

## Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin

Giovanni Buttafava

◇ eSamizdat 2005 (III) 2-3, pp. 167-179 ◇

**A**LASCIARSI catturare da quel grandioso dialogo dei massimi sistemi che vivifica e forse anche ingombra il cinema sovietico degli anni Venti, col realismo socialista alle soglie che attende il suo momento, dialogo ancor oggi continuato da devoti scolari (tra i quali non mancano come si conviene anche i Semplici), si rischia di perder di vista i contorni precisi del paesaggio che lo sottintende, e che non può essere taciuto. La produzione cinematografica, prima del “comunismo di guerra” (in genere dominata dagli *agit-film*) e poi, soprattutto, degli “anni Venti” è ancora, specie in occidente, un continente quasi tutto da esplorare, ove si escludano naturalmente le opere dei teorici di cui qui non è questione: eppure il panorama cinematografico più quotidiano e medio di quegli anni è il sottaciuto o dichiarato antagonista delle grandi pagine teoriche, servendo almeno come insostituibile reagente, come necessario contraltare.

In quella irripetibile inebriante stagione, in cui l'artista e il grammatico coincidevano, in una febbre di sistemazione teorica, svariante dal più nutrioso pedantismo accademico al più sfrenato divertimento intellettuale, c'era pur chi lavorava confezionando film senza badare troppo al senso della geometria dinamica della cinepercezione o alla differenziazione-integrazione degli elementi filmici o alla qualità conflittuale delle cellule di montaggio e via discorrendo. C'era ovviamente la furia lirica soverchiante ogni riflessione di un Dovženko, che inventava le più mirabolanti metafore con una naturalezza mai più ritrovata, da vero posseduto, imponente incarnazione di un'anomalia imbarazzante per i sistematori critici meglio impostati (e a cui converrebbe appiappare, almeno per intendersi al volo, il termine fortemente interdetto di “poesia”, *tout court*); di fronte a Dovženko essi ristanno un momento in raccoglimento, omaggiano e scantonano. Ma non a Dovženko qui si vuol accennare, bensì, diciamo, a un Ivan Perestiani, che, dopo fuggevoli contatti con l'ambiente “teorico” di

Mosca, qualche *agit-film*, tanto per farsi le ossa ideologiche, e un paio di film più pittoreschi che politici, gira con la massima disinvoltura in Georgia il primo “grande successo” sovietico, *Krasnye d'javoljata* [I diavoletti rossi, 1923], un racconto d'avventure su tre ragazzi arruolati nell'armata a cavallo bolscevica durante la guerra civile. Qui il presunto “pathos rivoluzionario” è in realtà il dinamico brio di un mestiere istintivo e divertito, che ignorando le esasperate sperimentazioni dei teorici alla ricerca del linguaggio cinematografico puro si compiace di trovare quest'ultimo, bell'e pronto, nel film d'azione americano, da cui accoglie la regola principe della peripezia avventurosa, insaporita magari con tocchi progressisti, che introducono varianti, non certo sostanziali, ma piuttosto bizzarre e fantasiose (uno dei ragazzi è negro, per esempio). E il candido e simpatico Perestiani, proprio come si trattasse di un *serial*, fra una pletora di altri film dimenticati, che pare siano tutti grondanti grossolani messaggi e predicozzi moralistici, ma anche colorito folclorismo caucasico e delizie da *naïf*, sfornò ben quattro episodi dei *Diavoletti rossi*, per il divertimento effimero dei ragazzi della Nep e dei loro più semplici genitori, con bande cosacche capeggiate da diaboliche donnone, principessine emigrate che tramano contro il potere sovietico e mandano torvi sicari a sabotarlo, incendi, inseguimenti furiosi, punizioni esemplari e provvidenziali dei cattivi.

Perestiani non era peraltro l'unico esponente di questo cinema “innocente”, della zona diciamo pure “commerciale”, inevitabile (pare) in ogni produzione, compresa quella del nuovo mondo socialista, zona che rappresenta il luogo d'elezione delle scorribande più segrete ed eccitanti dei cinefili. La figura preminente, allora, da questo punto di vista, appare il multiforme, formidabile “artigiano” Jakov Protazanov. Confezionò qualcosa come ottanta film prima della Rivoluzione d'ottobre, rimestando nei generi più vari, oltre che nelle riduzioni dei classici per cui ancora viene meccanicamente lodato,

senza troppe verifiche, nelle storie del cinema (anche se effettivamente un film come *Otec Sergij* [Padre Sergio] da Tolstoj è quanto di meglio abbia dato il cinema prerivoluzionario russo). Brillavano sugli schermi zaristi le ombre evocate da Protazanov con godimenti decadenti e bonario umorismo, abbracciando tutta la casistica degli archetipi della letteratura d'intreccio più alla moda: il forzato, il bimbo che singhiozza, il peccatore col "marchio dei passati piaceri", il figlio del boia, la madre (non quella di Gor'kij, per carità), il soldato che passa il natale in trincea, il vampiro, il deputato pieno di tormenti, il plebeo, il seminarista, atana gaudente e Dio giudicante, mentre tutta la paccottiglia più indecorosamente borghese ballava tutt'attorno al suono immaginato di notturni di Chopin, tanghi, canti zigani, danze delle spade. È così più che naturale che Protazanov si faccia emigrante, brancolando fra Parigi e Berlino, senza troppo costruito per la verità, ed è altrettanto naturale che egli torni a precipizio nell'Urss della Nep, riproponendosi come il regista-guida del settore "medio" extrasperimentale, con un furbissimo biglietto da visita. *Aelita* (1923) è un perfetto concentrato di quel che l'epoca esige (recupero del filone mondano, magari con lancio di "dive" fasciose, come la raggianti marziana Julija Solnceva, un pizzico di arte d'avanguardia nelle scenografie – naturalmente in sogno, dove molto è permesso –, quadretti di vita quotidiana schizzati con il gusto del miglior Dino Risi, omaggio non problematico alle nuove idee del socialismo, con un eroe proletario bello e simpatico affiancato secondo un cliché irresistibile da una spalla comica, e può accadere che nell'abile operazione ci scappi anche un momento di totale istintiva felicità espressiva, come l'accostamento in piano ravvicinatissimo di un martello a una falce). Divenuto con questo grande successo una sorta di spina dorsale della produzione cinematografica della Nep, Protazanov lavora con il suo mestiere impolitico e innocentemente disponibile, tanto da essere scelto per il film ufficiale della commemorazione, a un anno di distanza, della morte di Lenin, *Ego prizyv* [Il suo appello, 1925], ed egli ci ficca dentro gran scene d'azione e persino un intrigo giallo; e prosegue con le solite traduzioni-tradimenti di opere letterarie vive però di quella semplificazione divulgativa "alla californiana" che può far il fascino delle imprese più assurde, come in un *Sorok*

*pervyj* [Il quarantunesimo, 1927] in stile "commerciale severo", infinitamente superiore al neolirismo compiuto dell'edizione Čuchraj di trent'anni dopo. Ma soprattutto produce una serie di film comici, purtroppo poco noti fuori dell'Urss, dei quali almeno un paio – la piacevolissima cronichetta criminale *Process o trech millionach* [Il processo dei tre milioni, 1926] e la più tarda e sgangherata presa in giro delle manie religiose *Prazd-nik svjatogo Jorgena* [La Festa di San Jorgen, 1930] – circolano ancora con gran godimento nelle sale cinematografiche russe (a differenza dei film di un Medvedkin, per esempio), grazie anche alla presenza del più popolare attore comico del cinema sovietico, aiutato, se non inventato, sulla falsariga di Buster Keaton (anche se alla fine ne venne fuori una specie di prefigurazione di Ugo Tognazzi), da Protazanov stesso: Igor' Il'inskij.

Protazanov, che era pur stato il regista del fenomenale "idolo" prerivoluzionario Ivan Mozzuchin, aveva bisogno di crearsi degli attori-divi proprio alla maniera del più industriale cinema d'occidente, figure che sopravvissero di film in film, testimoniando la persistenza di un codice figurativo-commerciale vivo in sé, al di là dell'opera singola e delle sue esigenze particolari. È questa una conferma di quel segreto ma irresistibile movimento interno alle strutture portanti della cinematografia "media" sovietica, manifestatosi verso il 1922 e conservatosi sotto i nuovi impulsi del "realismo socialista" anche per un paio di successivi decenni, che bisognerà pur verificare una volta o l'altra con spregiudicatezza: dentro il cinema sovietico corre una quasi sempre ignara aspirazione a incontrarsi con il cinema americano, con il miglior cinema hollywoodiano, quasi a creare un unico sistema espressivo che superi la difficoltà della convergenza di due binari ideologici paralleli e distanti ipotizzando un infinito della convenzione, o se si preferisce del mito quotidiano, dove finzione e realtà si correggono a vicenda compenetrandosi ora con enfasi ora con dimessa malizia. Se si escludono i pochi autori capaci di mettere in discussione coscientemente tutto il codice espressivo del cinema (Ejzenštejn, Dziga Vertov, Dovženko e alcuni rari episodi di altri autori), le opere sovietiche più amate e popolari, fin dagli "anni Venti" e per tutta l'"epoca d'oro" (dei Cukor e dei Donskoj), sono proprio quelle che più si avvicinano a questa "scandalosa" zona di consonanza.

Inizialmente, usciti dal periodo dell'“agitazione” del “comunismo di guerra”, questa aspirazione era ben consapevole e, pare, necessaria per le esigenze della Nuova politica economica, non solo dal punto di vista commerciale (linea Protazanov): anche i primi ricercatori del linguaggio cinematografico “puro” (ove si escludano i veri rivoluzionari, i *kinoki*), primo fra tutti Lev Kulešov, il gran maestro di tutti, il quale sosteneva che “per il cineasta onesto l'esperienza è più importante del pane”, vedevano nell'esempio del linguaggio cinematografico americano il modello del “vero” cinema e del principio del linguaggio. Scrive Kulešov nel 1922:

Il pubblico sente in modo particolare i film americani. Una manovra riuscita dell'eroe, un inseguimento disperato, una lotta audace suscitano nei posti di terz'ordine fischi d'entusiasmo, urla, grida d'incitamento, e spettatori interessati e tesi saltano dai propri posti, per seguire meglio un'azione appassionante. La gente superficiale e i burocrati profondi pensatori hanno una tremenda paura dell'americanismo e del genere poliziesco al cinema e spiegano il successo di simili opere con la straordinaria corruzione e il cattivo “gusto” della gioventù e del pubblico dei terzi posti. Ma qui non c'entrano i soggetti letterari dei film né il pubblico corrotto, di cui non vale neanche la pena di parlare. Invece dobbiamo proprio fissare la nostra attenzione sul pubblico dei posti di terz'ordine, perché la maggioranza del pubblico dei posti più cari va al cinema per impulsi psicopatici o isterici. Non ci sono mai state al cinema strutture artistiche tanto sottili e “ricerche” tanto complesse da risultare incomprensibili al pubblico meno colto, ma la reazione del pubblico più autentico ai momenti principali, primitivi, a effetto, è molto più illuminante e per l'epoca presente è la più interessante. Nella letteratura poliziesca, e ancor più negli scenari polizieschi americani l'essenziale è, nel soggetto, l'intensificazione dello sviluppo dell'azione, la dinamicità della struttura; e per il cinematografo non c'è niente di più dannoso della comparsa della letterarietà, dello psicologismo, cioè l'inazione esterna del soggetto. Nell'estrema cinematograficità, nella presenza del massimo di movimento, nell'eroismo primitivo, nel legame organico con la contemporaneità è da ricercare il successo dei film americani<sup>1</sup>.

È chiaro quindi che (in attesa di aver elaborato una teoria russa del “montaggio”), come per gli artigiani più svegli così anche per i cine-novatori, i film americani siano “naturalmente dei classici”. “I nostri nemici definiscono le ricerche in campo cinematografico con una parola che suona per loro ‘antiartistica’: americanismo”, conclude Kulešov, che in quello stesso anno lancia parole d'ordine come “abbasso il film psicologico russo! Ora dite evviva ai polizieschi americani e ai *gags*”. E Kulešov, dopo aver sacrificato all'agit-film, si getta con tutta la sua “scuola” di attori-allievi sul poliziesco all'americana e sul *gag*, conseguendo successi polemici, stranamente vicini ai prodotti “innocenti” di un Protazanov: così è

per il meccanismo comico vitalissimo del famoso *Neobyčajnye priklučenija Mistera Vesta v strane bol'shevikov* [Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi, 1924], e, seppure in minor misura, per l'intrigo avventuroso fantascientifico di *Luč smerti* [Il raggio della morte, 1925]. Questo cosciente richiamo all'americanismo già negli anni Venti suscitava l'apprensione di qualcuno, che, seppure confusamente, sospettava che applicare il linguaggio tipico di una cultura poteva significare assorbire anche certi capisaldi ideologici, anche se poi tutti credevano ciecamente, Lunačarskij in testa, che fosse possibile scindere la “linea tecnica” dalla “linea artistica” ed esercitarsi – ben vigili – nella prima. Eppure il “pericolo”, nonostante tutti gli avvertimenti, non venne mai evitato, neppure dall'ultima avanguardia degli anni Venti che fra le altre parole d'ordine teoriche lanciò anche quella dell'“americanizzazione”: i cosiddetti Feks Kozincev e Trauberg (che poi guarda caso furono proprio fra coloro che impostarono un discorso nuovo sul metodo “formale”, almeno nelle opere principali, come *Šinel'* [Il cappotto, 1926] o *Novyj Vavilon* [La Nuova Babilonia, 1929]). Il richiamo alla “tecnica” americana della costruzione dinamica del film andava di pari passo con il recupero del varietà e del circo, della *buffonada* e della *clownada*, tipico anche di certo Mejerchol'd (e il sempre vigile Protazanov prese proprio uno di questi attori-clown di Mejerchol'd per crearsi un comico “all'americana”: Il'inskij): il culto di Chaplin era diffusissimo nella prima avanguardia russa (la più pittoresca e interessante rivista di cinema dei primi anni venti, Kinofot, sosteneva tutt'insieme Kulešov, Dziga Vertov e il “chaplinismo”; e il suo battagliero redattore – poi ingiustamente e lungamente vituperato dalla critica sovietica successiva — il costruttivista Aleksej Gan, che era in via di principio il sostenitore quasi ufficiale dei *kinoki* di Vertov, salutava con entusiastico amore anche gli studi sul montaggio, la Scuola del cinema di Kulešov, e il *detektiv*, cioè il film americano a intrigo).

Ma accanto a questo “americanismo” cosciente e teorico alcuni coltivavano con gran compiacimento i generi tipicamente hollywoodiani del film d'avventure e del film comico di *gags*. Il massimo esponente di questo filone è sicuramente Boris Barnet, il bel boxeur divenuto allievo di Kulešov, che si divertiva un mondo saltando e ridendo candidamente nei panni di un cow-boy nel

<sup>1</sup> L. Kulešov, “Amerikanščina”, *Kinofot*, 1922, 1, pp. 14–15.

*Mister West*. Debuttò come regista in compagnia del futuro emigrante Fedor Ocep con un filmone poliziesco-spionistico in tre parti, *Miss Mend* (1926), tratto da un romanzo della scrittrice Marietta Šaginjan, che allora unitamente a Erenburg e a qualche altro compiva un tentativo analogo anche se infinitamente più malizioso in campo letterario di ambientamento sovietico del romanzo “giallo”. *Miss Mend* (ovvero “una yankee a Pietrogrado”) ha un ritmo incalzante, zeppo di pestaggi, inseguimenti, avventure, ed è ancor oggi godibilissimo, come del resto quasi tutti i film di Barnet (un regista che attende ancora, nonostante la meritata fama che circonda *Okraina* [Sobborghi, 1933] e certe sollecitazioni in tal senso che son venute qualche anno fa dalla Francia, una piena valutazione critica): un’inimitabile, irresistibile grazia, frutto d’una naturalissima vocazione a combinare l’osservazione quotidiana con il gusto sovraffino e tenero del gioco della “mess’in scena” e delle sue formule insaporisce quasi tutte le opere di Barnet da *Dom na Trubnoj* [La casa sulla Trubnaja, 1928], l’analisi più bella della Nep che sia dato di vedere nel cinema sovietico, fino al perfettamente hitchcockiano *Podvig razvedčika* [L’impresa della spia, 1947] e oltre; opere rigorosamente “minori” appetto ai *Čapaev* e alle *Cadute di Berlino*, e Barnet quando è “costretto” a cimentarsi con imprese troppo importanti come il disgraziato *Moskva v Oktjabre* [Mosca nell’Ottobre, 1927] fa venire in mente l’infelicità del feticista di Karl Kraus “che brama una scarpa da donna e deve contentarsi di una femmina intera”. Quando però a Barnet e agli altri “artigiani innocenti” è risparmiato lo sforzo di raggiungere una superiore dignità, allora scaturiscono operine felici, oltremodo significative anche solo sul piano del costume (spesso anche su un piano più “alto”), illuminate non di rado dalla coscienza ironica, sufficientemente lucida e sufficientemente condiscente dell’artista che lavora su ordinazione e che esprime se stesso proprio adeguandosi alle regole del gioco.

Così è per quasi tutti i film comici degli anni Venti, talmente fedeli a queste regole formali (necessità di “piacere”, ricorso ai *gags* dinamici, l’attor comico “all’americana”, e così via) da creare un repertorio singolarmente “sospetto”, – anche se quasi mai smascherato a tempo – proprio per quei tratti, diciamo, piccolo-borghesi sollecitati fin dall’origine. I due film girati per

propagandare la campagna per il “prestito nazionale” lo dimostrano, basati entrambi sul motivo della clamorosa vittoria di un biglietto della lotteria del prestito, sottoposto ovviamente a varie peripezie, che viene a premiare l’eroe: pienamente e conseguentemente commerciale appare così la brillante commediola di Protazanov *Zakrojščik iz Toržka* [Il sarto di Toržok, 1925] tutta imperniata sulle buffonerie di Igor’ Il’inskij, e quell’autentico capolavoro che è *Devuška s korobkoj* [La ragazza con la scatola, 1927] di Boris Barnet, dolcissimo “scherzo” dove lirismo e parodia si fondono amabilmente, venne giustamente riguardato un po’ da lontano dagli ideologi alla Lunačarskij, come estraneo a uno spirito autenticamente “bolscevico”. Ma i limiti massimi di eterodossia piccolo-borghese furono raggiunti da un altro allievo e attore di Kulešov, Sergej Komarov. Nel suo primo film come regista, del 1927, *Il’inskij*, alla stessa stregua di un Jerry Lewis degli anni Cinquanta in adorazione di fronte ad Anita Ekberg, è un bigliettario, fan di Mary Pickford, che riesce a coronare il suo sogno in occasione della visita della sua beniamina, accompagnata dall’inseparabile Douglas Fairbanks, in Unione sovietica, nel 1926. *Il’inskij* vince alla lotteria, letteralmente, un bacio dell’attrice e, in una delle più sconvolgenti sequenze del cinema muto, Mary Pickford in persona, la “fidanzata d’America” un “essere lirico che possiede una presa da agente di cambio” (Ejzenštejn), il capitalismo cinematografico incarnato insomma, accetta di girare una scena d’amore con il più popolare attore sovietico, premiando con le sue fatali labbra borghesi gli sforzi abbastanza riusciti di una intera generazione di “americanisti”. Tutt’intorno la Mosca “proletaria” della Nep tripudia portando in trionfo Mary e Douglas. Dopo questa singolare, fragile ed eccitante farsetta (*Poceluj Meri Pickforda* [Il bacio di Mary Pickford]), digerita ancor oggi come “satira della cinemania” (naturalmente ne è invece la glorificazione), Sergej Komarov si sfrena con un’altra commedia con Igor’ Il’inskij, *Kukla s millionami* [La bambola coi milioni, 1928] dove il gioco maliziosissimo e sofisticato è così scoperto che tutti se n’accorgono; ancora recentemente si possono leggere sul film giudizi di questo genere: “il film doveva contrapporre i ragazzi e le ragazze sovietiche alla gioventù ‘dorata’ d’occidente. Tuttavia esso risultò non tanto una parodia, quanto

un'imitazione dei detektiv americani”<sup>2</sup>.

È chiaro che Komarov pensò bene di tenersi da allora in poi alla larga dal cinema a soggetto, dedicandosi al documentario o ritornando al suo mestiere d'attore.

La produzione sovietica “di base” alla fine degli anni Venti era divenuta una regione battuta dai più ingenui o dai più divertiti, mentre i più ligi e grigi tentavano invano di popolarizzare le “epoee” di Ejzenštejn, inevitabilmente sorpassati nel favore del pubblico dagli ultimi imitatori dei *Diavoletti rossi* e dei film di Tarzan, dai cosiddetti “*detektiv rossi*”. Questi imperavano fin dal 1924, con filmetti di spionaggio tipo *Oko za oko, gaz za gaz* [Occhio per occhio, gas per gas] di Aleksandr Litvinov, e raggiunsero limiti quasi spudorati intorno al 1929, per esempio con gli intrighi salottieri della *Veselaja kanarejka* [Canarina allegra] di Kulešov, o con i due incredibili film di due veterani in vena di gran menamento di nasi (Kulešov e Ol'ga Preobraženskaja) dove si combinavano, con una disinvoltura tanto festevole da respingere anche i più impassibili spigolatori di curiosità, circo e guerra civile, clowns e soldati dell'armata rossa, l'idea proletaria e il volteggio al trapezio: *Dva-Bul'di-Dva* [Due-Buldi-Due], co-regia di Nina Agadžanova, e *Poslednij attrakcion* [L'ultima attrazione], co-regia di Ivan Pravov. Si ha notizia persino di due (geniali?) mentecatti, tali Boris Lagunov e Boris Niki-forov, autori (e attori) nel 1927 di un *Znak Zerro na sele* [Il segno di Zorro al villaggio], “tentativo di mostrare il cammino verso la coscienza di un contadino ignorante sotto l'influenza delle ‘imprese’ di Douglas Fairbanks”<sup>3</sup>.

Ma erano gli ultimi fuochi della Nep, presto spenti dall'offensiva della nuova età staliniana. Il primo piano quinquennale lanciato con mobilitazione eccezionale di mezzi propagandistici nella stagione 1928-'29, con gli imperativi categorici ed esclusivi della collettivizzazione nelle campagne (kolchoz) e della ristrutturazione in grande delle industrie, la parallela riorganizzazione centralizzata della cultura culminata nel I Congresso degli scrittori del 1934 con la formazione dell'Unione degli scrittori e con la divulgazione del dogma del “realismo socialista” come unico modello espressivo, tutte le grandi campagne di riordinamento ideologico e socioeconomico dell'Urss sulla soglia del nuovo decennio trova-

rono il cinema in preda a una grave crisi di crescita dovuta alla comparsa del mezzo sonoro (che fra l'altro serviva benissimo per i nuovi scopi predicatori). Ma il ridimensionamento cui venne sottoposto il cinema sovietico fu determinato anzitutto da cause ideologiche: anche l'arte “più importante” per il potere sovietico, secondo la celebre definizione di Lenin, doveva adeguarsi alle nuove esigenze. Il modo più spiccio era l'allontanamento dei registi “sospetti” e l'immissione di nuove forze, atte a rivoluzionare un panorama troppo statico. Gli anni che vanno dal 1929 al 1934 (l'anno cioè del trionfo della nuova Urss, con il “congresso dei vincitori”, il XVII congresso del Pcus) vedono uno sconvolgimento d'eccezione nelle strutture della cinematografia sovietica, sottoposta ormai, anche nella “fascia mediana” della produzione d'intrattenimento, a dure critiche. Nessun altro periodo della storia del cinema sovietico vede un simile ricambio di quadri registici. Vediamone un po' più da vicino il quadro statistico<sup>4</sup>.

1. Registi in attività nel 1928: 135, dei quali	
◇ registi che debuttarono prima della rivoluzione d'ottobre	12
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	9
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	114.
2. Registi in attività nel 1928 che smisero di girare film nel periodo 1929-1934: 72:	
◇ registi che debuttarono della rivoluzione d'ottobre	6
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	4
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	62.
3. Registi in attività nel 1928 che continuarono a girare film dopo il 1934: 63:	
◇ registi che debuttarono della rivoluzione d'ottobre	6
◇ registi che debuttarono nel periodo 1917-1921	5
◇ registi che debuttarono nel periodo della Nep	52.
4. Registi debuttanti nel periodo 1929-1934: 61:	
◇ registi che non girarono più film dopo il loro debutto	58
◇ registi che non girarono più film dopo il 1934	23
◇ registi che continuarono a girare film dopo il 1934	80[*].

[\*] Le tabelle si riferiscono al cinema “a soggetto”, escludendo documentaristi, creatori di disegni animati e così via.

1-2-3: Non sono stati considerati i registi morti entro il 1934 (Mordžanov e Čardynin) e i registi che emigrarono alla fine degli anni Venti (Inkižinov e Ocep), oltre naturalmente a quei registi che smisero di girare film prima del 1928.

2: Fra i registi che debuttarono prima della rivoluzione d'ottobre che smisero di girare film nel periodo 1929-1934 i più noti sono Viskovskij e Gardin, divenuto attore. Fra i registi del secondo gruppo il più notevole

<sup>2</sup> *Kino i vremja*, 3, Moskva 1963, p. 141.

<sup>3</sup> Ivi, p. 154.

<sup>4</sup> È stato usato il repertorio pressoché completo dei registi sovietici di film a soggetto pubblicato in Ivi.

è Bassalygo. Del terzo possiamo citare Averbach, Obolenskij, Komarov, Popov, Dubrovskij e soprattutto Ochlopkov.

3: Tra i registi del primo gruppo citiamo: Perestiani, la Preobraženskaja, Protazanov, Verner. Fra i registi del secondo gruppo: Željabužskij, Kulešov, Ivanovskij, Ivanov-Barkov. Il terzo gruppo comprende i nomi più noti del cinema sovietico: Ejzenštejn, Dovženko, Pudovkin, Donskoj, Barnet, Kozincev, Leonid e Il'ja Trauberg, Ermler, Jutkevič, Dzigan, Bek-Nazarov, Čiaureli, Kalatozov, Rajzman, Ptuško, Petrov, Turin, Nikolaj Šengelaja, Aleksandr Ivanov, Červjakov, Room, Rošal', Tarič.

4: Non si è tenuto conto di *Vosstanie rybakov* [La rivolta dei pescatori, 1934] del tedesco Erwin Piscator. Fra i registi del primo gruppo, citiamo le uniche prove registiche dell'operatore Golovnja e dello sceneggiatore Kapler. Tra i registi del terzo gruppo possono essere citati: Medvedkin, Sergej e Georgij Vasil'ev, Chejfic, Zarchi, Romm, Ekk, Aleksandrov, Pyr'ev, Gerasimov, Savčenko, Lukov, Stolper, la Stroevea, Fajncimmer, Legošin, Mačeret, Braun, Vajnštok, Korš-Sablin.

Quel che salta immediatamente agli occhi è l'eccezionale numero dei debutti negli anni del I piano quinquennale e della "grande svolta": è un numero pressoché identico a quello dei debutti del periodo 1921-1928 (165), più che doppio rispetto al periodo 1935-1940 (71 debutti), per non parlare naturalmente dei livelli bassissimi dei quinquenni 1941-1946 (35, comprese le novelle degli "almanacchi di guerra") e 1947-1952 (23); per trovare livelli simili bisogna arrivare al quinquennio della "destalinizzazione" (1953-1958: 150 debutti). Altra caratteristica singolare è la decimazione spietata (il 50%) operata fra questi nuovi registi (solo 80 autori continuarono a girare film dopo il '34). Se poi si guarda alla qualità di questi "superstiti" e parallelamente ai nomi dei "sopravvissuti degli anni Venti" (nota alla tabella 3) si può constatare come la grande bufera degli anni 1929-1934 non abbia fatto altro in fondo che consolidare i quadri del vecchio cinema sovietico, eliminando i più ingenui e indifesi esponenti della produzione media, "commerciale" (con l'eccezione di Ochlopkov) e immettendovi solo cinque o sei nomi più ufficiali d'appoggio. Se si tiene presente che i nomi più validi fra i debutti dei tre quinquenni successivi, a essere generosissimi, sono Arnštam, la Solnceva, Ejsymont, Rappoport, Garin, Annenskij, Pronin, Judin, Rou, Šnejderov (1935-1940), Managadze, Bergunker, Frolov, Frez, Pinasvili, il già ben noto documentarista Zguridi (1941-1946), Lukinskij, Švejcer, Ozerov (1947-1952), si avrà una clamorosa conferma di una verità non mai sottolineata abbastanza: il cinema sovietico si è formato e congelato negli anni Venti, con qualche ritocco all'inizio del decennio successivo, sopra un nucleo fisso di nomi,

immobile fino alle nuove tiepide ondate della fine degli anni '50. Ciò non significa però che non sia avvenuto negli anni intorno al 1930 un mutamento profondo o che questo dato di fatto non nasconda una dinamica travagliatissima, qualche volta drammatica. L'esempio dell'opera di Aleksandr Medvedkin può essere fra i più illuminanti, se si riesce a collegarne le esigenze espressive di base con le tendenze nuove emerse nella cultura sovietica, cinematografica e non, alla fine della Nep.

Il nuovo "materiale vitale" che si imponeva alla coscienza degli artisti a partire dal 1927 con i primi annunci del piano di industrializzazione e di consolidamento strutturale del paese e la liquidazione delle opposizioni interne al partito portò a far precipitare in campo culturale alcuni processi evolutivi già in corso che, all'ingrosso, si potrebbero schematizzare in tre tendenze parallele:

1. un momento di crisi e di ripensamento degli esponenti delle avanguardie "storiche" (Lef, costruttivismo, e così via) e dei "compagni di strada";
2. un momento di grande vitalità (culminato nel biennio 1929-'30) delle associazioni "proletarie" facenti capo alla Rapp;
3. l'aspirazione a riannodare i fili delle tradizioni del realismo "critico", negato violentemente dalle avanguardie e dai "proletari", ora sulla base di un "nuovo umanesimo" (il gruppo del Valico) ora appoggiandosi allo "spirito di partito" (tendenza vincente quest'ultima, ma esprime una ben precisa e legittima esigenza culturale).

Come si riflettono queste tendenze nel mondo cinematografico? Anzitutto c'è un elemento, inesistente nell'ambito letterario, che accomuna questi tre "fronti": la critica a quella numerosa produzione, piccolo-borghese, commerciale o all'americana che dir si voglia, che era l'espressione più tipica del cinema della Nep.

L'alfiere stesso delle avanguardie russe, Majakovskij, era intervenuto, nell'ottobre 1927, a un dibattito sulle prospettive del cinema sovietico, criticando aspramente, fra i film usciti quell'anno, accanto al drammone pseudorivoluzionario in costume *Poet i car'* [Il poeta e lo zar] di Gardin, uno degli ultimi esemplari del "dettektiv rosso" (*Rejs mistera Llojda*, [Il viaggio di mister Lloyd], di Bassalygo). Lilija Brik gli fa subito eco con

un film che intende mostrare le immense possibilità rivoluzionarie insite nel mezzo cinematografico, finora usato quasi esclusivamente per “melodrammi da salotto” ferocemente parodiati in un episodio, che la critica sovietica volle mettere in relazione con le tesi costruttiviste di Gan e del primo Vertov contrarie al cinema “recitato”: comunque stiano le cose non è certo un caso che il film della Brik, *Stekljannyj glaz* [L’occhio di vetro, 1928] preceda di poco l’altra grande ricognizione dell’avanguardia cinematografica sul proprio mezzo espressivo, *Čelovek s kinoapparatom* [L’uomo con la macchina da presa, 1929] di Dziga Vertov. È un momento di generale ripensamento per molti di coloro che avevano lavorato coscientemente sul rinnovamento del linguaggio cinematografico, da Ejzenštejn, che nel ’29 lascia l’Urss per la sua avventura occidentale, a Kozincev e Trauberg, che dopo aver girato al ritmo di due film all’anno fino al ’27, con il film del 1929, *Novyj Vavilon* [La nuova Babilonia], compiono uno sforzo (talora anche troppo evidente) di ideologizzazione del materiale espressivo, con violente sottolineature satiriche ai limiti del grottesco tendenzioso nella tipologia dei “borghesi” e nella contrapposizione coscientemente schematizzata al massimo di questi e dei comunardi. Era un modo per avviare un approfondimento dei presupposti “eccentrici” e formalistici che altri esponenti del cinema “intellettuale” condividevano: alle commedie molli e americaneggianti degli ultimi anni della Nep si tentava di sostituire un tipo di film spigoloso e acido, che con i mezzi della deformazione sarcastica facesse evolvere verso una tensione intellettuale più alta la *buffonada* e i meccanismi del riso. L’impresa era delle più rischiose e non bastava assumere consapevolmente lo strumento espressivo della satira, del riso, come strumento della “lotta di classe”: un Protazanov, per esempio, incappò in un infortunio significativo, *Marionetki* [Marionette, 1934], dove l’incapacità di “pensare” in termini nuovi la forma portò a rimescolare stampi operettistici e caricature grossolane vicine a un tipo di qualunque radicalismo da vignetta umoristica di second’ordine; un simile risultato derivava anche dalla confusa produzione di commedie grottesche “d’urto” fiorita negli anni del primo piano quinquennale, dalla farsa storica, come la parodia di Caterina II in *Žemčužina Semiramidy* [La perla di Semiramide, 1928] di Stabovoj, alle sembra incerte e gof-

fe satire della burocrazia e della “nuova borghesia” come *Trup de-jure* [Cadavere *de jure*, 1930] di I. Vinogradov o i film di Pyr’ev del 1929–’30. L’unico risultato veramente memorabile di “grottesco socialista” era da vedere probabilmente nel film di Nikolaj Ochlopkov, *Prodannyj appetit* [L’appetito venduto, 1927] che rimase però isolato, riguardato con un po’ di timore nella sua troppo libera dimensione fantastica.

Il ricorso allo strumento della satira, rifatta tendenziosa e acuminata, come mezzo per frugare nelle contraddizioni della realtà passata o presente non era certo dovuto al caso. Basti pensare alle due grandi commedie satiriche dell’ultimo Majakovskij. Nel cinema questa aspirazione non diede risultati consimili, anche per l’influenza della ideologia proletaristica del Rapp su molti registi debuttanti e non. Era l’epoca del cosiddetto *agit-propfilm* [film d’agitazione e di propaganda] che si riallacciava al primo momento eroico del cinema sovietico, quello del “comunismo di guerra”, con i suoi *agitfilm* (o *agitki*). Difficile analizzare e tanto più giudicare questa produzione, pressoché invisibile o perduta, e che attende ancora una sistemazione critica soddisfacente nella stessa Unione sovietica. In realtà varrebbe la pena di analizzare concretamente le opere che tentavano di realizzare il programma proletaristico, ma qui ci si deve limitare a registrarne le esigenze di fondo, magari irritanti e ingenui, ma indiscutibilmente vitali e tutto sommato ancora aperte in più di un contesto culturale. La polemica contro l’arte “borghese”, l’“Abbasso Schiller!”, in favore del tentativo di creare un “artista materialista-dialettico” si sposava all’idea dell’“ordinazione sociale” (o mandato sociale) che di lì a poco avrebbe dominato l’estetica sovietica nella variante “partitica” e per così dire tradizionalistica (recupero del “realismo critico” con le sue strutture portanti ottocentesche): il nuovo chiama nuove forme, e, nell’attesa di una soluzione soddisfacente per questo angoscioso e forse falso problema, gli artisti “proletari” chiamavano a “strappare tutte le maschere di tutti i generi” all’operazione artistica. Ne risulta una aprioristica e cosciente espulsione dell’analisi realistica d’ambiente e dei conflitti psicologici al fine di evidenziare uno scheletro ideologico-propagandistico formato dai risultati già acquisiti in sede di elaborazione politica: “fingerè” di rifare il complicato processo attraverso cui si è giunti a certe conclusioni (che sarà

poi tipico del cosiddetto realismo socialista) è una maschera che va strappata come quella della mistificazione “poetica” delle avanguardie. Negli *agitpropfilm* si ricorreva a una scoperta e provocatoria schematizzazione, che allineava brutalmente elementi disparati senza fonderli: film recitato e film documentario, “messaggio” e “spettacolo”, non mai così smascherati nella loro torbida meccanicità. Nei “proletaristi” non c’era forse una gran coscienza espressiva, ma bisogna dar loro atto che proprio l’estrema ingenuità di una drammaturgia quasi infantile accostata alla predicazione brutalmente “agitatoria” di slogan da manifesto o da volantino poteva servire come punto di partenza per una critica della formula aristocratica e controriformistica di ogni arte “morale” o “impegnata”, prediletta da Torquato Tasso come da tutti i socialrealismi: i “succhi amari” del messaggio risanatore porto in un vaso dagli orli aspersi “di soavi licor”: e, per giustificare questo “inganno” dolceamaro, l’ipotesi del lettore-spettatore come indistinto “egro fanciul”. In fondo all’ideologia proletaristica sta invece anche un’altra esigenza oltre a quella di distinguere chiaramente il dolce dall’amaro: quella di identificare con la massima precisione e limitazione il pubblico a cui si dirige il “messaggio”; così l’opera di “risanamento” diventava ben più concreta e quotidiana, e le malattie dello spettatore erano ben distinte e individuate fin dall’inizio dell’operazione, talora anche molto “modesta”: l’aggiornamento di una certa tecnica di lavoro, l’invito a darsi allo sci o al pattinaggio invece che ai “cicchetti” o anche a denunciare prontamente e senza vergogna le malattie veneree. Arte di volta in volta terapeutica o profilattica, ma totalmente priva di pretese estetiche e carica anche perciò di valori contestativi, non si sa quanto approfonditi al di là delle polemiche esplicite non di rado rozamente terroristiche, nei confronti della restaurazione culturale in corso, che faceva centro intorno al concetto di realismo.

Contro l’*agitpropfilm*, definitivamente liquidato come tutte le manifestazioni legate alla Rapp nel 1932, già all’inizio del nuovo decennio alcuni registi “colti” polemizzarono sia pur implicitamente con opere che cercavano di sviluppare al massimo l’elaborazione analitico-critica del materiale, calando il “messaggio” nelle forme del romanzo psicologico o sociale: per esempio Sergej Jutkevič con *Zlatye gory* [Montagne d’oro, 1931] o

Ermiler, Ekk, via via fino ai “fratelli” Vasil’ev che nel ’34 con il *Čapaev* conclusero un quinquennio di “sperimentazione”, imponendo il modello del film socialrealista: ossequiente alle tradizioni narrative prerivoluzionarie, “eroico” e “patetico” ma non eccessivamente “romantico”, interpretato da personaggi colti in un processo evolutivo verso la presa di coscienza rivoluzionaria (non tanto complicato da impedire di identificare subito i “positivi” dai “negativi” ma neanche troppo schematico), “chiaro” nell’espressione (quindi popolare, o “universale”, addirittura), rispettoso delle esigenze storiche espresse dal partito nelle sue prese di posizione ma non troppo scopertamente protocollare (cioè, secondo la più ambigua e sommaria delle formulazioni “ad alto livello artistico”). Svaniva col nuovo corso un’altra tendenza espressiva, questa volta interna alla rinascita realistica, quella del “nuovo umanesimo” del gruppo del Valico, che qualche volta si tende a confondere con alcune posizioni “proletaristiche” (la ricerca dell’“uomo vivo” di V. Ermilov, per esempio); la linea del Valico era quella del realismo umile, liberamente attento ai moti anche più apparentemente insignificanti della vita e della psicologia popolare, in un ideale di schiva o altera semplicità (coincidente in un Andrej Platonov, il grande scrittore sovietico legato a questo gruppo, con una imprevedibile o addirittura bislacca fantasticheria del quotidiano): al cinema la poetica del Valico non sembra aver avuto molto corso, e l’unico nome a esso in qualche modo riferibile era forse quello di Aleksandr Mačeret, l’autore del misconosciuto *Dela i ljudi* [Affari e uomini, 1932], che sembrava ricollegarsi a singolari esperienze del decennio precedente (per esempio a *Tret’ja Meščanskaja* [La Terza Meščanskaja, 1927, noto anche come Letto e divano] di Room e Šklovskij) e che poi non ebbe modo di coltivare la sua linea se non in sporadiche occasioni nei film diretti da lui o da lui scritti (per esempio nel magnifico *Letčiki* [Aviatori], diretto da Julij Rajzman, 1935).

Il non breve tirocinio di Aleksandr Medvedkin prima di giungere al cinema “ufficiale” sembra accostare il giovane “cavaliere rosso” alla tendenza “proletaristica” più che a quella dell’*intelligencija* artistico-letteraria, al di fuori della quale egli si forma. La scuola di Medvedkin sono i problemi umili e pesanti dell’attività di agitatore militante e di animatore di spettacoli “istruttivi”: l’e-

sperienza del teatro di truppa con le sue invenzioni “povere” rispecchianti certi archetipi della controcultura di sempre, dalla più incosciente alla più raffinata (dai travestimenti femminili dell'avanspettacolo dialettale alle maschere intellettuali del *Bread and Puppet*), con il fulmineo collegamento agli avvenimenti del giorno, con il gusto anche un po' ribaldo della battuta da caserma (che faceva fuggire il personale femminile) e dell'aperta canzonatura, con la lezione ideologica aggiunta in fondo in termini ultraespliciti, gli lasciò un'indelebile esigenza di contatto diretto con un pubblico ben determinato a priori, senza interposte strutture<sup>5</sup>, e, si direbbe, la coscienza di non potersi esprimere efficacemente e politicamente attraverso le forme mimetiche o naturalistiche del realismo tradizionale. Ma lo stimolo che determinò la maniera di Medvedkin fu l'incontro con le “avanguardie storiche”, in quel particolare momento di riflessione e di ricerca di nuove basi che – come s'è detto – tendeva a concretarsi in una forma di “grottesco” fortemente ideologizzato: Medvedkin incontrando Ochlopkov e gli allievi di Mejerchol'd più “a sinistra” maturò uno stile di approccio alla realtà da una parte e al materiale filmico dall'altra che non aveva precedenti, se non in una serie di sparse suggestioni rimaste inascoltate o nascoste del primo cinema sovietico. Medvedkin risolve d'istinto i problemi dentro i quali si dibattevano molti cineasti d'avanguardia o “proletari” richiamandosi direttamente a una serie di mezzi “deformanti” che lo portano a un linguaggio così coscientemente “irrealistico” da diventare provocatorio sia per i burocrati culturali degli “anni Trenta” sia per la critica sovietica più ufficiale. Un Lebedev – anche nell'edizione riveduta e corretta del suo libro sul cinema muto sovietico<sup>6</sup>, liquida l'intera opera di Medvedkin, lodandone svogliatamente l'“originalità” (evidentemente *eccessiva*) e le intenzioni progressiste, ma condannandola senza appello come impopolare e imprecisa negli obiettivi presi di mira (che è il solito comodo richiamo a un rilievo ben altrimenti motivato di Lunačarskij)<sup>7</sup>. Fortunatamente oggi la

critica sovietica è impegnata in un'opera di rivalutazione di esperienze fondamentali troppo frettolosamente liquidate fino a ieri, e anche *Sčast'e* [La felicità] torna a essere studiato e apprezzato (come del resto lo Dziga Vertov più sperimentale, *Uomo con la macchina da presa* incluso, o i primi film della Feks)<sup>8</sup>. Ma le remore realistiche (e addirittura neorealistiche) non sono certo scomparse.

Il peccato di Medvedkin è la “stilizzazione”, gran bestia nera del realismo socialista, continuamente trafitta da maestosi paladini e continuamente risorgente, insofferente e ribelle al significato negativo che a più riprese, *post* Lunačarskij, si è tentato di far acquisire al suo bagaglio semantico. L'ombra della stilizzazione si stende minacciosa su tutta l'avanguardia sovietica. Non resta che sperare in una esorcizzazione completa, cioè in una sua totale riabilitazione. Cerchiamo di vedere più da presso questo famoso processo di “stilizzazione” in Medvedkin. Intanto Medvedkin, specialmente nei famosi e “scandalosi” cortometraggi satirici del 1930–'31, raccoglie e pratica pervicacemente l'antico invito di Kulešov di ridurre la lunghezza dell'insieme e delle sue parti il più possibile e di filmare “soltanto quell'elemento dinamico, senza il quale non si produrrebbe in quel dato momento l'azione necessaria”. Era il segreto dell'americanismo finalmente strappato al suo contesto borghese e “neppista”.

La novità veramente straordinaria delle brevi satire del primo Medvedkin (girate al di fuori e dentro l'esperienza del cinetreno) è rilevato da uno dei pochi occidentali che ha avuto la fortuna di vederle, Jay Leyda, che non può fare a meno peraltro di scorgere in Medvedkin un “erede di Mack Sennet”<sup>9</sup>. Eppure noi sappiamo bene quanto pericoloso sia applicare una tecnica “borghese” a un “contenuto rivoluzionario” illudendosi di riscattarla, e già la vicenda della commedia o del *detektiv* sovietico degli anni Venti confermava questi pericoli (magari deliziosamente, volendo...). E alcuni momenti della stessa *Felicità*, l'unico film su cui oggi possiamo verificare il “metodo” di Medvedkin, costituiscono ulteriori prove: la sequenza in cui due pittoreschi e improbabili ladroni cercano di rapinare Chmyr', il povero contadino divenuto improvvisamente e illusoriamente

<sup>5</sup> Esigenza da cui nacque direttamente l'episodio famoso del *kinopoezd* [cinetreno]. Si vedano i materiali pubblicati in G. Buttafava, “Medvedkino. Filmografia ragionata di Aleksandr Medvedkin con una raccolta di documenti”, *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1–2, pp. 99–105.

<sup>6</sup> *Očerk istorii kino Sssr. Nemoe kino*, Moskva 1965<sup>2</sup>, pp. 535–536.

<sup>7</sup> Si veda A. Lunačarskij, “La commedia cinematografica e la satira”, *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1–2, p. 120.

<sup>8</sup> Si veda *Istorija sovetskogo kino*, I, Moskva 1971.

<sup>9</sup> J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Milano 1964, p. 435.

un piccolo proprietario, è costruita con notevole senso comico (il cane da guardia che fa festa ai malviventi, i due ladri offesi per non aver trovato nulla da rubare e pronti a consolare Chmyr' con manate sulle spalle e un rublo d'elemosina, e così via), eppure dà un suono falso, mentre in un film con Igor' Il'inskij diretto da Protazanov sarebbe stato il momento più riuscito e divertente. Con grande acutezza nella sua recensione alla *Felicità*<sup>10</sup> Ejzenštejn scorge benissimo la differenza fra il *gag* all'americana e il *gag* di Medvedkin: entrambi sono "alogici" vale a dire irrealistici e deformanti, ma questo è socialista, quello individualista. Il comunista Medvedkin non può permettersi di lasciarsi andare al gusto del divertimento fine a se stesso, pena la dissonanza: è la sua condanna e insieme il suo trionfo. Medvedkin non può divertire (divertirsi), anche se ha una capacità indubitabile e costante di suscitare il riso. Quando la tensione ideologica che sostiene il tessuto comico della sua opera si allenta e lascia trasparire i moduli di un umorismo magari sopraffino, Medvedkin rischia di comprometersi fatalmente: il cagnetto minuscolo e vanitoso era già comparso nella straordinaria sequenza del ritorno a casa dal mercato avvinto a una immensa, pesantissima catena tirata dalla moglie di Chmyr', Anna, ma là la deformazione buffonesca, basata sul tradizionale procedimento umoristico "a contrasto" (cane piccolissimo – catena grossissima), assumeva naturalmente un senso ideologico, basato su un diverso contrasto (Chmyr' crede di essersi liberato dalla catena della miseria, in verità essa si è fatta più spessa); nella sequenza della rapina il cagnolino è solo una decorazione, ridicola, come del resto i due ladri, esseri senza connotazione di classe e solo pittoreschi, mentre *tutti* gli altri personaggi sono talmente tipizzati da diventare simboli generalizzanti (a partire da Chmyr' che non è un personaggio che riassume in sé certe caratteristiche tipiche della sua classe, è questa classe, infatti viene frustato per 33 anni, fucilato, sette volte ucciso in guerra). Quando la pratica deideologizzante della commedia "neppista" prende il sopravvento sul "riso rosso" della nuova satira, Medvedkin gira su se stesso, rischiando di ritornare indietro, quasi fosse finito in una di quelle diaboliche porte girevoli dei grandi alberghi, come fa Chmyr' al-

la fine della *Felicità* ripetendo un tipico *gag* paleochapliniano. Ma così come il suo eroe, anche Medvedkin supera l'ostacolo e rientra prontamente nell'ardua sede che si è scelta: la satira, il riso tendenzioso, la commedia bolscevica. A questa prima pratica "deformante" (la meccanica del *gag* all'americana, col correttivo necessario di una nuova tensione ideologica) Medvedkin ne sposa una seconda apparentemente agli antipodi: il recupero delle forme più stilizzate del folklore popolare, in particolare incarnato nel cosiddetto *lubok*, la tavola incisa e colorata con vignette sgargianti e plebee che ha una secolare storia nell'arte "minore" russa. Quando per esempio Anna prende sulle spalle il cavallo che sta divorando il tetto della casa, Medvedkin si rifà a questo genere di rappresentazioni contadine, che comprendono l'immagine ricorrente della donna che porta in spalla la mucca. Così quando la stessa Anna si sostituisce al cavallo fannullone all'aratro, la scena di per sé spaventosa si "scarica" nel ricordo figurativo del *lubok* dedicato al marito che "doma" la propria moglie bisbetica proprio aggiogandola all'aratro. Ma a questo punto si scorge tutta la profondità e l'efficacia dell'operazione stilistica di Medvedkin. Il *lubok* della "moglie vanitosa", variante popolaresca della "bisbetica domata", è oggettivamente reazionario: del resto ogni falciare, ogni arte contadina o popolare ha sempre in sé questa ambiguità di fondo e il ricorso non "ragionato" a essa come a una forma espressiva di per sé protestataria e quindi rivoluzionaria può procurare infortuni ed equivoci colossali. Al *lubok* e in genere all'arte contadina-popolare avevano già fatto ricorso altri registi sovietici negli anni Venti, dal primitivo e poco noto Jakov Posel'skij al solito Jakov Protazanov, autore di un'amabile commedia kolchoziana *Don Diego i Pelageja* [Don Diego e Pelagia, 1928]. Proprio il film di Protazanov è un esempio lampante di un uso del folklore e della satira popolareggiante così compiaciuto e colorito, così levigato e insomma "borghese", da conciliare ogni pretesa (esso trascorse placidamente i più burrascosi decenni "duri" senza scomparire dagli schermi, mentre *La felicità* veniva subito tolta di mezzo). Sicuramente anche certa arte popolare risponde all'intenzione di svagare e di illudere le classi più umiliate, ed esistono *lubok* spudoratamente decorativi e floreali.

La grandezza di Medvedkin sta nel criticare apertamente dall'interno del suo partito preso estetico questa

<sup>10</sup> Si veda S. Eisenstein, "I bolscevichi ridono (Pensieri sulla commedia sovietica)", *Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1-2, pp. 126-129.

componente reazionaria dell'arte popolare, e contadina in particolare, divenuta poi punto di riferimento "sacro" per un Pyr'ev. Alla tremenda scena di Anna che stramazza al suolo vinta dalla fatica di tirare l'aratro come una bestia su un terreno aridissimo quando il ricordo del *lubok* è svanito di colpo in una geniale "pausa nera" (secondo la bella espressione del critico V. Demin), e lo spettatore è in un momento di "risveglio" dall'illusione comica e pronto in via di principio a usare la sua lucidità di giudizio, Medvedkin stacca con un taglio assolutamente impreveduto e sconcertante su un campo di fiori, su Chmyr' che suona l'armonica e su Anna, bellissima, distesa fra l'erba; è il ritorno del *lubok* dopo la "pausa nera", ma questo ritorno è visto nella chiave reazionaria della canzoncina consolatrice, del folclore di svago, dell'arte di consolazione, che arriva fino alla sequenza onirica di Chmyr' e di Anna vestiti da zar e da zarina che divorano lardo (come nelle parole della canzoncina). Quando poi i due si allontanano abbracciati verso il fondo dell'inquadratura in un tipico "finale" di tono chapliniano, Medvedkin raggiunge una coscienza espressiva altissima: nel momento in cui critica feroce l'illusione dell'arte popolare floreale e consolatoria egli critica sottilmente anche quell'altra illusione, quella del sogno di Hollywood, l'arte divertente ed evasiva della commedia industriale e protazanoviana. Ecco un uccellino su un ramo, a ultimo, ironico commento, e subito la visione penosa di Anna che trascina l'aratro: a questo punto risulta perfino superflua la rapida chiusura della bobina con il vicino, il *kulak* Foka che viene a ristabilire i suoi diritti di secolare creditore e oppressore. La stessa dialettica stilistica interna si ripete in modo ancor più clamoroso anche se forse meno netto e felice nella bobina che segue, dove alla danza di Anna e Chmyr' di fronte ai sacchi di grano (danza ancora una volta stilizzata puntualmente nei modi del *lubok* floreale) segue la rapina "legalizzata" del raccolto da parte di una folla incredibilmente pittoresca di oppressori, svolta con un ritmo da comica finale, che termina con uno "strappo" doloroso: Anna e Chmyr' immobili, con la testa bassa, nella casa vuota. Anche il secondo procedimento "deformante" cui fa ricorso Medvedkin trova quindi il suo necessario correttivo, ed è ancora una volta un correttivo ideologico.

Diversamente vanno le cose quando si passa a esami-

nare il terzo procedimento "deformante" dello stile di Medvedkin: il richiamo alle tradizioni figurative e cinematografiche della prima arte di agitazione rivoluzionaria. Nel programma primitivo del gruppo Medvedkin che si apprestava a rilanciare il "cortometraggio" contro il film "normale" si leggeva:

Aguzzo! Che prenda al cuore! Fatto in fretta, deve attaccarsi al grande kolossal come i frutti uncinati della lappola alla coda del cane, e muoversi insieme a lui su tutte le strade della distribuzione cinematografica. Guardino pure il grande film-cane e lo dimentichino. Il nostro film-lappola deve impigliarsi al cuore dello spettatore come una scheggia e rigirarvi per anni!<sup>11</sup>

Un programma d'agitazione politica che non può non richiamare le prime *agitki*. E dell'*agitkino* Medvedkin riprendeva anche i procedimenti linguistici: "Dinamismo e iperbolismo dell'azione", dice un teorico dell'*agitkino*<sup>12</sup>,

sono la condizione cardinale del cinema d'agitazione... Ma l'agitazione non è fantasticheria; l'agitazione è azione pratica. E perciò l'*agitkino* è cinema non di spettri, ma di uomini autentici e di case autentiche. Realismo del materiale e straordinarietà dell'azione: ecco cosa ci serve. Un treno che vola, un grattacielo che si muove, uno sciopero sugli aeroplani o una rivolta degli oggetti sono temi adatti non soltanto per la loro curiosità intrinseca, ma anche per le possibilità che rappresentano: *prendere il dato più reale e farne tutto quello che si vuole*.

In un cortometraggio satirico di Medvedkin (*Frutta, ortaggi* del '31) i burocrati hanno la "testa di bronzo", letteralmente (traduzione figurativa di un'espressione gergale); e chi ha visto *La felicità* non può scordare il reparto dei soldati zaristi, tutti con la stessa testa-maschera di cartone. Medvedkin non arretra di fronte a nessuna iperbole pur di lanciare il suo aguzzo messaggio, e in ciò si ricollega anche ai manifesti della Rosta, spesso disegnati e commentati da Majakovskij in uno stile smodatamente irrealistico e marionettistico, o agli altri *plakaty* rivoluzionari, ai volantini più "ingenui" e sommariamente allegorici, e così via. Ma vediamo come termina l'ormai famosa sequenza dei soldati che trascinano via il disubbidiente Chmyr': Anna accorre, cercando di strappare il marito dai suoi persecutori, che naturalmente la respingono e la lasciano sola e umiliata a concludere la prima parte del film. Qui l'irruzione del comportamento verosimile, tragicamente reale, nell'iperbole "ideologica" stride e non costituisce un elemen-

<sup>11</sup> 20 *režisserskich biografij*, Moskva 1971, p. 236.

<sup>12</sup> B. Arvatov, "Agitkino", *Kinofot*, 1922, 2, p. 2.

to dialettico sufficientemente motivato, come avveniva nelle scene cui si accennava più sopra: qui non c'è niente da smascherare, essendo già in sé parlante l'immagine grottesca e irrealistica dei soldati-burattini, sicché il risvolto "umano" e "patetico" è in tale contesto un elemento piuttosto mistificatorio che demistificante. Anche qui Medvedkin sembra quindi ricorrere a un correttivo, questa volta non più ideologico, ma linguistico, della pratica deformante che accoglie in linea di principio: ma questa volta il correttivo sembra suonare falso, proprio perché è in contraddizione con la sostanza stessa di tale pratica, cioè il superamento della "verosimiglianza" e diciamo pure del "realismo". Il limite della seconda parte del film è proprio in questo ricorrere qua e là e segnatamente nel lungo, inerte episodio dell'incendio della scuderia del kolchoz a una drammaturgia tradizionale e tradizionalmente realistica. Fortunatamente Medvedkin nella sua ardua ricerca aveva trovato un correttivo più consona in una sorta di fantasticheria tenera, culminata nella meravigliosa sequenza del ritorno dal mercato col cagnolino, e il cavallo macchiato acquistato sicuramente in qualche scalcinato circo equestre, viste le sue successive prodezze, e la cicogna che guarda dal tetto: tutto un bestiario fantastico, che se pure è ancorato a significati "ideologici" (il cavallo scemo e fannullone sembra fatto apposta per convincere i kolchoziani più romantici che è meglio un trattore!), assume purtuttavia un rilievo sottilmente poetico.

Del resto un simile rilievo acquista per tutto il film il rapporto Anna-Chmyr', che al di là di tutte le stilizzazioni, anzi grazie a esse, diventa una delle più intense storie d'amore del cinema sovietico. Vediamo per esempio come un gesto stilizzato e irrealista, che si ripete due volte in due diversi contesti storici, cioè nelle due parti del film, assuma un'intensità lirica straordinaria: nella prima parte del film Anna porge a Chmyr' un vecchio cappotto frusto, dicendogli "Vai a cercare la felicità e non tornare a mani vuote", nella seconda parte del film Anna, divenuta kolchoziana perfetta, porge a Chmyr' lo stesso cappotto dicendogli: "Vattene, Chmyr', non si farà mai di te un uomo!". La prima scena è seguita da un attimo di quasi grottesca tenerezza: Anna richiama il marito e lo bacia furiosamente (la scena risulta ironica perché Anna è molto più grossa di Chmyr', ma insieme essa è patetica, è un dolcissimo addio di povera gente);

la seconda scena è seguita da un richiamo di Anna: Chmyr' si avvicina e si aspetta un bacio, come del resto lo spettatore, ma la moglie gli dà soltanto un'anguria (la scena è comica perché basata sul meccanismo della sorpresa, dell'irrealtà e insieme è quasi straziante, per il sottotesto patetico sviluppato per tutto l'arco del film). A questo punto si è creato un vuoto emotivo, che Medvedkin colma nel finale, Chmyr' sveste i suoi panni vecchi e si riveste a nuovo. A questo punto Anna e Chmyr' *per la prima volta ridono insieme*, sfogando il patetismo rimasto in sospenso nello spettatore. Allora Medvedkin può ricorrere, nella sequenza immediatamente seguente, che è poi la sequenza finale, alla stessa risata, ma scaricata emotivamente e caricata ideologicamente. Ma vediamo prima come si sviluppa durante il film il tema del *riso*.

*La felicità* rivela a una analisi un po' approfondita un'incredibile quantità di temi ricorrenti, di "rime" (dal tema del furto a quello di Chmyr' "portatore d'acqua", e così via) che accrescono il loro senso con una serie di connotazioni derivate dalla successiva riproposta ritmica del motivo stesso. Una di queste "rime", uno di questi temi ricorrenti è il *riso*. Chi ride nella *Felicità*? Solo ed esclusivamente i contadini, gli umiliati, Anna e Chmyr'. Gli altri, dal *pope* alla religiosa gigantesca, ai gendarmi, al *kulak* Foka, non ridono mai: non sono degni della "felicità" di cui è segno il riso. Essi sono come marionette immortali (la religiosa impiccata alle pale del mulino continua a correre quando le pale scendono a terra, e così via), funzioni simboliche (vuote e ferme rivela la meravigliosa inquadratura in sovraimpressione con il *kulak* ripreso contemporaneamente in campo lungo e in piano americano). Il *mužik* invece può morire (si veda la scena della morte, "comica" fin che si vuole, ma vera, del padre di Chmyr') e può ridere. Anna e Chmyr' nella prima parte del film ridono sporadicamente e sempre *separatamente*, quando vengono presi dal sogno effimero della piccola proprietà contadina. Solo alla fine del film essi ridono insieme, due volte, a distanza ravvicinata. Ma mentre nella penultima sequenza, come s'è visto, il riso ha compito di concludere una certa parabola emotiva e narrativa, nel finale Medvedkin ci presenta una risata liberatrice, un riso "rosso", quindi anche un riso "di distruzione" (Ejzenštejn), un riso tendenzioso: Anna e Chmyr' ridono

delle marionette che tornano fuori a contendersi i vecchi abiti dell'ex povero *mužik*. È una risata quasi apocalittica quella di Chmyr', che *non ha fine*, nonostante i richiami della moglie. E dietro il kolchoziano fannullone che finalmente si libera nella risata (ridendo anche di se stesso, naturalmente, come si conviene a ogni satira

degna di questo nome) si sente la risata di Medvedkin. La felicità trovata da Chmyr' è anche la felicità trovata da Medvedkin. Il suo film, dedicato all'"ultimo kolchoziano fannullone", non aveva in fondo che uno scopo fantasticamente umile: voleva farlo ridere.

[G. Buttafava, "Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin",  
*Bianco e nero*, 1973 (XXXIV), 1-2, pp. 78-95]

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