because the old pattern that we all knew as the crucial question of revolutionary films – “Who

are you for, the Whites or the Reds?” – has been reprojected onto a new reality and become the question “Who are you for, the federals or the Chechens?” Typically, films representing a pro-Chechen position are automatically out of the question in the Russian film industry: no one would even consider funding and producing such a film. What we see instead is the humanistic theme of equal responsibility for the war on both sides and a simply neutral depiction of the rebels – and even this is immediately interpreted as unqualified support of them.<sup>1</sup>

L'ipotesi che i regimi governativi degli ultimi anni tendano consapevolmente a tracciare delle precise analogie tra la Grande Guerra Patriottica e i conflitti più recenti<sup>2</sup> è corroborata, peraltro, dalla crescente grandiosità delle celebrazioni del 9 maggio. In un'interessante analisi della studiosa Nancy Condee si suggerisce che ad influire sulla società russa contemporanea, e quindi sul suo cinema, possa essere anche l'irrisolto tentativo di venire a patti con il passato imperiale della Federazione. Riportiamo alcune riflessioni dell'autrice:

We do not yet know how the imaginings of new Russian cinema will, over decades, represent, embody, and engage the new social imaginings. It is likely that Russia, caught between the stubborn persistence of its own empire and the growing global obsolescence of the nation-state, is engaged in a quest to make sense of an imperial past that is unpredictable at a time when the future of the nation-state may itself be a thing of the past. [...] Russia will not resolve its imperial legacy; to paraphrase Hosking, it *is* its imperial legacy. The retrospective sense that the culture makes of this legacy in its own artifacts will play a key role in the empire's retrospective sense as a newly constituted project of global mediation in the region.<sup>3</sup>

Va inoltre notato che i conflitti ceceni hanno avuto anche come diretta conseguenza anche gravissimi episodi terroristici, che hanno ovviamente contribuito ad aumentare l'interesse, e l'apprensione, per gli sviluppi del conflitto; di conseguenza, registi e produttori sono stati incoraggiati a realizzare un maggior numero di pellicole sul tema ceceno. Peraltro, a differenza della Grande Guerra Patriottica, lo scontro in Cecenia è un conflitto più ricco di ambiguità; di conseguenza gli autori sono stati costretti a confrontarsi con trame più complesse, non sempre dimostrandosi all'altezza del compito. Come evidenziato in un articolo del 1998 apparso sulla rivista “Video-Ass”:

Sì, la guerra cecena non è la Grande Guerra Patriottica. Tuttavia, non voglio definirla ingiusta. È una guerra strana. Mediocre. Autosufficiente. Una guerra nella quale i padri hanno schierato i figli l'uno contro l'altro perché si uccidessero a vicenda, e per poter vivere più a lungo e più

---

<sup>1</sup> O. Sulkin, *Identifying the Enemy in Contemporary Russian Film*, in AA. VV., *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, edited by S. M. Norris and Z. M. Torlone, Bloomington and Indianapolis, Indiana University press, 2008, p. 114.

<sup>2</sup> Per un'analisi esaustiva del recupero della mitologia sovietica nell'ambito del cinema russo recente, cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000. Film and facts*, Washington, New Academia Publishing, 2004, pp. 11 segg.

<sup>3</sup> N. Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 47.

tranquillamente. Forse è per questo che certi artisti, quando affrontano il tema ceceno, straziano intelligenza e talento e affondano nella menzogna.<sup>4</sup>

Del tutto analoga a tale opinione è quella di Denise Youngblood, che ha ben sintetizzato gli elementi fondamentali del conflitto nella seguente analisi:

World War II and the Chechen wars present as clear a contrast for most Russians as did World War II and the Vietnam war for most Americans. The war against fascist aggression was a good war, whereas the Chechen (and Afghan) conflicts were, if not “bad”, painfully ambiguous. Complicating the picture of the good war, however, was the continuing investigation into that war’s unsavory aspects: the omnipresence of the NKVD and SMERSH, the penal battalions, the arrest and imprisonment of *frontoviki*, and so on. As a result, the trajectory of the Russian war film is not obvious, and directors are exploring interesting possibilities. [...] The Chechen conflict has allowed Russian directors to deal with issues of the “other” in war in a direct and immediate way. Since 1994, when the first Chechen war broke out, the inhabitants of Chechnya, whether ethnically Chechen or Russian, have lived in a state of fear, even though the second Chechen war theoretically ended in 2000. This is the kind of peace that redefines the concept of “postwar”: chronic terrorist activity and continuous military occupation. The Chechen wars introduce interesting complexities to the concept of “othering”, because the Chechen conflict is a civil war – citizens of the Russian Federation in rebellion against the federation. It differs from the Russian Civil War, however, in that its origins are ethnic and religious rather than class-based and ideological.<sup>5</sup>

Allo scopo di fornire una panoramica di qualche valore sulla cinematografia russa a sfondo bellico degli ultimi anni, e contemporaneamente non operare un’indagine eccessivamente dispersiva concentrandoci su una gran quantità di pellicole la cui effettiva importanza nella storia del cinema russo postsovietico è tuttora in discussione, abbiamo ritenuto opportuno concentrarci in questa sottosezione su tre film, ovvero *Čistilišče* (1997) di Aleksandr Nevzorov, *Blokpost*, realizzato nel 1998 da Aleksandr Rogožkin e *Vojna*, girato nel 2002 da Aleksej Balabanov. Come già avvenuto per la selezione da noi effettuata nell’ambito dei film dell’epoca della Stagnazione, anche in questo caso abbiamo utilizzato molteplici criteri di scelta. Innanzi tutto, facendo riferimento alla riflessione della Youngblood<sup>6</sup> secondo la quale i film sul conflitto ceceno sono divisibili in due categorie generali, ovvero opere improntate a una visione rigidamente nazionalistica e anticecena, e pellicole che offrono una visione più romantica e rispettosa del “nemico”, abbiamo ritenuto opportuno individuare i film nei quali tali direzioni artistiche

---

<sup>4</sup> “Да, чеченская война – не Отечественная. Но несправедливой я ее тоже не назову. Это странная война. Бездарная. Корыстная. Война, в которой отцы заставили своих сыновей убивать друг друга, чтобы самим дольше и слаще пожить. Может быть, поэтому иные художники как затронут чеченскую тему, так терзают разум и талант, тонут во вранье.” In L. Donec, *Pejzaž polja bitvy*, “Video-Ass” 42 (1998), p. 109.

<sup>5</sup> D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, pp. 206-208.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 209.



risaltassero in modo particolare. Per esempio, *Čistilišče* è pressoché unanimemente considerato<sup>7</sup> il film più violentemente nazionalista sul tema del conflitto ceceno che sia mai stato realizzato. Al contrario, *Blokpost*, oltre a essere un degno rappresentante del filone più “umanistico”, a cui appartengono anche opere come *Dom Durakov* (2002) di Andrej Končalovskij o *Kavkazskij plennik* (1996) di Sergej Bodrov, ha anche il merito di essere una delle rare commedie realizzate in Russia sul tema della guerra. Diretta dal medesimo regista che nel 2002 avrebbe realizzato *Kukuška*, un’ apprezzata commedia con elementi drammatici ambientata durante la Seconda Guerra Mondiale, *Blokpost* è un’ opera peculiare, che, come nota Anna Lawton<sup>8</sup>, riesce sempre a mantenersi in bilico tra il comico e il tragico senza mai scivolare nella farsa, così che autorevoli critici<sup>9</sup> la ritengono una delle pellicole più equilibrate sul tema ceceno. *Vojna*, infine, è un film dal messaggio più ambiguo (anche se il regista, già autore nel 1997 del popolarissimo *Brat*, non è nuovo a opere dai toni sospettosamente nazionalisti) e abbiamo deciso di selezionarlo per il gran numero di discussioni che la pellicola ha stimolato sulle riviste specializzate, forse più di qualsiasi altro film di guerra degli ultimi anni.

Nell’operare la selezione, abbiamo inoltre deciso di escludere a priori opere che non trattassero direttamente il tema della guerra, e nelle quali cui il conflitto restasse sullo sfondo o avesse una limitata funzione narrativa. In particolare, abbiamo a lungo riflettuto sulla possibilità di includere tra i film analizzati *Musul’manin* (1995) di Vladimir Chotinenko, decidendo infine di escluderlo. Anche se l’opera, incentrata sulla conversione all’Islam di un ex veterano del conflitto afgano, potrebbe considerata una delle più importanti nell’ambito del sottogenere sui reduci di guerra (a cui appartiene anche il successivo film drammatico *Moj svodnyj brat Frankenštejn*, realizzato nel 2004 da Valerij Todorovskij), il conflitto riveste un ruolo troppo marginale perché *Musul’manin* possa essere considerato un film di guerra in senso stretto.

---

<sup>7</sup> Cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000... cit.*, pp. 231-234; D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 213.

<sup>8</sup> Cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000... cit.*, p. 235.

<sup>9</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 216.

## **Čistilišče: la guerra nichilista di Aleksandr Nevzorov**

Realizzato per la rete televisiva Otkrytoe akcionerное obščestvo “Pervyj kanal” (ORT), all’epoca di proprietà del controverso oligarca Boris Berezovskij, e caratterizzato da un’impronta semidocumentaristica, *Čistilišče* è una sintesi perfetta, e pertanto improntata a una morale discutibile, delle idee del suo autore. Nevzorov<sup>10</sup>, già discusso giornalista investigativo negli anni della Glasnost’, cofondatore del partito ultranazionalista dei Naši, è diventato famoso per le sue esternazioni sensazionalistiche, spesso caratterizzate da un nazionalismo sciovinista. Nel corso di un’intervista realizzata per “Ogonëk” nel 2000, così si è espresso nei riguardi dei ceceni:

Non cambio la mia opinione. Li odio, e questo non significa assolutamente che io neghi loro una certa capacità psicologica, emotiva, intellettuale e militare. [...] Non serve complicare le cose. Li odio e basta. Ma conosco i loro pregi. [...] Sì, mi rendo conto di quanto siano in gamba. E se non fossero tanto bravi non varrebbe nemmeno la pena di odiarli con tanta forza, non costituirebbero un pericolo serio e non causerebbero così tanta infelicità.<sup>11</sup>

*Čistilišče* è, com’era prevedibile, un’opera estrema, anche esteticamente: l’esplicita violenza che caratterizza tutta la pellicola può ricordare *Idi i smotri*, ma senza la profondità psicologica che caratterizzava la pellicola di Klimov.

Ambientato a Groznyj nel 1995, il film di Nevzorov racconta la storia di una divisione dell’esercito russo intrappolata in un ospedale, e costretta a fronteggiare l’assedio di un nutrito gruppo di mercenari e combattenti ceceni. Curiosamente, a motivare i soldati russi non è tanto il patriottismo (ad un certo punto uno dei personaggi invoca sarcasticamente lo slogan “Rodina-mat’ zovëť”, in riferimento all’incapacità del governo russo nel sostenere i propri uomini), ma una sorta di cameratismo che li costringe a proteggersi a vicenda anche a costo della vita. Nel personaggio del capo della divisione russa, il guercio Suvorov, il regista avrebbe operato una

---

<sup>10</sup> Per un resoconto sulla carriera di Nevzorov, cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000... cit.*, pp. 230-231.

<sup>11</sup> “Свое мнение я вообще не меняю. Я их ненавижу, но это совершенно не значит, что я отказываю им психологической, эмоциональной, интеллектуальной и воинском высоте. [...] Не надо усложнять. Я их просто ненавижу. Но об их достоинствах знаю. [...] Да, я понимаю, насколько они хороши. И если бы они не были настолько хороши, их не пришлось бы ненавидеть с такой силой, они не являлись бы такой серьезной опасностью и не причинили бы таких несчастий.” Dall’intervista ad A. Nevzorov a cura di D. Savel’ev *600 Zvezdoček na fuzeljaže*, “Ogonëk” 20 (2000), p. 19.

sintesi di celebri figure della storia militare del proprio paese: come evidenzia Anna Lawton<sup>12</sup>, il nome del personaggio sarebbe un riferimento all'omonimo generale del XVIII secolo, mentre l'occhio mancante suggerirebbe delle analogie con Kutuzov. Il principale avversario di Suvorov, il ceceno Israpilov, è invece una sorta di principe delle tenebre non privo di un suo fascino aristocratico. Ex chirurgo, totalmente motivato nel perseguire la causa della guerra contro i russi, Israpilov è a capo di una banda di combattenti raffigurata in toni così negativi da risultare involontariamente comica. I "cattivi" sembrerebbero suggerire altrettanti riferimenti a tutti i principali avversari storici della Russia, visto che nella divisione di Israpilov sono presenti estremisti islamici dediti alla decapitazione degli avversari, mercenari americani, e persino due tiratrici lituane con l'abitudine di colpire le loro vittime ai genitali. Il film si concentra quasi esclusivamente sulla lotta tra Suvorov e Israpilov, lotta che subisce una svolta drammatica quando viene catturato il soldato russo Grigoraščenko, che i ceceni crocifiggono davanti all'ospedale dopo avere tentato invano di corromperlo con un Rolex. Alla fine i russi rompono l'assedio e massacrano i loro nemici, ma una didascalia nel finale avverte che qualche tempo dopo i ceceni riprenderanno possesso dell'ospedale.

*Čistilišče* è un film francamente ripugnante, sia per i toni granguignoleschi, sia per la morale, o meglio la mancanza di morale, che la filosofia dell'opera sembra sposare (filosofia tra l'altro non priva di ipocrisia, visto che, più che al nichilismo spesso sbandierato dal regista, la pellicola è improntata a un sensazionalismo fine a se stesso), ma merita una menzione anche solo per il fatto di essere stato girato. È veramente difficile ipotizzare che in occidente possa essere realizzata, e soprattutto diffusa con la visibilità di cui ha goduto in Russia, una pellicola così apertamente razzista e al tempo stesso così violenta come il film di Nevzorov (in una sequenza che è diventata giustamente l'emblema del film, i russi seppelliscono sbrigativamente una gran quantità di corpi spappolandoli con un carro armato). Va notato, comunque, che nonostante un certo successo di pubblico l'opera non ottenne affatto valutazioni unanimemente positive. Un

---

<sup>12</sup> Cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000... cit.*, p. 234.

esempio delle numerose stroncature ricevute dal film è costituito da una recensione, apparsa su “Novoe vremja”, a cura di un’attrice schierata su posizioni politiche diametralmente opposte a quelle di Nevzorov; ne riproduciamo alcuni passaggi.

Nevzorov ama la guerra e ne è geloso, a causa dei democratici e politici indifferenti che non le prestano abbastanza attenzione. Non se ne preoccupano. Aleksandr Nevzorov è offeso per la propria guerra e prende dei provvedimenti poco astuti, che sembrano risalire al 1917. [...] Egregio regista, [il conflitto ceceno] non era la nostra guerra. Era la vostra. Noi abbiamo cercato di fermarvi. Voi non vi siete fermati. E adesso fate i conti con quelli che avete spedito lì. Ma noi riconosciamo la nostra responsabilità solo davanti ai ceceni. E i nostri circoli sono meglio dei vostri posti di blocco e dei vostri campi di filtraggio.<sup>13</sup>

Oltre a questa recensione, che probabilmente risente dell’eccessivo coinvolgimento personale della giornalista nel tema che il film solleva, sono reperibili diverse interessanti analisi apparse all’epoca su riviste specializzate. In particolare, ci sembra opportuno fare riferimento ad alcune recensioni pubblicate su “Iskusstvo kino”; le seguenti riflessioni, tratte da un articolo decisamente più approfondito rispetto a quello apparso su “Novoe vremja”, sono state elaborate dal dissidente Sergej Kovalëv, uno dei maggiori esponenti della difesa dei diritti umani nella Russia putiniana.

La verità sulla Cecenia, ahimè, è completamente priva di quel senso eroico che Nevzorov tenta di restituire allo schermo con tutte le sue forze. Tuttavia, a lui non interessa la verità, gli interessano solo quelle fantasie pseudoeroiche che palesano il comune vigliacco che è in lui, sempre invidioso degli energici “nostri”, dei veri uomini, che riescono sempre a far fronte da soli alla forze schiacciati del nemico. *Čistilišče* è una testimonianza della grande immaturità del mondo interiore dell’autore, che, pur essendo già un uomo sufficientemente adulto, a quanto pare è ancora prigioniero delle tentazioni e dei desideri della pubertà. Da parte mia, ovviamente, sarebbe ingiusto dire che nel film di Nevzorov non ci sia nulla di vero, e che l’opera contenga un’intenzionale distorsione dei fatti o delle manipolazioni. [...] Mi sembra che il problema principale del film *Čistilišče* risieda nella tipica enfasi in stile Nevzorov; a volte, ponendosi persino in evidente contraddizione con gli avvenimenti che si susseguono sullo schermo, questo atteggiamento enfatico tende a proporsi come una sorta di bilancio dell’autore sulla storia che viene raccontata: sì, i “nostri” sono stati sopraffatti, ma le forze dei “nostri” sono veramente eroiche, e vincere i bestiali ceceni non è difficile, basta volerlo. Non ho avvertito nel film né amarezza né rimpianto, piuttosto un’esortazione alla vendetta, ad abbattere i ceceni, ma solamente con forze addestrate. Come cantavano i soldati dei reparti speciali, accompagnandoci con ostilità dal punto di filtraggio federale: “Rimbocchiamoci le maniche, facciamo a pezzi la Cecenia”. Proprio nello stile di Nevzorov.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> “Невзоров любит войну и ревнует ее к нерадивым демократам и политикам, которые не уделяют ей должное внимание. Не ухаживают за ней. Александр Невзоров обижен за свою войну и делает нехитрые оргвыводы на уровне 1917 года. [...] Это была не наша война, уважаемый режиссер. Это была ваша война. Мы пытались вас остановить. Вы не остановились. Так что разбирайтесь теперь как хотите с теми, кто вас туда послал. А мы признаем свою ответственность только перед чеченцами. И наши клубы лучше ваших блокпостов и фильтрационных лагерей.” In V. Novodvorskaia, *Vojna, kotoruju my poterjali*, “Novoe vremja” 14 (1998), p. 40.

<sup>14</sup> “Правда о Чечне, увы, лишена той героики, которую пытается что есть мочи выдать на экране Невзоров. Но его и не интересует правда, его интересуют псевдогероические фантазии, которые выдают в нем обыкновенного труса, вечно завидующего решительным «нашим», настоящим мужчинам, которые всегда в одиночку справляются с превосходящими силами противника. «Чистилище» свидетельствует об очень

Riportiamo inoltre il seguente passaggio da un'analisi del regista Sergej Sel'janov, autore di alcuni lavori per la medesima rete televisiva che ha prodotto il film di Nevzorov. Nel testo, l'autore si astiene da qualsiasi valutazione etica per concentrarsi sul valore cinematografico dell'opera:

Io non conosco la verità su questa guerra, davvero non so come siano andate le cose. Ma davanti a noi sta un prodotto artistico, e si possono formulare dei giudizi su di esso solamente dal punto di vista dell'arte. Non si possono dare giudizi del tipo: si può mostrare la guerra in questo modo oppure no. Tutto si può fare! E qualsiasi individuo può fare del cinema. Quello che conta è il risultato. Se Nevzorov non avesse girato alcun film, semplicemente nessuno avrebbe fatto alcuna notazione. [...] Tuttavia, ripeto, a giudicare dalle reazioni pubbliche che ha suscitato la pellicola, questo è cinema. E in un ambiente professionale lo si deve giudicare da una posizione professionale, non socio-politica.<sup>15</sup>

Riprendiamo infine alcuni passaggi tratti da altre considerazioni, più convenzionali, dello sceneggiatore Aleksandr Lungin:

In *Čistilišče* la guerra si riduce a un'unica battaglia, e l'azione si svolge in tempo reale; o almeno, durante la proiezione ho avuto la sensazione di fumarmi tante sigarette quanto il capo dell'unità dell'esercito della Repubblica di Ičerija Donguz Isprailov all'interno del film. In questa maniera, Nevzorov blocca la possibilità di qualsiasi ampia interpretazione sociale, politica e persino umana della guerra cecena, per modificare radicalmente la psicologia della percezione, dal momento che ci scontriamo con lo spettacolo non semplificato della guerra in sé. Qui un ruolo assai importante è svolto dalla leggenda preesistente al film, ossia il riferimento alla partecipazione in prima persona da parte del regista a operazioni militari, che conferisce alla pellicola una sorta di distorta affidabilità.<sup>16</sup>

---

незрелом внутреннем мире автора, который, будучи уже достаточно взрослым человеком, все еще, как видно, пребывает в плену пубертальных соблазнов и вожделений. С моей стороны было бы, конечно, нечестно сказать, что в картине Невзорова все сплошь неправда, целенаправленное искажение фактов и подтасовка. [...] Мне кажется, что главная беда фильма «Чистилище» состоит в традиционном невзоровском пафосе, который, подчас вступая даже в очевидное противоречие с экранными событиями, пробивает себе дорогу как некий авторский итог рассказанной истории: да, «наших» подставили, но силы «наши» поистине богатырские, и победить зверей-чеченцев нам нетрудно, стоит только захотеть. Я не почувствовал в фильме ни горечи, ни сожаления, скорее это призыв к реваншу, к тому, чтобы бить чеченцев, но только обученными силами. Как пели омововцы, недружелюбно провожая нас с федерального фильтропункта: «Закатаем рукава, Чечню развалим на дрова». Вот это по-невзоровски.» In S. Kovalëv, *Ežidnoždy solgavši...*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), pp. 57-58.

<sup>15</sup> “Я не знаю правды об этой войне, не знаю, как все было на самом деле. Но перед нами художественное произведение, и претензии к нему можно предъявлять только с точки зрения искусства. Не стоит рассуждать: можно показывать войну таким образом или нельзя. Все можно! И любой человек может делать кино. Важен результат. Если бы Невзоров снял совсем уж никакую картину, ее просто не заметили бы. [...] Но, повторю, судя по общественному резонансу, который вызвала картина, это – кино. И в профессиональной среде его нужно обсуждать с позиций профессиональных, а не социально-политических.” In S. Sel'janov, *Eto – kino*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), p. 59.

<sup>16</sup> “В «Чистилище» война сведена к одному бою, причем действие разворачивается фактически в реальном времени, по крайней мере у меня было ощущение, что по ходу просмотра я выкурил столько же сигарет, сколько начальник подразделения армии Ичкерии Донгуз Исрапилов внутри фильма. Таким образом, Невзоров блокирует возможность широких социальных, политических и даже общечеловеческих интерпретаций чеченской войны, что радикально меняет психологию восприятия, поскольку мы сталкиваемся с неадаптированным зрелищем войны как таковой. Здесь немаловажную роль играет предшествующая легенда, отсылка к непосредственному участию режиссера в боевых действиях, которая придает фильму извращенную достоверность.” In A. Lungin, *Vojna i soobščestvo*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), p. 65.

Nonostante le polemiche suscitate, non sembra comunque che il film di Nevzorov abbia prodotto degli epigoni veri e propri. Anche se in anni recenti non sono mancate pellicole dai toni nazionalistici, praticamente nessun film sembra aver toccato il livello di *Čistilišče*, e lo stesso autore sembra aver abbandonato definitivamente il giornalismo politico.

### ***Blokpost*: la commedia umana di Aleksandr Rogožkin**

Decisamente all'opposto del film di Nevzorov, sia per approccio estetico che per morale di fondo, è l'apprezzato film di Rogožkin, regista abitualmente impegnato nella realizzazione di popolari commedie come *Osobennosti nacional'noj ochoty* (1998). *Blokpost* non è né un film comico né un dramma, quanto piuttosto una commedia grottesca non priva di sequenze drammatiche. Ognuno dei protagonisti è ugualmente umano e credibile, e nessuno viene ritratto sotto una luce apertamente negativa; tuttavia, ciascuno sembra prigioniero di una situazione senza via d'uscita che non lascerà loro scampo.

*Blokpost* è ambientato negli anni '90, in un'imprescisa regione del Caucaso settentrionale. Un gruppo di giovani coscritti, condannati a 45 giorni di punizione per essere incorsi in un assurdo incidente con alcuni abitanti della zona (hanno colpito alle gambe una donna che sparava all'impazzata dopo l'esplosione di una mina causata da un bambino), viene mandato a presidiare un remoto posto di blocco in mezzo alle montagne. I soldati, tutti rozzi e ignoranti ma sostanzialmente benintenzionati, passano il tempo come possono: giocano a carte e a pallone, fumano spinelli, e mantengono rapporti tranquilli con i pochissimi abitanti del luogo che passano per la zona. In particolare, c'è una ragazza, Manimat, che si reca spesso al posto di blocco e fa prostituire la propria cugina sordomuta con i coscritti in cambio di qualche proiettile; in realtà Manimat è un'abile tiratrice che per tutta la durata del film cerca di colpire i soldati da una remota postazione, senza centrare mai il bersaglio. Alla fine, la ragazza riuscirà finalmente ad uccidere

un soldato: tuttavia, per un tragico errore, sparerà all'unico coscritto a cui si era realmente affezionata, mentre la cugina salterà in aria a causa di una mina.

*Blokpost* ribalta tutti i classici luoghi comuni del cinema di guerra, a cominciare dalla quasi totale mancanza d'azione. L'intero film, a parte il prologo, si svolge in una totale assenza di combattimenti, e la storia è immersa in un'atmosfera ovattata che solo nel finale lascia spazio al dramma. Tale scelta stilistica sarebbe dovuta sia alla volontà del regista di dare al film una sfumatura "umana", lontana dai toni chiassosi dei tipici film d'azione, sia alla posizione apertamente critica assunta da Rogožkin nei confronti dei classici film di guerra. Riportiamo alcuni passaggi da un articolo scritto dall'artista per "Iskusstvo kino":

Certo, personalmente non ho alcuna esperienza di combattimento. Tuttavia, per me la guerra non è una sparatoria che dura 24 ore su 24. Certi storici militari tedeschi hanno scritto che i combattimenti non durano più dell'uno o due per cento della durata dell'intera guerra. Il resto del tempo si passa tranquillamente, in attesa. E in *Blokpost* c'è questo tipo di guerra permanente. In effetti, ho cercato di prevedere cosa ci potrebbe succedere in realtà non solo nel Caucaso, ma in qualsiasi posto dove sia in corso una guerra. Cos'è l'esperienza di combattimento? Le guerre non le vincono i soldati grintosi dei reparti speciali, tipi come Stallone o Schwarzenegger. La guerra la vince un piccoletto avvolto in una consunta giacca trapuntata. Un uomo normale. Che ha paura di essere ucciso. Per cui il problema della guerra consiste nel mangiare, dormire, e rimanere in vita. Questa è una normale manifestazione umana. A suo tempo, mi sono parecchio rallegrato per il racconto *Kavkazskij plennyj* di Vladimir Makanin, dove è scritto qualcosa per cui provo molta affinità: che la guerra non è il posto dove si spara, ma il posto dove la gente vive. E l'orrore sta nel fatto che la gente combatte [nel Caucaso] su una terra splendida, senza poterne notare la bellezza. Hanno altro da fare. Sento molta affinità per un soldato che ha paura, e che si salva. È un eroe? Non lo so. [...] No, l'"esperienza di combattimento" è un concetto sciocco. Io, per esempio, in ogni mio film mi sono inventato quasi tutto. Ma l'invenzione si è fatta realtà. [...] Francamente, nel cinema russo non ho mai visto un solo film di guerra che avesse un'atmosfera normale. Forse solo German c'è riuscito, penso a *Dvadcat' dnej bez vojny e Proverka na dorogach*. La guerra è un affare scomodo e sporco, anche se noi ne facciamo un atto eroico.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Конечно, никакого боевого опыта у меня нет. Но для меня война – это не стрельба двадцать четыре часа в сутки. Кто-то из немцев, из военных историков, написал: боевые действия занимают один-два процента всего времени войны. А остальное – затишье, ожидание. И в «Блокпосте» такая перманентная война. На самом деле я пытался спрогнозировать, что может быть с нами в реальности не только на Кавказе, но везде, где идет война. Что такое боевой опыт? Войну выигрывают не спецназовцы – крутые парни типа Сталлоне или Шварценеггера. Войну выигрывает человек – метр с кепкой на коньках, в потертом ватнике. Нормальный человек. Который боится быть убитым. Для которого проблема войны – это проблема поесть, выспаться и остаться живым. Это нормальное человеческое явление. Я в свое время очень порадовался маканинскому «Кавказскому пленному», где написано то, что мне близко: война – не где стреляют, война – где люди живут. И ужас в том, что люди воюют на этой земле, очень красивой, и не замечают ее красоты. Они заняты другим. Мне близок солдат, который боится. Который спасает себя. Героем быть? Не знаю. [...] Нет, «боевой опыт» – глупое понятие. Я, например, во всех своих фильмах почти все выдумываю. Но выдуманное вдруг становится реальностью. [...] Я в российском кинематографе, честно говоря, не видел ни одного нормального военного фильма. Может, кроме Германа – я имею в виду «Двадцать дней без войны» и «Операцию «С Новым годом» (»Проверку на дорогах«). Война – дело неуклюжее и грязное. А у нас героика.” In A. Rogožkin, *Rossija proigryvaet*, “Iskusstvo kino” 7 (2000). L'articolo è interamente consultabile al seguente link: <<http://kinoart.ru/2000/n7-article6.html#1>>. Il brano citato si trova a p. 3.

La staticità di *Blokpost* fu ovviamente rilevata anche dai critici, come risulta evidente dal seguente passaggio, tratto da un'analisi scritta da Neja Zorkaja per "Kinovedčeskie zapiski":

*Blokpost*, con la sua regia dura e chiara, aveva lasciato presagire una guerra lunga e priva di speranza, che allora sembrava ancora stabilmente una guerra di posizione, nonostante il pericoloso vantaggio di coloro che possono salire su una montagna e fin dalla nascita, geneticamente, sono convinti che uccidere gli infedeli sia un lavoro sacro e caro ad Allah.<sup>18</sup>

Oltre che nel comportamento apertamente antieroico assunto dai protagonisti, i toni grottesco-satirici della pellicola si manifestano anche nella raffigurazione di tutte le istituzioni, militari e civili, che sono coinvolte nella storia. In una sequenza, arriva al posto di blocco un gruppo di ispettori dell'OCSE, giunti per condurre un'indagine sulla sparatoria avvenuta nel prologo del film (la sequenza mantiene un tono comico fin dall'inizio, quando uno dei soldati, preso alla sprovvista, accoglie i visitatori mettendosi sull'attenti nonostante sia completamente nudo tranne che per il casco e il fucile). Tutti gli osservatori sono degli antipatici presuntuosi, e non hanno chiaramente idea delle reali difficoltà che devono affrontare i coscritti; una di loro, una ragazza canadese, lascia a un soldato il proprio numero di telefono. Anche le istituzioni nazionali vengono messe alla berlina: nel finale del film, per tacitare gli abitanti del posto, ancora inferociti per l'incidente del prologo, i capi di stato maggiore dell'esercito russo scelgono a caso uno dei coscritti per farne un capro espiatorio, consegnandone il cadavere avvolto in una pelle di pecora ai caucasici. In un'analisi di Elena Stišova per "Iskusstvo kino", alla pellicola di Rogožkin viene attribuita una filosofia diametralmente opposta a quella di *Saving Private Ryan* (1998) di Steven Spielberg, film piuttosto retorico e incentrato sul tema del sacrificio; riportiamo alcune riflessioni dell'autrice.

In quel momento, neanche a farlo apposta, uscì il nuovo *blockbuster* di Steven Spielberg, *Saving Private Ryan*. Mentre lo guardavo, provai invidia per un paese in cui poteva nascere una simile mitologia, l'antitesi della nostra. Il nostro mito "della terra e del sangue", nelle sue diverse varianti imponeva di morire "in nome di", e di vedere nel sacrificio "per la Patria", e poi "per la Patria e per Stalin", il più alto scopo dell'uomo. Tuttavia, finché il mito era ancora in auge, ha contribuito a produrre una grande arte. Il mito è morto quando si è cristallizzata la consapevolezza che la Patria, cioè l'autorità, è anche responsabile per coloro che sono mandati a morte. Oggi è impossibile immaginare

---

<sup>18</sup> «Блокпост», с его жестковатой и прозрачной режиссурой предвещал долгую безысходную войну, которая тогда еще казалась стабильно позиционной, несмотря на опасное преимущество тех, кто ходит за горой и кто с рождения, генетически, убежден, что убивать неверных – святое дело, угодное Аллаху.» In N. Zorkaja, *Kavkazskie plenniki na rubeve tysjačeljetij*, "Kinovedčeskie zapiski" 67 (2004), p. 165.



nel nostro cinema qualcosa di simile al film di culto di Čiaureli *Kljatva* o anche l'epopea *Osvoboždenie* di Ozerov. L'occhio attuale vedrebbe in tutto ciò un'ipocrisia intollerabile. Ma anche la mitologia del "Soldato Ryan", che pure non fa esattamente peccato contro la verità, sembra a molti, dall'alto della nostra esperienza sociale, una manifestazione di propaganda spudorata. Come dire: se mi imbrogli una volta, colpa tua, se mi imbrogli due volte, colpa mia. Ebbene, film così grandiosi da noi non si fanno. E non ce n'è bisogno, lasciamoli alle generazioni future. Io ho un'altra opinione. Penso che la mitologia "della terra e del sangue" nella sua versione staliniana si è disgregata da tempo, ma il potere, che pure si è dichiarato una democrazia, si è dimostrato ancora più irresponsabile, mandando i propri soldati a morire senza nemmeno sapere il perché. "Nessuno sa che cosa facciamo qui".<sup>19</sup>

L'abbandono dei soldati a se stessi risalta ancora di più in un oriente che sembra essere uscito da una poesia di Lermontov<sup>20</sup>, e fin dall'inizio diversi presagi sembrano preannunciare per loro una fine tragica: ad un certo punto, uno di loro trova una medaglia, chiaramente conferita a un caduto, recante la scritta "Za službu na Kavkaze – 1864". Come nota il critico Dmitrij Bykov:

In *Blokpost* le montagne fanno da sfondo agli avvenimenti, e se da un lato sottolineano, con un contrasto molto lermontoviano, l'abominio della guerra, dall'altro nascondono delle minacce. [...] Non sono stato io a notare che l'iperrealismo, la cura sottolineata e attenta dei dettagli, sfocia con notevole facilità nel fantastico, nel grottesco, e descrive il mondo con precisione tanto maggiore, quanto più appare fantastico. Con Rogožkin, il senso dell'assurdità degli avvenimenti non è imposto allo spettatore, non è ottenuto con tecniche semplici e banali [...]. Al contrario, tutto è descritto in modo così veridico che non resta che crederci: l'assurdo è primordiale, autoevidente e familiare. [...] Rogožkin ha compreso perfettamente la sensazione ben nota a chiunque abbiamo mai viaggiato in una "zona calda". Sia pure una volta soltanto, mi sono trovato in Karabach, e ricordo perfettamente la sensazione dell'irrealtà della guerra [...].<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> "Тут, как нарочно, подоспел новый блокбастер Стивена Спилберга «Спасение рядового Райана». Во время просмотра я завидовала стране, где могла родиться подобная мифология – антитеза нашей. Наш миф «земли и крови» в разных своих модификациях строго предписывал погибнуть "во имя" и видеть в жертвенной гибели «за Родину», а потом «за Родину, за Сталина» высшее предназначение человека. Но пока миф был в силе, он породил великое искусство. Миф умер, когда выкристаллизовалось понимание, что Родина, то бишь власть, тоже несет ответственность за тех, кого посылает на смерть. Сегодня невозможно представить себе на нашем экране что-нибудь подобное не то что культовой чиаурелиевской «Клятве», но и озеровской эпосе «Освобождение». Нынешний глаз увидит там и тут нестерпимую фальшь. Но и мифология «Рядового Райана», которая уж точно не грешит против истины, представляется многим – с высоты нашего социального опыта – лишь беззастенчивой пропагандой. Как говорится, обжегшись на молоке, дуют на воду. Ну ладно, такого колосса нам не создать. И не надо, оставим это грядущим поколениям. Я о другом. О том, что мифология «земли и крови» в ее сталинской версии давно рухнула, а власть, объявившая себя демократической, оказалась еще более безответственной, послав своих солдат умирать уж совсем непонятно за что. «Никто не знает, что мы здесь делаем.» In E. Stišova, *Zapiski s kavkazskoj vojny*, "Iskusstvo kino" 1 (1999). L'articolo è interamente consultabile al seguente link: <<http://kinoart.ru/1999/n1-article2.html#1>>. Il brano citato si trova a p. 4.

<sup>20</sup> Per una riflessione sulle analogie tra le opere letterarie e i film incentrati sul tema del Caucaso, cfr. AA. VV., *Territorija kino*, a cura di Elena Stišova, Moskva, Pomatur, 2001, pp. 31-46.

<sup>21</sup> "В «Блокпосте» горы служат и фоном происходящего, и по-лермонтовски контрастно подчеркивают мерзость войны, и таят угрозу. [...] Не мной замечено, что гиперреализм, подчеркнутая, кристальная точность в деталях с поразительной легкостью перетекают в фантастику, в гротеск, и чем точнее мир описывается, тем фантастичнее выглядит. У Рогожкина ощущение абсурдности происходящего не навязано зрителю, оно достигается не простыми и скучными приемами [...]. Напротив, все так жизненно, что впору не поверить: абсурд изначален, самоочевиден и привычен. [...] Рогожкин очень точно поймал ощущение, знакомое каждому, кто хоть раз ездил в горячую точку. Я бывал в Карабахе, пусть единожды, и отлично помню это чувство невсамделишности войны[...].» In D. Bykov, *Identifikacija Rogožkina, ili Ad absurdum*, "Iskusstvo kino" 5 (1999). L'articolo è interamente consultabile al seguente link: <<http://kinoart.ru/1999/n5-article18.html>>. I brani citati si trovano alle pp. 3-4.

Secondo alcuni critici<sup>22</sup>, la particolare ambientazione del film, che corrisponderebbe all'antica Colchide, oltre a una serie di altri elementi, potrebbe suggerire un richiamo alla tragedia greca; e va notato che tale spunto ci sembra particolarmente plausibile, soprattutto alla luce di certi snodi della trama. Per esempio, nel finale la tiratrice Manimat vorrebbe sparare a uno dei soldati identificandolo da un particolare del suo casco, ma non sa che la vittima predestinata ha scambiato il proprio copricapo con quello del coscritto che si è dimostrato più gentile nei confronti della ragazza; Manimat finirà dunque per uccidere involontariamente il proprio amico a causa di uno scherzo del destino, proprio come in una tragedia di Sofocle. Tutto il film può essere analizzato alla luce di questa premessa: uno spettrale cavallo bianco privo di cavaliere che compare in una sequenza suggerirebbe un'analogia tra il posto di blocco e l'Ade, mentre le donne furiose che reclamano vendetta all'inizio del film rappresenterebbero una sorta di moderne Erinni. In tale scenario, sia i soldati che i caucasici sarebbero semplicemente sfortunate creature in balia del fato avverso.

Come evidenzia la *Youngblood*<sup>23</sup>, tra *Čistilišče* e *Blokpost* c'è probabilmente un solo elemento in comune: ossia, il fatto che in entrambi i film i soldati russi risultano prigionieri di un ambiente ostile (l'ospedale nel film di Nevzorov, l'intero Caucaso in quello di Rogožkin). L'idea di uno stallo, la concezione di una prigionia prolungata, sono elementi strettamente legati alla natura del conflitto ceceno; e non a caso, la prigionia è uno dei temi centrali anche in *Vojna* di Balabanov.

### ***Vojna*: la guerra sporca di Aleksej Balabanov**

Diretto da uno dei registi più importanti e popolari in patria (il suo *Brat* è da molti considerato uno dei manifesti della recente cinematografia russa), *Vojna* è, come nota la

---

<sup>22</sup> Cfr. A. Lawton, *Imaging Russia 2000... cit.*, pp. 238-240; D. Bykov, *op. cit.*

<sup>23</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 217.

Youngblood<sup>24</sup>, un film spiacevole, sia per la precisione con la quale sintetizza il pensiero dell'autore (un autodichiarato sciovinista), sia per la quasi totale assenza di personaggi con i quali sia possibile un'immedesimazione. Anticipiamo che, a nostro giudizio, la pellicola è più convenzionale di quanto i critici sostengano generalmente; tuttavia, l'opera ha stimolato diverse discussioni tra vari esperti del settore e ci sembrava opportuno includerla nella nostra analisi.

Il film è ambientato all'inizio del 2000, dopo la caduta di Groznyj nel corso della Seconda Guerra Cecena. Aslan Gugaev, un ex signore della guerra, conduce dal proprio rifugio nelle montagne un gran numero di attività criminali nella lontana Mosca, e non disdegna di commettere personalmente rapimenti a scopo di estorsione. Durante la guerra ha preso diversi prigionieri, tra cui Ivan, un giovane montanaro che Gugaev tratta come schiavo costringendolo a collaborare con lui; inoltre, vengono sequestrati l'ufficiale russo Medvedev, e una coppia di intellettuali inglesi, gli attori John e Margaret. Gugaev, che vorrebbe ottenere una forte somma dalle autorità inglesi in cambio della liberazione di Margaret, rilascia John perché renda note le richieste di riscatto e possa accumulare il denaro richiesto; insieme all'inglese, viene liberato anche Ivan. La vicenda di John provoca un grande scalpore in Gran Bretagna, ma le autorità si rifiutano di trattare con i rapitori. Vedendo in un assalto privato al rifugio di Gugaev l'unica possibilità di liberare Margaret, John, al quale una stazione televisiva ha promesso una forte somma se riuscirà a filmare la liberazione degli ostaggi, chiede e ottiene la collaborazione di Ivan in cambio di una parte del denaro. L'assalto riesce e gli ostaggi sono liberati. Tuttavia, nel finale scopriamo che, a seguito dell'azione, Ivan (che ha condotto la missione come civile e quindi senza autorizzazione militare) sarà imprigionato come criminale di guerra; l'accusa sarà corroborata proprio dal filmato di John, che nel frattempo diventerà ricco e famoso proprio grazie agli avvenimenti di cui è stato protagonista. La sua sorte non sarà però condivisa con Margaret, la quale, segnata dall'esperienza ed essendosi innamorata del compagno di prigionia Medvedev, abbandonerà John.

---

<sup>24</sup> Cfr. D. J. Youngblood, *Russian War Films... cit.*, p. 214.

Anche se è un'opera assai più interessante e riuscita di *Čistilišče*, la filosofia alla base di *Vojna* presenta diversi punti di contatto con quella del film di Nevzorov. Benché il ceceno Gugaev sia un violento criminale, il personaggio più sgradevole del film è John, presentato come un'imbelle ipocrita del tutto incapace di portare avanti azioni militari, e pronto a tradire il suo compagno russo al momento opportuno. Ivan sembra avere molte più cose in comune con Gugaev piuttosto che con l'inglese: anche se in nessun momento del film viene mai suggerita una qualsiasi solidarietà tra russi e ceceni, c'è tra Gugaev e Ivan una sorta di comprensione reciproca, derivante dal fatto che i due personaggi, anche se avversari, hanno un passato simile e possiedono la medesima, cinica e disincantata, visione della vita. L'elemento più interessante di *Vojna* consiste proprio nel fatto che, pur essendo un film sul dramma della Cecenia, non divide i suoi personaggi tra russi "buoni" e ceceni "malvagi", e suggerisce una distinzione più sottile tra i violenti, ma concreti "uomini di guerra", e i civili, raffigurati come fatui e ipocriti, soprattutto se provenienti dall'Europa occidentale. È in questa sorta di cameratismo maschilista, che ovviamente coinvolge anche il personaggio dell'ostaggio Medvedev (l'unico personaggio che alla fine del film sarà solidale con Ivan, e alla cui famiglia Ivan cederà la ricompensa ottenuta per la missione), che l'opera di Balabanov trova un punto di contatto con la pellicola di Nevzorov. Inoltre, anche in *Vojna* le autorità governative sono raffigurate come incapaci e ipocrite, a prescindere dalla nazionalità: come i russi, che pure sono stati impegnati nella guerra cecena fino a poco tempo prima, non hanno scrupolo di tacitare l'opinione pubblica mandando in prigione Ivan, così gli inglesi fanno di John un caso nazionale all'insegna di una solidarietà fasulla, anche se è stato proprio il rifiuto del governo britannico a trattare con i terroristi il motivo per cui John è stato costretto a intraprendere un'azione militare. Anche se a nostro giudizio *Vojna* non riesce a mantenersi fedele alle interessanti premesse e spreca molti dei suoi spunti in scene d'azione ben girate ma piuttosto banali, l'ambiguità di fondo dell'opera e l'impossibilità di poterla inquadrare in uno schema morale classico sono state le premesse perché *Vojna* diventasse un "caso"

cinematografico molto discusso<sup>25</sup>. Riprendiamo alcune riflessioni di estremo interesse redatte da Mark Lipoveckij e apparse su “Iskusstvo kino”, nelle quali l’autore analizza attentamente il sistema di valori morali su cui sembra essere costruito il film:

La guerra con i ceceni che si svolge sullo schermo è chiaramente concettualizzata come una lotta di classe. È vero, nella tradizione sovietica la guerra può essere sia di classe che “patriottica”, ma non succede mai che sia contemporaneamente l’una e l’altra, come invece avviene in Balabanov. La lotta di classe impone l’“internazionalismo proletario”, mentre quella patriottica rimuove le contraddizioni di classe. Combinando i due modelli opposti di guerra, peraltro in un contesto saturo di riferimenti alla tradizione culturale sovietica, Balabanov finisce consapevolmente o inconsapevolmente con il provocare il loro reciproco annullamento. Da qui la strana ambivalenza nella posizione di Ivan: il film sottolinea costantemente la sua affinità con il nemico Aslan (che rappresenta la forza) e la sua distanza dall’alleato John (la riflessione intellettuale). [...] A questo riguardo, come la critica ha più volte notato, Aslan riconosce Ivan come un proprio simile (un “vero montanaro”), ma è John, contrariamente alle proprie convinzioni, che uccide Aslan, seguendo l’esempio di Ivan. Essenzialmente Ivan, come Uomo del popolo, svolge in questo contesto la funzione di un mediatore. È chiaro che questo ruolo dovrebbe spettare di diritto a Margaret. Un accenno a questa sua funzione viene suggerito dall’amore per il capitano Medvedev, anche se il sentimento non viene apertamente mostrato. Più avanti scopriamo che Margaret, anche se inglese, non sposerà John; detto altrimenti, rifiuterà di schierarsi su uno dei poli d’opposizione. La consapevole riduzione del ruolo simbolico di Margaret si nota anche nel fatto che la Bellezza Russa è stata incarnata da un’inglese, e soprattutto nel fatto che nel film Margaret non ha praticamente dialoghi, nessun discorso. È una “cosa” priva di parola, l’oggetto di una violenza, e basta. [...] la guerra viene qui ritualizzata e poetizzata, non cerca alternative, viene presentata come una norma di socializzazione. Detto altrimenti, viene appiattito il modello stesso della colonizzazione interna. E avviene un ritorno al modello preculturale, persino alla rappresentazione mimetica preculturale della violenza, che questo modello (così come qualsiasi forma di organizzazione culturale) ha cercato di superare e risolvere simbolicamente.<sup>26</sup>

La realizzazione di *Vojna* ha inoltre provocato un acceso dibattito all’interno di “Kinovedčeskie zapiski”, sulle cui pagine diversi critici e studiosi si sono confrontati sulla visione

---

<sup>25</sup> Oltre al materiale di cui proporremo alcune citazioni nel corpo del testo, per un maggior approfondimento critico sul film, cfr. N. Sirivlja, *Vojna bez mira*, “Novyj mir” 7 (2002), pp. 208-213; G. Darachvelidze, *Kino, kotoroe roždaetsja pri nas*, in AA. VV., *Škola zrenija. Sbornik studenčeskich rabot*, Vyp. 1, Moskva, Ejzenštejn-centr, VGIK, 2004, pp. 108-116; T. Noskvina, *Mušskaja tetrad’*, Moskva, AST – Astrel’, 2009, pp. 136-145.

<sup>26</sup> “Война с чеченцами, разворачивающаяся на экране, явственно осмысливается как классовая война. Правда, в советской традиции война может быть либо классовой, либо «отечественной», но никогда не бывает и той, и другой одновременно, как это происходит у Балабанова. Классовая война предполагает «пролетарский интернационализм», а отечественная снимает классовые противоречия. Совмещая две противоположные модели войны, притом в контексте, насыщенном отсылками к советской культурной традиции, Балабанов вольно или невольно вызывает их взаимную аннигиляцию. Отсюда странная амбивалентность позиции Ивана – в фильме неизменно подчеркивается его сходство с врагом Асланом (сила) и отличие от союзника Джона (интеллигентская рефлексия) [...] При этом, как не раз отмечалось в критике, Аслан признает Ивана своим («настоящий горец»), а Джон, вопреки убеждениям, убивает Аслана, следуя примеру Ивана. В сущности, Иван, как Человек из народа, берет здесь на себя функции медиатора. Понятно, что эта роль по праву должна была бы принадлежать Маргарет. Как рудимент этой функции возникает ее (никак, впрочем, не прописанная) любовь к капитану Медведеву. Далее мы узнаем, что Маргарет хоть и англичанка, а не выходит замуж за Джона, иначе говоря, не прибавляется к одному из полюсов оппозиции. Сознательное редуцирование символической роли Маргарет видится даже не в том, что Русская Красавица сделана англичанкой, а прежде всего в том, что в фильме у Маргарет практически нет слов – нет дискурса. Она бессловесная вещь, объект насилия, и этим все сказано. [...] война здесь ритуализируется и поэтизируется, войне не ищется альтернатива, война представлена как норма социализации. Иначе говоря, здесь расплющивается сама модель внутренней колонизации. И происходит возвращение к докультурной, даже к доритуальной миметике насилия, которую эта модель (как и любая форма культурной организации) пыталась преодолеть и символически разрешить.” In M. Lipoveckij, *V otsutstvie mediatora*, “Iskusstvo kino” 8 (2003), pp. 83-85.

del film e hanno prodotto diverse interessanti analisi. Riprendiamo un estratto da un articolo di Aleksandr Trošin; l'autore si concentra sul fatto che, nella pellicola di Balabanov, la guerra non costituisce tanto un fenomeno temporaneo e circoscritto, quanto piuttosto una filosofia che permea ogni elemento della società umana.

Non è questa una guerra? Solo che bisognerebbe determinare con maggior precisione contro chi si combatte, oppure contro che cosa. Idealisti contro pragmatici? Egoistica burocrazia governativa (e razionalismo veemente) contro umanità inestinta? Guerra dei governanti contro la popolazione? Bisogna pensarci ancora. Ma c'è un fatto: Non appena nel film la guerra esce dai confini della Cecenia, non appena vediamo e sappiamo che essa è diffusa nell'aria ben lontano dalle montagne e dai villaggi dove si sviluppa fisicamente, allora comincia a funzionare la parte drammatica (che non è quella, superficiale, dell'intrigo da cui parte la storia); e tale componente, che si veda il film due o dieci volte, non cede mai, non perde mai la propria carica emotiva. Il vero dramma inizia nel momento in cui nella realtà organizzata secondo le regole della guerra fa il suo ingresso [John, ossia] un uomo votato alla "pace", con impressioni e reazioni radicalmente diverse.<sup>27</sup>

La studiosa Nina Cyrkun, si sofferma invece sul giustizialismo di fondo del personaggio di Ivan, e suggerisce alcune interessanti riflessioni che tuttavia il film non riesce a sviluppare.

[...] [c'è] un elemento, suggerito in modo discreto ma al tempo stesso inequivocabile, [che] a mio parere aggiunge al film un pensiero importante. Ivan dimostra a John che in guerra è del tutto fuori luogo discutere sulla moralità o amoralità di un'uccisione: "è guerra!". Tuttavia, egli "dimentica" che uccidere è permesso agli uomini in divisa e, introducendosi in veste di civile in una zona dove avvengono azioni militari, si sente automaticamente autorizzato a sparare, a causa di un'abitudine generata dalla guerra. È per questo che finisce sotto processo. Tuttavia, il pubblico è stato preparato a questa svolta come a una grave ingiustizia: il ragazzo è un eroe, ha salvato tutti, compreso un comandante (il tipo di azione per cui spetta sempre un'onorificenza), ha dato via i soldi di ricompensa per aver svolto l'azione eppure finisce sotto processo? La nostra idea di giustizia non si adatta agli angusti limiti della concezione occidentale della legge. Forse è per questo che siamo trattati come esseri di un altro pianeta, con timore e diffidenza. Bisognerebbe avere il tempo di pensarci, ma il film è ormai finito.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> "Это ли не война?... Только надо бы поточнее определить, кого с кем (или с чем). Идеалистов с прагматиками? Чиновничье-государственного эгоизма (и оголтелого рационализма) с неистребленной человечностью? Война правителей с людьми?.. Тут еще нужно подумать. Но факт: как только война в фильме выходит за пределы Чечни, как только мы видим и осознаем, что она разлита в воздухе далеко от гор и поселений, где она физически идет, так сразу начинает работать настоящая драматургия (не та, что на поверхности, в интриге), которая, смотришь ты фильм во второй раз или в десятый, не развалится, не потеряет своего эмоционального заряда. Настоящая драматургия начинается в ту минуту, когда в реальность, организованную по законам войны, вступает человек, приписанный «миру», с принципиально другими представлениями и реакциями." In A. Trošin, *Po-anglijski "Streljat" i "snimat" – odno slovo: "shoot"*, "Kinovedčeskie zapiski" 57 (2002), p. 8.

<sup>28</sup> "[...] один мотив, на мой взгляд, своей ненавязчивостью, но в то же время внятностью придает важный смысл фильму. Иван доказывает Джону, что неуместно на войне рассуждать о моральности или аморальности убийства: «Это – война!» Но он «забывает», что убивать дозволяется людям в форме, и, попадая гражданским человеком в зону военных действий, автоматически ощущает себя вправе стрелять – по привычке, выработанной войной. За это и попадает под суд. Однако зритель подготовлен к этому факту как к вопиющей несправедливости: парень-то – герой, всех спас, в том числе командира (за это всегда награда полагается), полученные за труды деньги бескорыстно роздал, и за все хорошее – под суд? Не вписывается наше представление о справедливости в узкие рамки западного понимания законности. Может быть, как раз поэтому к нам и относятся как к существам с другой планеты, с опаской и недоверием. Тут бы самое время подумать. Но фильм кончился." In N. Cyrkun, *Sestra talanta i eë brat*, "Kinovedčeskie zapiski" 57 (2002), p. 14.

Ci limiteremo a qualche accenno all'analisi di Svetlana Iševskaja, che si sofferma sulle caratteristiche tecniche del film, e in particolare sull'estetica da videogioco che permea gran parte dell'opera:

[l'eroe individuato da Balabanov] è un giovane la cui infanzia ed età adulta si sono svolte sullo sfondo di comizi, del Karabach, dell'Abchazija, ma la cui giovinezza si è svolta per metà in Cecenia, dove la guerra procede già da otto anni. La guerra è presentata come un dato di fatto fin dalla prima inquadratura: frammenti telegiornalistici su militari ceceni con una canzone sulla jihad in sottofondo: una guerra totale. La guerra è già in corso.<sup>29</sup>

Infine, il giornalista e critico Aleksandr Derjabin si dedica ad alcune considerazioni sulla ricezione del film, e suggerisce alcune riflessioni sul limite etico a cui dovrebbero sottostare i film di guerra:

Gli eroi di *Vojna* si fidano, o non si fidano l'uno dell'altro con lo stessa immediata istintività con cui una parte fondamentale del pubblico si fida o non si fida di loro o addirittura di tutta la storia che il film racconta. [...] Non ho dubbi sul fatto che tra gli spettatori del film, così come nella società civile, ci siano anche sciovinisti, nazionalisti o fascisti. Ma coloro che combattono e detestano costoro hanno la possibilità di trovarsi con loro non in televisione oppure sulle pagine dei giornali, ma nella realtà, appena dietro la porta di casa. Il film rivela molto chiaramente il carattere del pubblico, e mette il fior fiore della nostra nazione davanti a una scelta senza compromessi: starsene ingrignati direttamente in sala, indignarsi a distanza di sicurezza, oppure cercare un consenso (dove, come e quando?) [...] devo confessare che non amo categoricamente i film d'”intrattenimento” sulla guerra: in realtà, vorrei che questi prodotti nauseanti non venissero affatto realizzati. Distorcono la consapevolezza e tendono a mentire spudoratamente, presentando la guerra come se fosse uno spettacolo pubblico. Ma essa non può essere così per definizione: nessun film, persino quello realizzato con maggior talento, potrà mai restituire la centesima parte del suo orrore e della sua sofferenza. La guerra è al di fuori dell'estetica. Al di fuori della cultura. E al di fuori della comprensione di coloro che non ne hanno mai fatto parte e non hanno mai ucciso.<sup>30</sup>

Nonostante il monito di Derjabin, che troviamo pienamente condivisibile e che ci sembrava il più appropriato per concludere questa sezione, la produzione di film di guerra è

---

<sup>29</sup> “Молодого героя, чье детство и взросление прошли на фоне митингов, Карабаха, Абхазии, а половина молодости – в Чечне, где уже восемь лет идет война. Война предьявлена как данность в первом же кадре: нарезка хроники чеченских боевиков под фонограмму песни о джихаде – тотальной войне. Война уже идет.” In S. Iševskaja, *Po principu komp'juternoj igry*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), p. 14.

<sup>30</sup> “[...] Герои «Войны» верят или не верят друг другу с той же непо-средственной антирефлексивностью, с какой основная часть публики верит или не верит им и всей рассказанной в фильме истории. [...] Не сомневаюсь, что среди зрителей фильма действительно имеются (как и в обществе) шовинисты-националисты-фашисты. Но те, кто их боится и ненавидит, получают возможность встретиться с ними не на телеэкране и не на газетных страницах, а наяву, так же близко, как в подворотне. Фильм отчетливо проявляет полярность аудитории и ставит цвет нации перед бескомпромиссным выбором: бить морду прямо в зале, возмущаться на безопасном расстоянии или искать некий консенсус (где, как и когда?). [...] я должен сознаться, что категорически не люблю «зрелищные» фильмы о войне – более того, очень хочу, чтобы этих тошнотворных произведений не было вовсе. Это они развращают сознание и, как правило, нагло лгут, представляя войну публичным зрелищем. А она не может быть таковым по определению: никакой фильм, даже самый талантливый, не передаст и сотой доли ее ужасов и страданий. Война – вне эстетики. Вне культуры. И вне понимания тех, кто на ней не был и не убивал.” In A. Derjabin, *Bessonnica*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), pp. 18-22.

tuttora piuttosto fiorente in Russia, e anzi sta conoscendo alcune interessanti variazioni su temi classici. È del 2010 il seguito di *My iz buduščego* (2008) di Andrej Maljukov, che contamina il classico film di guerra con elementi fantascientifici (in particolare, il viaggio nel tempo). La realizzazione di nuovi film continua, così come il dibattito critico.



## Conclusioni

La scelta di condurre un'indagine sulla persistenza del tema della guerra nella cultura cinematografica russo-sovietica presenta moltissime possibilità, che ovviamente non riteniamo di aver neppure lontanamente esaurito con il presente lavoro. Una direzione di ricerca a nostro giudizio estremamente interessante, proprio perché in massima parte ancora inesplorata, potrebbe essere costituita da uno studio incentrato esclusivamente sulla riproposizione del tema bellico nella cultura russa contemporanea, nell'ambito della quale alla produzione di film si sono aggiunti anche nuovi modelli di intrattenimento, come ad esempio le serie televisive, o moderne forme d'informazione, quali i reportage dei telegiornali. A questo riguardo, ci sembra di particolare interesse menzionare una ricerca eseguita da Stephen Hutchings e Natalya Rulyova nel 2009, nella quale i due studiosi hanno analizzato le celebrazioni del sessantesimo Den' Pobedy, occorso nel 2005; tali manifestazioni si sono effettivamente svolte su varie piattaforme multimediali, sia attraverso la riproposizioni di classici film di guerra, sia mediante una serie di spettacoli svoltisi sulla Piazza Rossa, puntualmente ripresi da notiziari televisivi. Riprendiamo alcuni passaggi tratti da tale ricerca:

The V-Day celebrations continued with another grand media event on Red Square, now decorated with a huge screen onto which images were projected during a show dedicated to the re-enactment of the Second World War. The show opened with the song 'The whole Soviet nation wakes at first light' (*Prosypaetsia s rassvetom vsia sovetskaia strana*), portraying the pre-war scene in socialist-realist style as a peaceful, lost paradise. On-screen footage of Soviet demonstrations and gymnastic compositions was copied by 'real' gymnasts simultaneously recreating the original patterns and figures. The myth of a prosperous, internationalist state was bolstered with pictures of growing wheat and folk dances performed by dancers in national costumes of the former USSR. Another

clichéd Soviet symbol of happiness, children playing, then led the viewer to the scene of the Graduation Ball, a widely recognized representation of the peaceful flow of pre-war life so rudely interrupted by the Nazi invasion. The grave announcements of war were transmitted via the giant screen watched by the latter-day Red Square performers who mimicked precisely what they saw. [...] The reference to al-Qaeda was not unique. Throughout coverage of the anniversary during 2005 and 2006, parallels were drawn between the struggle against Hitler and the current 'war on terror', particularly in its Chechen variant. During the 2006 event, Iosif Kozbon sang a war song from his studio seat as images of war, including the Chechen conflict, appeared on the screen, conflating past present, Russia and the USSR, Chechen terrorists and Nazi soldiers. Later, when interviewed about his view of the event, a representative of the *spetsnaz* forces compared his role with that of the wartime partisan movement (a comparison improbable as it is inaccurate). By both threading the terror theme through the celebrations, and referencing it at the end, Channel One performed a feat of ideological erasure that operated on the metonymic-temporal and metaphoric-conceptual levels; the Second World War both *resembled* the current war on terror and, via a long metonymic chain of conflicts, *culminated* in it.<sup>1</sup>

Le manifestazioni, a giudizio degli autori, sarebbero state contraddistinte dall'evidente volontà di tracciare nostalgiche analogie tra il passato della Russia sovietica e il presente della Federazione; tali similitudini sarebbero rinvenibili anche in una serie di documentari trasmessi per televisione che proporrebbero una riabilitazione di Stalin<sup>2</sup>, e da un ciclo di interviste a un gruppo di bambini<sup>3</sup> che avrebbero espresso la loro gratitudine nei confronti dei nonni che hanno contribuito alla liberazione dai nazisti. I toni della giornata sarebbero pertanto del tutto analoghi all'atteggiamento assunto da Vladimir Putin nel corso delle proprie presidenze, fortemente indirizzato alla sollecitazione di sentimenti ultrapatriottici mediante la rievocazione del passato militare sovietico; tale giudizio sulla direzione politica recentemente assunta dalla Russia trova peraltro riscontro in diversi commentatori, come risulta evidente nel seguente passaggio, tratto da uno articolo di Valerie Sperling pubblicato nel 2009:

World War II thus became the centerpiece of patriotic education in the 2000s. There were three reasons for this. First, the Great Patriotic War was the clearest instance of an effort that had mobilized the Soviet Union's multinational population to defend a state toward which some proportion of citizens had mixed feelings at best. As such, the war could serve as a model for reinventing post-Soviet Russia's national idea as a multinational one – a necessity, given the rebellious north Caucasus. Second, [...] the Soviet forces' victory stood out as a potential source of patriotic pride amid the otherwise tarnished and repressive history of the Soviet polity. Third, of course, was the aforementioned desire to use militarized patriotism as a recruitment tool.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> S. Hutchings, N. Rulyova, *Commemorating the Past/Performing the Present. Television Coverage of the Second World War Victory Celebrations and the (De)construction of Russian Nationhood*, in AA. VV., *The Post-Soviet Russian Media. Conflicting signals*, edited by B. Beumers, S. Hutchings and N. Rulyova, London-New York, Routledge, 2009, pp. 143-144.

<sup>2</sup> Cfr. S. Hutchings, N. Rulyova, *Commemorating the Past... cit.*, p. 147.

<sup>3</sup> Cfr. S. Hutchings, N. Rulyova, *Commemorating the Past... cit.*, p. 145.

<sup>4</sup> V. Sperling, *Making the Public Patriotic. Militarism and Anti-militarism in Russia*, in AA. VV., *Russian Nationalism and the National Reassertation of Russia*, edited by M. Laruelle, London-New York, Routledge, 2009, p. 221.

Va comunque senz'altro notato che, naturalmente, non è detto che a tali incitazioni nazionalistiche da parte della propaganda governativa corrisponda un positivo riscontro da parte dei cittadini. Anche se il Den' Pobedy resta chiaramente una ricorrenza estremamente popolare e sentita (a dimostrazione di quanto la memoria del conflitto resti tutt'oggi estremamente viva nella Federazione Russa), diversi tentativi di ricreare un "culto della guerra" attraverso recenti produzioni filmiche fortemente appoggiate dagli enti governativi non sono state accolte con successo da parte del pubblico. Tale fenomeno, evidenziato dalla tiepida ricezione nei confronti dei più recenti lavori di Nikita Michalkov, presenta alcune interessanti implicazioni concernenti altre piattaforme mediatiche, come per esempio la televisione. In un recente saggio<sup>5</sup>, anch'esso scritto da Stephen Hutchings e Natalya Rulyova, sono analizzate serie televisive a sfondo militare come *Soldaty* (2004-2006), una sorta di commedia a puntate incentrata sulla vita quotidiana di un gruppo di militari, e *Štrafbat* (2004), ambientata durante la Seconda Guerra Mondiale e avente come protagonisti un gruppo di ex carcerati arruolati forzatamente per svolgere pericolose missioni. Entrambe le serie si sono dimostrate piuttosto popolari; tuttavia, come notano gli autori, tale successo sarebbe dovuto non tanto ad un particolare interesse da parte dei russi nei confronti dei temi militari, quanto piuttosto alla capacità di tali serie di approfondire efficacemente tali temi in contesti finora inesplorati, come quello della commedia leggera nel caso di *Soldaty*; al contrario, serie a sfondo militare più ortodosse e nazionalistiche, ma anche meno interessanti come *Granica* (2005), incentrato sulle indagini della polizia militare di confine, si sono rivelate degli insuccessi di pubblico.

In generale, troviamo che l'attuale evoluzione del tema della Grande Guerra Patriottica presenti diverse attinenze con il concetto di mito nell'accezione individuata da Roland Barthes<sup>6</sup>: la storia ufficiale del conflitto, ripresa e declinata in migliaia di occasioni tramite film, serie televisive, saggi, canzoni e opere letterarie, sarebbe divenuta talmente leggendaria e proverbiale,

---

<sup>5</sup> Cfr. S. Hutchings, N. Rulyova, *Television and Culture in Putin's Russia. Remote Control*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 114-138.

<sup>6</sup> Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 191-238.

anche al di là della sua fondatezza storica, da trasformarsi in un oggetto a sé stante, indiscutibile e immediatamente riconoscibile, talvolta utilizzato per suggerire analogie anche improprie. Il tentativo da parte delle più recenti formazioni politiche russe di giustificare azioni militari e sentimenti nazionalistici proprio rievocando le memorie della guerra e accostando gli avversari “di oggi” a quelli della Seconda Guerra Mondiale rappresenterebbe appunto un esempio di questa tendenza. Resta comunque l’interrogativo su quanto di tali manipolazioni possa effettivamente riscuotere un consenso da parte del pubblico: tale dubbio, insieme ad altri sempre legati alle moderne evoluzioni del mito della guerra, potrebbe costituire lo spunto per ulteriori indagini.

## Bibliografia

### Opere di riferimento sulla cultura russa

- AA. VV., *Storia della letteratura russa III*, Torino, Einaudi, 1991;
- Overy, R., *Russia in guerra. 1941-1945*, Milano, Il Saggiatore, 2003;
- Piretto, G. P., *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010;
- Piretto, G. P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001;
- Tumarkin, N., *The Living & the Dead. The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York, BasicBooks, 1994;
- Zubkova, E., *Russia After the War. Hopes, Illusions, and Disappointments, 1945-1957*, translated & edited by H. Ragsdale, Armonk-London, M. E. Sharpe, 1998.

### Opere sul cinema di guerra

- AA. VV., *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, a cura di P. Ortoleva e C. Ottaviano, Napoli, Liguori Editore, 1994;
- AA. VV., *Russian Nationalism and the National Reassertation of Russia*, edited by M. Laruelle, London-New York, Routledge, 2009;
- AA. VV., *Stalinism and Soviet Cinema*, edited by R. Taylor e D. Spring, London-New York, Routledge, 2003;
- Alonge, G., *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, UTET, 2001;
- Bazin, A., *Che cosa è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 2004;

- Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2010;
- Casetti, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005;
- Ferro, M., *Cinéma et histoire. Nouvelle édition refondue*, Paris, Gallimard, 2009;
- Gibelli, A., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2009;
- Hutchings, S., Rulyova, N., *Television and Culture in Putin's Russia. Remote Control*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 114-138;
- Sontag, S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003;
- Sorlin, P., *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2001;
- Virilio, P., *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996.

#### Opere sulla cinematografia russa

- AA. VV., *Cena kadra. Každýj toro – ranen, každýj četvërtj – ubit. Sovetskaja frontovaja kinochronika 1941-1945 gg. Dokumenty i svidetel'stva*, a cura di V. Michajlov e V. Fomin, Moskva, Kanon-pljus, 2010;
- AA. VV., *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1971;
- AA. VV., *Ich oružie – kinokamera*, a cura di A. Lebedev e D. Rymarev, Moskva, Iskusstvo, 1984;
- AA. VV., *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, edited by S. M. Norris and Z. M. Torlone, Bloomington and Indianapolis, Indiana University press, 2008;
- AA. VV., *Istorija sovetskogo kino*, tom 3-4, Moskva, 1975-1978;
- AA. VV., *K šestidesjatiletiju so dnja roždenija I. V. Stalina*, GICHLI, 1940;
- AA. VV., *Kino na vojne. Dokumenty i svidetel'stva*, a cura di V. I. Fomin, Moskva, Materik, 2005;

- AA. VV., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino (1917-1967)*, a cura di V. Ždan, Moskva, Iskusstvo, 1969;
- AA. VV., *Rossijskij illjuzion*, Moskva, Materik, 2003;
- AA. VV., *Sovetskaja kul'tura v gody Velikoj Otečestvennoj Vojny*, Moskva, Nauka, 1976;
- AA. VV., *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, a cura di Y. Tsivian e P. C. Usai, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1989;
- AA. VV., *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union*, London-New York, Wallflower Press, 2007;
- AA. VV., *The Post-Soviet Russian Media. Conflicting signals*, edited by B. Beumers, S. Hutchings and N. Rulyova, London-New York, Routledge, 2009;
- AA. VV., *Vojna na ekrane*, Moskva, Materik, 2006;
- AA. VV., *Za bol'soe kinoiskusstvo*, Moskva, Kinofotoizdat', 1935;
- Autore non riportato, *Večnaja tema*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), p. 1;
- Batyrov, R., *Zaščičennye podvigom*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 6-7;
- Beumers, B., *A History of Russian Cinema*, Oxford-New York, Berg, 2009;
- Blejman, M., ... *I načalas' vojna*, "Iskusstvo kino" 5 (1977);
- Brovčenko, G. N., *Istorija sovetskogo kino. Tema Velikoj Otečestvennoj vojny na Sovetskom ekrane*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982;
- Buttafava, G., *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Venezia, Ubulibri, Marsilio, 2000;
- Chanjutin, Ju., *Predupreždenie iz prošlogo*, Moskva, Iskusstvo, 1968;
- Condee, N., *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2009;
- Čuljugin, Ju., *Istoki geroizma*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 4-5;
- Donec, L., *Pejzaž polja bitvy*, "Video-Ass" 42 (1998), pp. 108-112;
- Dovženko, A., *Ja prinadležu k lagerju poetičeskomu*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1967;

- Dovženko, A., *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach, tom 2, Moskva, Iskusstvo, 1967;*
- Frejlich, S., *Lico geroja*, "Iskusstvo kino" 4 (1971), pp. 94-109;
- Gegejn, I., *Ja segodnja vernulsja s vojny*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 16-18;
- Glider, M., *S kinoapparatom v tylu vraga*, Moskva, Goskinoizdat, 1947;
- Grošev, A., *Obraz sovetskogo čeloveka na ekrane*, Moskva, Goskinoizdat, 1952;
- Iezujtov, N., *Agitki epochi graždanskoj vojny*, "Iskusstvo kino" 5 (1940), pp. 47-51;
- Jurenev, R., *Kratkaja istorija Sovetskogo kino*, Moskva, Sojuz kinematografistov SSSR – Bjuro propagandy Sovetskogo kinoiskusstva, 1979;
- Karmen, K., *Surovaja pravda*, "Iskusstvo kino" 2 (1968), pp. 39-40;
- Kamšalov, A, Nesterov, V., *Ekran v bor'be*, Moskva, Iskusstvo, 1981;
- Kenez, P., *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York, I. B. Tauris, 2008;
- Klejman, N., *Formula finala*, Moskva, Ejzenštejn-centr, 2004;
- Lawton, A., *Before the Fall. Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, Washington, New Academia Publishing, 2010;
- Lawton, A., *Imaging Russia 2000. Film and facts*, Washington, New Academia Publishing, 2004;
- Lesin, V., *Obraz čeloveka v kinochronike voennyh let (1941-1945)*, Moskva, Vsesojuznyj gosudarstvennyj ordena trudovogo krasnogo znamenij institut kinematografii, 1974;
- Leyda, J., *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton, Princeton University Press, 2010;
- Litvjakov, M., *Dolg pered prošlym i buduščim*, "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 2-3;
- Lotman, Ju., *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, Catania, Edizioni del prisma, 1994;



- Mikoša, V., *Ja ostanavlivaju vremena*, Moskva, Algoritm, 2005; il testo è stato consultato al seguente link: <[http://www.ekovideofilm.ru/doccenter/bibliot/V\\_Mikosha.doc](http://www.ekovideofilm.ru/doccenter/bibliot/V_Mikosha.doc)>;
- Nikulin, Ju., *Čapaev s nami*, “Sovetskij ekran” 9 (1980), p. 17;
- Razzakov, F., *Gibel’ Sovetskogo kino. Intrigi i spory, 1918-1972*, Moskva, Eksmo, 2008;
- Razzakov, F., *Naše ljubimoe kino. Tajnoe stanovitsja javnym*, Moskva, Algoritm, 2004;
- Razzakov, F., *Naše ljubimoe kino... O vojne*, Moskva, Algoritm, Eksmo, 2005;
- Razzakov, F., *Naše ljubimoe kino... O ljubvi*, Moskva, Algoritm, Eksmo, 2005;
- Roberts, G., *Forward Soviet! History and Non-Fiction Film in the USSR*, London-New York, I. B. Tauris, 1999;
- Solobev, F., *Fakt istorii – sud’ba narodnaja...*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 12-13;
- Tomberg, V., *V tylu i na fronte. Vospominanija frontovogo operatora*, Moskva, Ejzenštejn-centr, 2003; il testo è stato consultato al seguente link: <<http://persons-info.com/userfiles/files/435829887.doc>>;
- Učitel’, E., *Net bezymjannyh geroev*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 7-8;
- Vertov, D., *L’occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1975;
- Woll, J., *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London-New York, I. B. Tauris, 2000;
- Youngblood, D. J., *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009;
- Youngblood, D. J., *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence KS, University Press of Kansas, 2007;
- Youngblood, D. J., *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1999;
- Ždan, V., *Velikaja Otečestvennaja vojna v chudožesvennyh fil’mach*, Moskva, Goskinoizdat, 1947.

Bibliografia specifica sul film *Krasnye d'javoljata*:

- Alešina, L., *Novye priključenija krasnych d'javoljat*, "Iskusstvo kino" 10 (1966), p. 13;
- Lavrent'ev, S., *Krasnyj vestern*, Moskva, Algoritm, 2009, pp. 12-17;
- Maksimov, A. V., *Neulovimye d'javoljata*, "Kinovedčeskie zapiski" 21 (1994), pp. 57-80;
- Perestiani, I., *Kak sozdavalis' "Krasnye d'javoljata"*, "Iskusstvo kino" 3 (1960), pp. 116-124;
- Strel'čenko, A., *"Krasnye d'javoljata" na dorogach vojny*, "Sovetskij ekran" 20 (1985), p. 17.

Bibliografia specifica sul film *Potomok Čingis-Chana*:

- Brik, O., *Osip Maksimovič Brik. Materialy k biografii*, a cura di A. Valjuženič, Akmol, Niva, 1993, pp. 62-73;
- Clark, K., *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1995;
- Dobrenko, E., *Ordena, oni že ljudi, ili istorija s biografiej*, "Kinovedčeskie zapiski" 74 (2005), pp. 18-56;
- Ermolinskij, S., *Potomok Čingis-Chana*, "Pravda", 5 dicembre 1928;
- Inkižinov, V., *Bair i ja*, "Sovetskij ekran" 33 (1928), pp 8-9;
- Sargeant, A., *Storm over Asia*, London-New York, I. B. Tauris, 2007;
- Zak, M., *Kino kak iskusstvo ili nastojaščee kino*, Moskva, Materik, 2004, pp. 318-321.

Bibliografia specifica sul film *Arsenal*:

- AA. VV., *Arsenal*, a cura di Ju. N. Solnceva e A. N. Požitnova, Moskva, Iskusstvo, 1977;
- AA. VV., *Polum'jane žittja. Spochadi pro Oleksandra Dovženka*, a cura di Ju. Solnceva e L. M. Novyčenko, Kiev, 1973;
- Chersonskij, Ch., *Novoe slovo ukrajskoj kinematografii*, "Pravda", 14 febbraio 1929;

- Dovženko, A., *Dimy u karty Rodiny. Kinopovesti, rasskazy, očerki, stat'i*, Leningrad, Lenizdat, 1983;
- Kepley, V. jr., *In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986;
- Liber, G. O., *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London, British Film Institute Publishing.

Bibliografia specifica sul film *Okraina*:

- Erlich, A., *Okraina*, "Pravda", 8 aprile 1933;
- Jurenev, R., *Okraina*, "Sovetskij ekran" 9 (1983), p. 18;
- Kužnirov, M., *Žizn' I fil'my Borisa Barneta*, Moskva, Iskusstvo, 1977;
- Chuciev, "On tak i ne naučilsja snimat' po zakazu". *Vspominaja Barneta*, "Kinovedčeskie zapiski" 61 (2002), pp. 87-114;
- Popov, I., *Dnevnik na proizvodstve*, "Sovetskoe kino" 5-6 (1933); l'articolo è stato consultato al seguente link: <[http://russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=4346](http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&e_movie_id=4346)>;
- Šaternikova, M., *Okraina*, "Iskusstvo kino" 9 (1962), pp. 129-132.

Bibliografia specifica sul film *Čapaev*:

- AA. VV., "Kartina sil'naja, chorošaja, no ne "Čapaev" ..." *Zapisi besed B. Z. Šumjackogo s I. V. Stalinyim posle kinoprosmotrov. 1935-1937 gg.*, a cura di A. S. Trošin e A. S. Derjabin, "Kinovedčeskie zapiski" 62 (2003), pp. 115-189;
- AA. VV., *Slovo zritelej*, "Sovetskij ekran" 21 (1974), p. 15;
- AA. VV., "A drjani podobno 'garmon' bol'se ne stavite?.." *Zapisi besed B. Z. Šumjackogo s I. V. Stalinyim posle kinoprosmotrov. 1934 g.*, a cura di A. S. Trošin e A. S. Derjabin, "Kinovedčeskie zapiski" 61 (2002), pp. 281-346;
- Autore non riportato, "Čapaeva" *posmotrit vsja strana*, "Pravda", 22 novembre 1934;
- Autore non riportato, *Vstreča literatorov s učastnikami fil'ma "Čapaev"*, "Pravda", 26 novembre 1934;
- Dolinskij, I., *Čapaev. Literaturnoe proizvedenie i fil'm*, "Iskusstvo kino" 7-8 (1940), pp. 51-57;

- Ejzenštejn, S. M., titolo non riportato, "Literaturnaja gazeta", 18 novembre 1934;
- Frejlich, S., *Po puti socialističeskogo realizma*, "Iskusstvo kino" 4 (1952), p. 109-122;
- Gerasimov, S., *Sila stalinskich idej*, "Iskusstvo kino" 6 (1949), pp. 13-15;
- Jurenev, R., "Čapaev", "Iskusstvo kino" 11 (1964), pp. 10-19;
- Lebedev, N., *Na podstupach k "Čapaevu"*, "Iskusstvo kino" 2 (1951), pp. 9-14.

Bibliografia specifica sul film *Ona zaščiščaet rodinu*:

- Bol'sakov, I. G., *Sovetskoe kinoiskusstvo v gody velikoj otečestvennoj vojny*, Moskva, Goskinoizdat, 1948;
- Dobrotvorskij, S., *Kino na oščup'*, Sankt-Peterburg, Seans, 2005, pp. 137-138;
- Kapler, A., *O geroja partizanskogo kraja*, "Sovetskij ekran" 19 (1967), p. 20;
- Kovarskij, N., *Ona zaščiščaet rodinu*, "Literatura i iskusstvo", 22 maggio 1943.

Bibliografia specifica sul film *Raduga*:

- Donskoj, M., *My sražalis' svoim iskusstvom*, in AA. VV., *Sovetskaja kul'tura v gody velikoj otečestvennoj vojny*, Moskva, Nauka, pp. 252-255;
- Donskoj, M., *Raduga*, "Iskusstvo kino" 2 (1975), pp. 52-53;
- Donskoj, M., *Raduga*, "Sovetskij ekran" 4 (1969), pp. 18-19;
- Filimonov, V., "Kto skazal, čto Zemlja umerla? Net, ona zatailas' na vremja..." *Russkij krest'janin v literature i kinematografe XX veka (1941-1945 gg.)*, "Istorik i chudožnik" 4 (2006), pp. 90-105;
- Frejlich, S., *Etot neistovyj Mark Donskoj...*, "Iskusstvo kino" 6 (1971), pp. 39-43;
- Mačeret, A., *Natal'ja Užvij*, "Iskusstvo kino" 7 (1954), pp. 31-42;
- Zaslavskij, D., *Fil'm o geroizme i mužestve naroda*, "Pravda", 27 gennaio 1944.

Bibliografia specifica sul film *Zoja*:

- AA. VV., "Iskusstvo kino" 4 (1975), pp. 126-127;

- R. Sartoti, *The Making of Heroes, Heroines and Saints*, in AA. VV., *The Culture and Entertainment in Wartime Russia*, edited by Richard Stites, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 176-193.

Bibliografia specifica sul film *V šest' časov večera posle vojny*:

- Kassil', L., *V šest' časov večera posle vojny*, "Ogonëk" 48-49 (1944), cit. in "Iskusstvo kino" 4 (1975), p. 129;
- Zaslavskij, D., *V šest' časov večera posle vojny*, "Pravda", 19 novembre 1944.

Bibliografia specifica sul film *Molodaja gvardija*:

- Frejlich, S., *Molodost' fil'ma*, "Iskusstvo kino" 1 (1965), pp. 1-6;
- Lajner, L., *Vesëlaja trojca*, Moskva, Centrpoligraf, 2000, pp. 182-196;
- Lyndina, E., *Molodogvardejka. Kak snimalis' znamenityj fil'm*, "Tribuna", 23 dicembre 1998;
- Makarova, I., "*Molodaja gvardija*", "Sovetskij ekran" 22 (1967), p. 18;
- Rajzman, Ju., *O tvorčeskom roste molodych kinoakterov*, "Iskusstvo kino" 4 (1952), pp. 92-104;
- Surkov, A., "*Molodaja gvardija*", "Pravda", 10 ottobre 1948.

Bibliografia specifica sul film *Padenie Berlina*:

- AA. VV., *Zamečatel'noe proizvedenie sovetskogo kinoiskusstva*, "Pravda", 25 gennaio 1950;
- Andžaparidze, M., Cirkiladze, V., *Kak sozdavalis' fil'm "Padenie Berlina"*, "Iskusstvo kino" 4 (1950), pp. 22-26;
- Grošev, A., *Obraz našego sovremennika v kinoiskusstve*, "Iskusstvo kino" 4 (1951), pp. 14-18;
- Mamatova, L., *Mašen'ka i zombi. Mifologija sovestkoj ženščiny*, "Iskusstvo kino" 6 (1991), pp. 110-118;
- Mar'jamov, G., *Kremlevskij Cenzor. Stalin smotrit kino*, Moskva, Kinocentr, 1992;

- Pogoževa, L., “*Padenie Berlina*”, “Iskusstvo kino” 1 (1950), pp. 10-14;
- Pudovkin, P., *Podlinnaja narodnost’*, “Sovetskoe iskusstvo”, 22 gennaio 1950; l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://lj.rossia.org/users/amalgin/1700574.html?mode=reply>>.

Bibliografia specifica sul film *Smelye ljudi*:

- Kuznecov, P., *Fil’m o smelych ljudjach*, “Pravda”, 8 settembre 1950;
- Pogoževa, L., *O prostych i smelych ljudjach*, “Iskusstvo kino” 4 (1950), pp. 27-29;
- Šenkman, A., *Smelye ljudi*, “Novye fil’mj” 5 (2000), pp. 26-28.

Bibliografia specifica sul film *Sorok pervyj*:

- Čerčenko, M., *Prosto Miron*, Moskva, Materik, 2006, pp. 386-390;
- Čuchraj, G., *Moë kino*, Moskva, Algoritm, 2002. Il testo è stato consultato al seguente link: <[http://www.erlib.com/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9\\_%D0%A7%D1%83%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%B9/%D0%9C%D0%BE%D0%B5\\_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE/6/>](http://www.erlib.com/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A7%D1%83%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%B9/%D0%9C%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE/6/>)>;
- Šnejderman, G., *Grigorij Čuchraj*, Moskva, Iskusstvo, 1965;
- Tendora, N., *Izol’da Izvickaja: rodovoe prokljatie*, Moskva, Algoritm, 2007, pp. 265-281.

Bibliografia specifica sul film *Letjat žuravli*:

- AA. VV., *Kalatozov segodnja*, a cura di T. Sergeeva, “Kinovedčeskie zapiski” 5 (2003); il testo è stato consultato al seguente link: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/110/>>>;
- AA. VV., *Letjat žuravli*, a cura di L. N. Poznanskaja, Moskva, Gofil’mofond SSSR, 1972;
- Anninskij, L., *Šestidesjatniki i my. Kinematograf, stavšij i ne stavšij istoriej*, Moskva, Kinocentr, 1991;
- Bogomolov, Ju., *Michail Kalatozov. Stranicy tvorčeskoj biografii*, Moskva, Iskusstvo, 1989;
- Jurenev, R., *Vernost’*, “Iskusstvo kino” 12 (1957), pp. 5-14;
- Kremler, G., *Michail Kalatozov*, Moskva, Iskusstvo, 1964, pp. 161-203;

- Turovskaja, M., “*Da*” i “*net*”, “Iskusstvo kino 12 (1957), pp. 14-18.

Bibliografia specifica sul film *Dom, v kotorom ja živu*:

- Kalašnikov, Ju., *Ne zabyvat’ o glavnykh itogach borby naroda*, “Iskusstvo kino” 2 (1958), pp. 91-92;
- Paramonova, K., *Poetičnost’ žizni*, “Iskusstvo kino” 2 (1958), pp. 85-86;
- Pogoževa, L., *Prosčety interesnogo fil’ma*, “Iskusstvo kino” 2 (1958), pp. 87-89;
- Vlasov, M., *Marat Vlasov*, Moskva, Galereja, 2009, pp. 325-348.

Bibliografia specifica sul film *Ballada o soldate*:

- Agranenko, Z., *S ljubov’ju k geroju-rovesniku*, “Iskusstvo kino” 1 (1960), pp. 68-69;
- Belov, Ju., *V glavnom roli suzdal’*, Moskva, Algoritm, 2006, pp. 22-26;
- Karaganov, A., *Vo imja mira*, “Iskusstvo kino” 3 (1961), pp. 15-20;
- Rostockij, S., *Ot imeni pokolenija*, “Iskusstvo kino” 1 (1960), pp. 65-67;
- Turovskaja, M., *Ballada o soldate*, “Novyj mir” 4 (1961), p. 250;
- Vajsfel’, I., *Iskusstvo v dviženii*, Moskva, Iskusstvo, 1981, pp. 114-125;
- Vorob’ev, E., “*Ja vam žit’ zaveščaju*”, “Iskusstvo kino 1 (1960), pp. 69-71.

Bibliografia specifica sul film *Ivanovo detstvo*:

- AA. VV., *Mir i fil’my Andreja Tarkovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1990;
- AA. VV., *Zerkala i labirinty*, Moskva, 2001;
- Borin, F., *L’arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004;
- Ljuljušin, A., *Nemeckaja tema v fil’me Andreja Tarkovskogo “Ivanovo detstvo”*, 2002; l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Luluchin.html>>;
- M. Turovskaja, M., *7 s ½ i fil’my Andreja Tarkovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1991;

- Sartre, J. P., *Lettera di Sartre all'Unità*, "L'Unità", 9 ottobre 1962;
- Špagin, A., *Religija vojny*, "Iskusstvo kino" 5-6 (2005); l'articolo è stato consultato ai seguenti link: <<http://kinoart.ru/2005/n5-article10.html>>, <<http://kinoart.ru/2005/n6-article12.html>>;
- Tarkovskij, A., Intervista su "Kolumna", edizione di Kišinëv, 7 (1990), pp. 22-27.

#### Bibliografia specifica sul film *Osvoboždenie*:

- AA. VV., *Vsë bylo tak, kak pokazano v fil'me. Zriteli o kartine "Osvoboždenie"*, "Sovetskij ekran" 15 (1970), p. 17;
- Čečneva, M., *Pravda o vojne*, "Sovetskij ekran" 9 (1970), pp. 2-5;
- Čertok, S., *Operacija "bagration"*, "Sovetskij ekran" 21 (1969), pp. 10-12;
- Frejlich, S., *Lico geroja*, "Iskusstvo kino" 4 (1971), pp. 100-101;
- Orlov, D., *Zaveršenie epopei*, "Iskusstvo kino" 2 (1972), pp. 6-14;
- Ozerov, Ju., *Vosslavit' podvig naroda*, "Iskusstvo kino" 2 (1971), pp. 1-4.

#### Bibliografia specifica sul film *Voschoždenie*:

- Chanjutin, Ju., *Vozvraščennoe vremja*, "Iskusstvo kino" 7 (1977), pp. 86-97;
- Chovanskaja, V., *Larisa. Vospominanija o rabote s Larisoj Šepit'ko na kartinach "Ty i ja", "Voschoždenie" i "Matera"*, "Kinovedčeskie zapiski" 69 (2005); l'articolo è stato consultato al seguente link: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/88/>>;
- Šepitko, L., *La vertigine e l'ascesa di Larisa Šepit'ko*, "La Cosa Vista" 2 (1985);
- Zak, M., *Kinorežissura: opyt i poisk*, Moskva, Iskusstvo, 1983, pp. 51-67.

#### Bibliografia specifica sul film *Dvadcat' dnej bez vojny*:

- Anninskij, L., *Tichie vzryvy. Polemičeskie zametki*, "Iskusstvo kino" 5 (1985), pp. 56-69;
- E. Gromov, *Kryl'ja podviga*, in AA. VV., *Kino i vremja vyp. 3*, Moskva, Iskusstvo, 1980, pp. 29-50;



- German, Ju., *Echo vojny*, “Iskusstvo kino” 4 (1975), pp. 15-18.

Bibliografia specifica sul film *Idi i smotri*:

- Bondarëva, E., *Čtoby my – byli*, “Neman” 5 (1986), pp. 147-157;
- Gromov, E., *Nabat Chatyni*, “Sovetskij ekran” 18 (1985), pp. 8-9;
- Klimov, E., Adamovič, A., Gribovskaja, G., “... *Trud po sguščeniju dobra*”, “Iskusstvo kino” 6 (1984), pp. 50-65;
- Murzina, M., “*Idi i smotri*”: *s’emki prevratilis’ dlja Elema Klimova v bor’bu s cenzuroj*, “Argumenty i fakty”, 20 ottobre 2010; l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://www.aif.ru/culture/article/38420>>.

Bibliografia specifica sul film *Čistilišče*:

- Kovalëv, S., *Ežidnoždy solgavši...*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), pp. 55-59;
- Lungin, A., *Vojna i soobščestvo*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), pp. 65-70;
- Nevzorov, A., Savel’ev, D., *600 Zvezdoček na fjuzeljaže*, “Ogonëk” 20 (2000), pp. 19-21;
- Novodvorskaja, V., *Vojna, kotoruju my poterjali*, “Novoe vremja” 14 (1998), p. 40;
- Sel’janov, S., *Eto – kino*, “Iskusstvo kino” 7 (1998), pp. 58-59.

Bibliografia specifica sul film *Blokpost*:

- AA. VV., *Territorija kino*, a cura di Elena Stišova, Moskva, Pomatur, 2001;
- Bykov, D., *Identifikacija Rogožkina, ili Ad absurdum*, “Iskusstvo kino” 5 (1999); l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://kinoart.ru/1999/n5-article18.html>>;
- Rogožkin, A., *Rossija proigryvaet*, “Iskusstvo kino” 7 (2000); l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://kinoart.ru/2000/n7-article6.html#1>>;
- Stišova, E., *Zapiski s kavkazskoj vojny*, “Iskusstvo kino 1 (1999); l’articolo è stato consultato al seguente link: <<http://kinoart.ru/1999/n1-article2.html#1>>;
- Zorkaja, N., *Kavkazskie plenniki na rubeve tysjačeletij*, “Kinovedčeskie zapiski” 67 (2004), pp. 162-173.

Bibliografia specifica sul film *Vojna*:

- Cyrkun, N., *Sestra talanta i eë brat*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), pp. 12-14;
- Darachvelidze, G., *Kino, kotoroe roždaetsja pri nas*, in AA. VV., *Škola zrenija. Sbornik studenčeskich rabot*, Vyp. 1, Moskva, Ejzenštejn-centr, VGIK, 2004, pp. 108-116;
- Derjabin, A., *Bessonnica*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), pp. 16-22.
- Iševskaja, S., *Po principu komp’juternoj igry*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), pp. 14-16;
- Lipoveckij, M., *V otsutstvie mediatora*, “Iskusstvo kino” 8 (2003), pp. 79-93;
- Noskvina, T., *Mušskaja tetrad’*, Moskva, AST – Astrel’, 2009, pp. 136-145;
- Sirivlja, N., *Vojna bez mira*, “Novyj mir” 7 (2002), pp. 203-213;
- Trošin, A., *Po-anglijski “Streljat” i “snimat” – odno slovo: “shoot”*, “Kinovedčeskie zapiski” 57 (2002), pp. 6-9.

Altri testi consultati:

- AA. VV. *Istorija strany – istorija kino*, Moskva, Znak, 2004;
- AA. VV., *90-e. Kino, kotoroe my poterjali*, a cura di L. Maljukova, Moskva, Novaja Gazeta-Zebra E, 2007;
- AA. VV., *Kino: politika i ljudi 30-e gody*, a cura di L. Ch. Mamatova, Moskva, Materik, 1995;
- AA. VV., *Media and Cultural Studies. Keywords*, edited by M. G. Durham e D. M. Kellner, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 2006;
- AA. VV., *Russia and Its Other(s) on Film. Screening Intercultural Dialogue*, edited by S. Hutchings, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008;
- AA. VV., *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, edited by B. Beumers, London-New York, I. B. Tauris, 2006;
- AA. VV., *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*, edited by M. Brashinsky and A. Horton, Cambridge, Cambridge University Press, 2010;

- AA. VV., *Russian Cultural Studies. An Introduction*, edited by C. Kelly and D. Shepherd, Oxford, Oxford University Press, 2004;
- AA. VV., *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di S. Rosso, Verona, Ombre corte, 2006;
- Adamovič, A., *My – šestidesjatniki. Stat'i*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991;
- Aleksandrov, A., *Na vojne kak na vojne*, "Sovetskij ekran" 9 (1976), pp. 12-13;
- Alekseev, M., *Ekran – eto žizn'*, Moskva, Vsesojuznoe bjuro propagandy kinoiskusstva, 1985;
- Alekseev, M., *O čeloveke – dlja čeloveka*, "Iskusstvo kino" 2 (1972), pp. 1-5;
- Anninskij, L., *Pozdnie slězy. zametki bol'nogo kinozritelja*, Moskva, Ejzenštejn – centr VGIK, Moskva, 2006;
- Barthes, R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2010;
- Bogomolov, Ju. *Vojna kak sredstvo massovogo obščeniya*, "Žurnalist" 6 (1995), pp. 28-30;
- Burke, P., *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009;
- Dragunskij, D., *Vojna za ljubov' k vojne*, "Iskusstvo kino", 4 (2010), pp. 21-25;
- Grossmann, D., Christensen, L. W., *On combat. The Psychology and Physiology of Deadly Conflict in War and in Peace*, Warrior Science Publications, 2008;
- Karaganov, A., *Kinoiskusstvo v bor'be idej*, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1982, pp. 182-187;
- Mal'kova, L., *Sovremennost' kak istorija. Realizacija mifa v dokumental'nom kino*, Moskva, Materik, 2006;
- Ortoleva, P., *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009;
- Politkovskaja, A., *Cecenia. Il disonore russo*, Roma, Fandango 2003;
- Ščerbina, V., *Fil'm o Velikom Pobede*, "Pravda", 25 gennaio 1950;
- Scurati, A., *Guerra. Narrazione e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli editore, 2007;

- Tarkovskij, A., *Diari. Martirologio 1970-1986*, a cura di A. Tarkovskij, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002;
- Vasil'eva, Ž., *Toržestvennye pochorony ručnoj krysy. "Blokpost": den' za dnëm*, "Literaturnaja gazeta" 15 (1999).