

Un prato di non facile lettura: *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn^[*]

Gian Piero Piretto

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 181–189 ◇

[*] Questo articolo nasce dall'abbinamento di due contributi precedentemente pubblicati in sedi diverse e per quest'occasione unificati e aggiornati: G.P. Piretto, "Pavlik Sergeevič Ejzenštejn, un personaggio che non esiste se le discipline non si parlano", Studi italiani di linguistica teorica e applicata, *Nuova Serie*, 2004 (XXXIII), 2, pp. 267-272 e Idem, "Un prato di non facile lettura: *Bežin Lug* di Sergej Ejzenshtejn", Il lato oscuro. Viaggio nell'ombra, a cura di M. Maisetti, F. Mazzei, L. Vitalone, Milano 2004, pp. 63–71.

QUANTO ha in comune lo scrittore russo Ivan Sergeevič Turgenev (classe 1818) con il pionierero sovietico 001 Pavlik Morozov¹ (classe 1918[?]) e con il regista cinematografico Sergej Ejzenštejn (classe 1898)? Basta un titolo (*Bežin lug* [Il prato di Bez]), o un'aura di mitologia agreste ad accomunarli? E che cosa si cela dietro lo scontato accostamento su base tematica? Che cosa collega la raffigurazione di contadini e atmosfere rurali nelle pagine di Turgenev o sulle tele di pittori ottocenteschi, al delicato problema dell'identità nazionale russa e della misconosciuta *ličnost'* contadina? Che cosa mette tutte queste problematiche in relazione alle operazioni propagandistiche dedicate alla collettivizzazione delle terre negli anni del primo piano quinquennale staliniano, dai manifesti alle pellicole cinematografiche, o ancora ai quadri di irriducibili dell'avanguardia come Malevič e Filonov? Ha senso, e se ne ha, qual è il senso di concepire l'analisi di un momento storico, di un motivo, di un concetto culturale attraverso il suo riscontro in una *serie* di ambiti socio-artistico-culturali, di un'intersezione fra le discipline che li studiano nel tentativo di farle dialogare tra loro per giungere a una visione del problema più sfaccettata e più completa?

¹ Il pioniere che nei primi anni Trenta sovietici si era guadagnato (o a cui era stato fatto guadagnare a tavolino) un posto nella storia per avere denunciato il padre *kulak*, accaparratore di grano e nemico della collettivizzazione, e per essere poi restato vittima di una faida familiare che lo avrebbe portato alla morte.

A queste domande il metodo culturologico può fornire una risposta. Ecco che, nel caso che prendo in considerazione, un'opera della cultura letteraria alta come *Zapiski ochotnika* [Le memorie di un cacciatore] di Turgenev² può dialogare, posta su un unico piano, con manifesti di propaganda o copertine di rotocalchi, con film d'avanguardia o di regime, con canzonette retoriche, con mitologie apparentemente spicciole, ma in realtà costruite con strategie tutt'altro che improvvisate, che spesso proprio dalla cultura alta traggono la loro origine, e che sono responsabili di grande attenzione da parte del pubblico dei cittadini. Il dialogo può continuare con riscontri iconografici di ogni ordine e grado, ciò che oggi nell'ambito dello studio della cultura visuale viene definito "evento visivo"³: il rapporto che si stabilisce con il testo da parte di chi osserva, vede o guarda. Quando oggetto dell'osservazione non siano soltanto le immagini tradizionalmente concepite, ma tutto ciò il cui significato culturale sia costruito e coinvolga dinamiche spaziali, psichiche, sinestetiche, riconducibili al vedere inteso come interpretare l'apparenza visiva e le pratiche che hanno a che fare con quell'esperienza⁴. Il tutto "dialoga" con indagini storiche relative a momenti paludati e importanti, nella fattispecie del mio contributo la collettivizzazione delle terre nell'epoca staliniana, di cui si cerca però il riscontro anche sul fronte della percezione bassa, della storia fatta da chi la subiva nella propria ignoranza e nella propria posizione di sudditanza rispetto al potere egemonico, politico o culturale che fosse.

² Il racconto turgeneviano *Bežin Lug* fu scritto nel 1850 e inserito nella raccolta *Zapiski ochotnika* (1847–74): I. Turgenev, *Zapiski Ochotnika*, Idem, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, I, Moskva 1975, pp. 84–103.

³ Si veda G.P. Piretto, "Visioni e rappresentazioni di un non-flâneur sovietico: lo sguardo del e sul compagno Stalin", *Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 2003, 17, pp. 71–86.

⁴ Si veda I. Rogoff, "Studying Visual Culture", *The Visual Culture Reader*, a cura di N. Mirzoeff, London–New York 2002, pp. 12–22.

A Pavlik Morozov e alla sua epopea nella storia del paese e dei pionieri sovietici sono stati dedicati molteplici studi. Jurij Družnikov⁵ tra i più recenti ne ha indagato la posizione di delatore, trasformando il primigenio e strombazzato titolo onorifico *geroj-pioner 001* [eroe-pioniere 001], di cui era stato fregiato dopo la morte in odore di martirio, in *donoščik 001* [delatore 001], svelando le strategie che avevano costituito la costruzione del suo mito. Maria Ferretti ne ricostruisce la storia in un saggio articolato e completo, e dalle sue pagine prenderò le mosse per fornire l'analisi di una base storica⁶.

La morte del giovane pioniere risale al 1932. Il film di Ejzenštejn che al suo *podvig* (atto eroico) era seppur liberamente ispirato è del 1937⁷. Il mito del giovane pioniere avrebbe resistito persino alla perestrojka gorbacioviana e oggi, a Urss ormai fuori gioco sul piano politico internazionale, segna un'ennesima tappa: il restauro del museo dedicato a Pavlik nel suo villaggio natale (Gerasimovka, Sverdlovskaja oblast') per volontà del magnate-mecenate Szoros. Conservazione della memoria, nostalgia sovietica, bieco interesse commerciale mascherato da fenomeno culturale? Merita attenzione indagare ulteriormente, anche attraverso le strade che il metodo culturologico mette a disposizione, modalità di costruzione e funzionamento di quel mito nel sistema semiotico a cui è stato legato. Magari muovendo proprio da un banale ma significativo ritornello di un noto hit del gruppo pop Krematorij nella Russia degli anni Novanta, studiando il valore di citazioni e parodie nella cultura contemporanea, ora, forse e finalmente, in fase

di analisi critica del passato socialista, dopo le precedenti tappe di decostruzione (Soc-art)⁸, nostalgia, irrisione e fruizione camp.

Dopo aver cantato una serie di guai contemporanei i rockettari post-sovietici così motivano la loro esistenza:

A vse ot togo, čto
Pavlik Morozov živ, Pavlik Morozov živ,
Pavlik Morozov živ, Pavlik Morozov živee vseh živych...⁹.

Uno dei fenomeni di maggiore interesse che la cultura e la politica sovietica hanno offerto all'indagine degli studiosi è certamente il dialogo, non sempre chiaro né sereno, intercorso tra operatori culturali e ideologi. Spesso, con modalità che variano nelle epoche ma che mantengono sostanzialmente una comune problematica di base, le intenzioni degli uni non collimavano con le visioni degli altri. Anche quando, e il problema si fa davvero interessante, con i migliori propositi si partiva da un concetto condiviso, si proseguiva per una strada che doveva portare a una stessa meta, si aveva come base la medesima ideologia, ma a differire erano i mezzi stilistici, gli strumenti compositivi, la concezione stessa di arte e cultura. Quando la "lettura" del prodotto concluso apriva troppe possibilità di interpretazione e si distaccava dal cosiddetto canone che, nei vari momenti, dominava la creazione e il panorama culturale. Molti artisti (pittori, scrittori, musicisti, cineasti) si trovarono senza rendersene conto, senza che da parte loro fosse stata concepita alcuna intenzione di dissenso, protesta o atteggiamento anti-sovietico, a subire attacchi violenti, anche ripetuti nel tempo, e vedere le proprie opere eliminate, contestate o pesantemente censurate.

In queste pagine affronterò un caso tra i molti, il film di Sergej Ejzenštejn, *Bežin Lug* [Il prato di Bez], prodotto tra il 1935 e il 1937, dopo il clamoroso fiasco oltre frontiera di *Que viva Mexico!*, con l'intenzione di riscattarsi in terra patria e celebrare, in generale, un movimento politico-sociale di grande portata, la collettiviz-

⁵ Ju. Družnikov, "Donoščik 001, ili Voznesenie Pavlika Morozova. Pervoe nezavisimoe rassledovanie", *Russkie mify*, Ekaterinburg 2001, pp. 7–224.

⁶ M. Ferretti, "Pavlik Morozov: il mito e la memoria", *Annali dell'Istituto Gramsci Emilia Romagna*, 2000–2001, 4–5, pp. 293–319.

⁷ Come è noto, l'intervento del boss della cinematografia sovietica, Boris Šumjackij, avrebbe bloccato la produzione del film, dopo due anni di lavori (1935–1937) e di ingenti spese sostenute dallo stato, con l'accusa, scontata e ricorrente in quell'epoca, di "inaccettabili e dannosi esercizi formalistici" (*Pravda*, 19.3.1937, p. 3). Il destino avrebbe ulteriormente congiurato contro la pellicola, riducendo a brandelli l'unica copia rimasta durante un bombardamento della seconda guerra mondiale. Nel 1968 i frammenti di ciò che era stato il film sarebbero stati ricomposti in un montaggio ideale, restituendo alla storia una serie di fotogrammi che conferiscono al prodotto un'aura sacrificale e lo propongono come successione di immagini non strettamente legate da un intreccio, il cui sviluppo narrativo (montaggio) risulta ancora più complesso e affascinante di quanto avrebbe potuto essere in origine.

⁸ Anche Pavlik Morozov e il suo mito non si erano sottratti a questa fase della cultura sovietica negli anni Settanta. Un musical non ufficiale, in stile samizdat, era stato realizzato nel 1975 da un gruppo di studenti (Gumanizm Levinsona) dell'università di Mosca (MGU) sulle note dell'allora in voga *Jesus Chris Superstar*, che nel ruolo di protagonista aveva appunto Pavlik Morozov *Superzvezda*. Devo queste citazioni alla tesi di laurea di Giorgia Nessi, discussa all'Università degli studi di Milano nel 1998.

⁹ "E tutto dipende dal fatto che Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è vivo, Pavlik Morozov è più vivo di tutti i vivi... ", Krematorij, *Pavlik Morozov* (1992).

zazione delle terre e, in particolare, l'epopea di Pavlik Morozov, un giovane pioniere che, in stretta sintonia con il *discours* staliniano, non aveva esitato a denunciare il proprio padre *kulak* (contadino ricco in odore di sabotaggio) in nome della causa comune e dell'interesse collettivo¹⁰.



Fig. 1. Uno dei tanti monumenti eretti a Pavlik Morozov

Ejzenštejn non era nuovo a operazioni che coinvolgessero il discorso politico, collettivizzazione in particolare. Nel 1929 il suo *General'naja linija* [Linea generale], anche noto come *Staroe i novoe* [Il vecchio e il nuovo], aveva subito attacchi ed era stato ridotto a brandelli dalla censura perché troppa attenzione era stata dedicata dal regista al procedimento di statalizzazione delle terre, ai dubbi che assalivano i contadini, alle diffidenze nei confronti delle fattorie collettive e della rinuncia alla proprietà privata. Il regime, già negli anni del primo piano quinquennale, esigeva che l'accento fosse sui risultati ottenuti, sulle conquiste, rappresentate trionfalmente e in maniera che non sollevasse possibilità alcuna di equivoco. Il film di Ejzenštejn, con il suo ampio uso della tecnica di montaggio, non aveva saputo o voluto trasmettere il messaggio tanto chiaro e distinto, quanto banale e scontato, che il regime esigeva: abbandonate il vecchio sistema e fideisticamente abbracciate la nuova causa. Il regista restava seriamente convinto della bontà della collettivizzazione, e altrettanto seriamente si era impegnato nella realizzazione di un film

che ne sostenesse e propagandasse la causa, ma i suoi gusti estetici, i suoi mezzi tecnici e la sua visione del mondo portavano invariabilmente altrove, a guardare con altri occhi, a offrire punti di vista e procedimenti di sguardo che non coincidevano con le necessità politiche del momento. La parola, soprattutto quella scritta, si faceva fondamentale e riacquisiva l'importanza egemonica che gli anni Venti le avevano sottratto. Nulla di ciò che la cultura produceva, dal cinema all'architettura, si sarebbe più potuto permettere di generare testi che non fossero esprimibili e facilmente comprensibili a parole, orali o scritte che fossero. Generazioni di neo alfabetizzati vivevano sull'onda dell'entusiasmo per un mondo prima precluso che la grande acquisizione aveva dischiuso dinnanzi a loro. La parola era la base costituente dei mille editti, leggi, proclami, slogan che lo stato quotidianamente emanava e le arti tutte dovevano contribuire a tradurre (illustrare) in linguaggi adeguati e comprensibili quei principi che la complessità dei concetti o dell'espressione rendeva ancora inaccessibili ai più¹¹. La letteratura recuperò la sua posizione dominante nella gerarchia della cultura e anche nell'ambito di quella visuale diede il la a ogni manifestazione. Di conseguenza nel cinema la sceneggiatura diventò il punto di partenza di primaria importanza. Scrittori di fama si dedicarono all'attività di sceneggiatore e il loro testo divenne il vangelo a cui i registi cinematografici dovettero adeguarsi senza discutere.

Assieme al collega Dziga Vertov, Ejzenštejn sarebbe invece stato definito un regista *bessjužetnyj* [privo di intreccio], connotazione che all'epoca divenne tragico sinonimo di "privo di idee". Il fondamentale concetto di narratività che secondo il nascente canone ogni opera d'arte doveva contenere, veniva messo in discussione dalla tecnica del montaggio che, invece di essere inteso come principio strutturale di base per la narrazione cinematografica, veniva interpretato come artificio che "distruggeva" la narratività della fabula¹². Ejzenštejn ricostruiva attraverso il montaggio il procedimento psichico del pensiero in conflitto tra forme logiche e paralogiche. Operazione che gli valse le critiche per "com-

¹⁰ Ju. Rastislav, "Tragedija Bežina luga", *Kino: Metodologičeskie issledovanija*, a cura di V.M. Murjan, Moskva 2001, pp. 147-170. K. Naum, "Ejzenštejn. Bežin lug (pervyj variant): kul'turno-mifologičeskie aspekty", *Close-Up: Istoriko-teoretičeskij seminar vo VGIKe: Lekcii 1996-1998 gody*, a cura di A. Trošin, Moskva 1999, pp. 20-37.

¹¹ V. Papernyj, *Kul'tura dva*, Moskva 1996, p. 151.

¹² O. Bulgakova, "Sovetskoe kino v poiskach obščej modeli", *Socrealističeskij kanon, Akademičeskij projekt*, a cura di Ch. Gjunter e E. Dobrenko, Sankt-Petereburg 2000, pp. 146-165, qui p. 150.

mistione eclettica di teorie formaliste”. Il passaggio dall’arte e dalla tecnica alla politica, sul fronte delle colpe era molto breve. Il suo *Bežin Lug* fu visto come il risultato di teorie politiche viziose, e condannato di conseguenza, a causa degli attacchi di Boris Šumjackij, il patron della cinematografia sovietica del momento, con pesanti accuse di “esercizio formalista” che rallentava, se non rendeva impossibile, l’irrinunciabile empatia tra opera d’arte e spettatori¹³. Il regista dovette scrivere un *j’accuse* in cui faceva ammenda per gli errori ideologici commessi e chiedeva scusa al paese per le spese inutilmente causate alla collettività¹⁴. Nel 1938, operazione propagandistico-didascalica tra le tante, il famoso minatore *recordman* Aleksej Stachanov, ormai assunto al ruolo di *maitre à penser*, avrebbe rivendicato in un articolo pubblicato su una rivista cinematografica il diritto del popolo alla cultura, ostacolato da certi cineasti che si ostinano a produrre pellicole di scarso valore e a non far circolare in ogni angolo del paese film sonori che portino la musica di Beethoven anche nelle periferie più sperdute¹⁵. Ejzenštejn, anche se non esplicitamente citato, rientrava senza dubbio tra questi colpevoli. La seconda guerra mondiale inferì ulteriormente sulla pellicola scampata al rogo e conservata negli studi della Mosfil’m. Un bombardamento ridusse a brandelli la copia rimasta della seconda versione, quella rielaborata dal regista con l’aiuto della scrittore-sceneggiatore Isaak Babel’, dopo una serie di vicissitudini che ne avevano ritardato la realizzazione, e che mai era stata messa in distribuzione. Quanto oggi è visibile, una raccolta sequenziale di fotogrammi pazientemente recuperati nel 1968 e ricuciti insieme, esalta vieppiù il concetto di montaggio e fornisce un’idea assai labile di quanto il prodotto integro potesse costituire, ma pur sempre eloquente nella straordinaria efficacia delle immagini.

Cosa aveva reso questo film tanto delicato e complesso? Cosa aveva esaltato la possibilità di leggerne tra le righe e ricavarne interpretazioni molteplici? Ejzenštejn era stato incaricato di girarlo dal Komsomol (l’associa-

zione giovanile comunista) per immortalare, a monito di tutti pionieri sovietici, il sacrificio ed eroico martirio di Pavlik Morozov¹⁶, ucciso per vendetta dai sabotatori in un villaggio degli Urali nel 1932, dopo che aveva denunciato il padre, accaparratore di grano e irriducibile nemico della collettivizzazione. La storia, spesso travisata e dimenticata dalla realtà staliniana in nome del mito, avrebbe rivelato che il bambino era stato ucciso per una faida familiare e che il suo ruolo di *pionergeroj N. 1* [pioniere-eroe N. 1], con cui sarebbe stato fregiato e idolatrato per tutta l’epopea sovietica, sarebbe stato più propriamente definibile: *pioner-donoščik N. 1* [pioniere-delatore N. 1]¹⁷.

Nei film canonici degli anni Trenta sovietici i segnali di orientamento relativi a distanza, profondità, disposizione nello spazio avrebbero perso significato. Sarebbero sopravvissuti segnali metonimici relativi alla realtà fattuale, affiancati a visioni di insieme immaginarie, totalmente avulse dalla concretezza tangibile, in modo che la rappresentazione riproducesse la visione ideologica delle cose, il futuro radioso già realizzato nel presente, anche se la storia di quel tipo di realtà non aveva ancora preso visione né coscienza. Secondo il canone, Ejzenštejn avrebbe dovuto rappresentare le problematiche chiave del suo film secondo i principi della lotta di classe, con chiari e identificabili riferimenti a quei concetti che altri ambiti culturali, pittura, propaganda, musica, già avevano affrontato e messo in campo: la nostra patria, il nostro *kolchoz*, i buoni e i cattivi, facili da riconoscere, identificare e a cui reagire emotivamente. Nel sistema totalitario il cinema doveva costituire un’ennesima tappa verso la mediazione nei confronti di quella realtà che non sussisteva sulla terra, ma alla cui esistenza si doveva comunque credere. La logica del realismo socialista consisteva nel presentare come fatti realizzati, elementi che erano ideologicamente desiderabili. Lo stesso soggetto (nella fattispecie dekulakizzazione e sacrificio del martire sovietico Pavlik Morozov) doveva arricchirsi di nuovi dettagli nel passaggio da una forma d’arte all’altra, costituendo un percorso unico e organizzato che comprendesse letteratura, iconografia, musica e cinema: l’opera d’arte totale. Il tutto articolato secondo metodi e linguaggi in sintonia tra loro e con

¹³ Si veda B. Šumjackij, “O fil’m *Bežin Lug*”, *Pravda*, 19.3.1937, p. 3. In traduzione inglese in B. Shumyatsky, “The Film *Bezhin Meadow*”, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, a cura di R. Taylor and I. Christie, Cambridge Mass. 1988, pp. 378–81.

¹⁴ *Ošibki Bežina Luga: protiv formalizma v kino*, Moskva 1937.

¹⁵ A. Stachanov, “Moe predloženie sovjetskoj kinematografii”, *Iskusstvo kino*, 1938, 3, p. 25.

¹⁶ Si veda M. Ferretti, “Pavlik Morozov”, op. cit., pp. 293–319.

¹⁷ Si veda Ju. Družnikov, “Donoščik 001”, op. cit., pp. 7–224.

il discorso ufficiale.

Sulla base del concetto che ritornelli e slogan dovevano fungere da ratifica di situazioni già ben delineate e formate, una serie di melodie musicali, poemi e testi letterari sorsero a sostenere il nascente mito del pioniere eroe, in perfetta sintonia con i principi di narrativa, spirito ideologico, ottimismo, agiografia.

In un bosco degli Urali
 Il vento asciuga la rugiada.
 Il coraggioso Pavlik non tornerà alla sua squadra.
 È morto da eroe,
 Sotto l'alta montagna.
 E di lui canta la nostra canzone¹⁸.
 [...]
 E Pavlik decide:
 Andrò al comitato regionale
 E obbligherò mio padre
 A rispondere alla corte.
 Che dichiaro al soviet del villaggio
 Quale protezione ha garantito ai kulak.
 Che dica chiaro
 Come ha aiutato i nemici
 A scavare fosse
 Per nascondere il grano¹⁹.

Il film di Ejzenštejn si staccò da questi principi per il grado di creazione artistica, il livello di poeticità e per gli infiniti riferimenti tra le righe che fuorviavano lo spettatore proletario in fase di acculturazione confondendogli le idee. Vediamone alcuni punti in dettaglio.

Il titolo del film è tratto da un racconto dello scrittore russo Ivan Turgenev²⁰, ma sbagliato sarebbe pensare che vi sia strettamente basato. Già questo riferimento altro non è che una citazione, un rimando, un accenno a una realtà precedente che di suo confonde e complica le cose, invece di confluire in una semplice, lineare ed edificante trasposizione letterario-cinematografica. La storia originale narra di una notte in cui un gruppo di ragazzini, a guardia di una mandria di cavalli, si diverte a incutersi timore vicendevolmente raccontando storie spaventose. Il tutto sullo sfondo di una notte russa estiva e della tradizione rurale fatta di leggende, spiriti, mitologie. Fondamentale è la russicità della situazione e dei personaggi. A chi lo leggeva come racconto fantastico, Turgenev obiettava che i protagonisti erano

dei semplici quanto autentici ragazzi russi, e che il soprannaturale che poteva trapelare da quelle pagine in realtà era insito in loro, nel loro essere russi, nella notte che vivevano e nella natura altrettanto russa che li circondava. Alla fine del racconto, il cacciatore-narratore, comunicherà al lettore, in maniera semplice e dimessa, che il ragazzino protagonista, Pavel (casualmente come il futuro Morozov), era morto cadendo da cavallo, e si congederà con misurati cenni di rimpianto: “peccato, era un gran bravo ragazzo!”.

Molto di questo si ritrova, in maniera sottile e complessa, nel film degli anni Trenta sovietici. Quello che avrebbe dovuto essere un inno all'operazione staliniana di collettivizzazione riprende stilemi e categorie proprie della terra russa antica, del suo essere suolo prima che stato, della magia arcana della sua natura. La citazione rimanda alla complessa questione relativa all'identità contadina, al rapporto che si era instaurato tra contadini e paesaggio, contadini e padroni, alla servitù della gleba e alla posizione che lo scrittore Turgenev aveva tenuto in proposito. Nel solo titolo sono compresi tutti questi rimandi, non certo facili da identificare e comprendere a chi acculturato non fosse e si trovasse a vivere una rivoluzione che del passato tendeva a liquidare grossolanamente quasi ogni istanza. Il racconto turgeneviano inizia con una descrizione della natura russa che, nel compiaciuto lirismo e nell'assoluta e idilliaca quanto discutibile serenità che caratterizzava le visioni turgeneviane dell'esistenza in campagna, non sarà certamente sfuggito a molti autori real-socialisti e alle loro rappresentazioni dell'immanente bellezza della terra russa, privata dell'inquietante categoria estetica del sublime, base ideale su cui impostare grandi narrazioni e ideologia:

Era una bellissima giornata di luglio, una di quelle giornate che capitano solo quando il tempo si stabilizza al bello. Fin dal primo mattino il cielo era sereno; l'alba non divampava come se ci fosse un incendio: si diffondeva con mite rossore. Il sole, non focoso, non arroventato come capita nei tempi di afosa siccità, né d'un torbido color porpora, come prima delle tempeste, ma luminoso e gradevolmente raggianti, sorgeva pacifico sotto una nuvoletta stretta e lunga, risplendeva con freschezza per sprofondare poi nella nebbia che tende al lilla di quella nuvola²¹.

Ogni romanzo (e film) real socialista che implicasse una panoramica sulla natura, iniziava con una digressione li-

¹⁸ *Pesnja o pionere-geroe* [canzone del pioniere-eroe], parole di S. Alymov, musica di V. Aleksandrov.

¹⁹ M. Dorošin, “Pavlik Morozov. Poema o nenavisti”, *Pionerskaia pravda*, 29.3.1933.

²⁰ Il racconto “Bežin Lug” fu scritto nel 1850 e inserito nella raccolta *Zapiski ochotnika* [Le memorie di un cacciatore, 1847–74].

²¹ I. Turgenev, *Zapiski ochotnika*, op. cit., p. 84. La traduzione è mia.

rica di questa portata (doveroso e legittimo omaggio alla terra russa tradizionale) che invariabilmente confluiva nella visione ideologizzata del campo di grano, della terra coltivata, della raccolta o della semina che sottolineasse la bontà della fattoria collettiva e del suo contributo alla costruzione del socialismo. La contemporaneità organizzata e gerarchizzata della campagna sovietica si sovrapponeva alla natura russa usualmente intesa per ribadire il nuovo, il buono e il contrasto con la passata servitù della gleba e con le categorie della superstizione e del timor panico nei confronti della natura. Grandi quantità di manifesti propagandistici (e film) riproponevano campi, attività agresti e distese coltivate con una visione nuova, dove uomo e macchina collaboravano, la superiorità umana nei confronti delle forze primordiali era scontata e la felicità regnava indiscussa.



Fig. 2. *Un kolchoz al lavoro*

Canzoni di massa ribadivano il concetto e contribuivano a fissarlo nelle menti con ritornelli orecchiabili e testi di immediata comprensione:

La nostra forza canta ovunque
E quando a intonare è la gioventù,
Ogni campo di grano si unisce al canto,
E fanno eco le messi.

Sei grande, campo del *kolchoz*,
Chi riuscirà a percorrerli per intero?
Oh tu libertà, libera libertà,
Non ti si trova da nessuna altra parte al mondo²².

Il canone si andava costituendo e coinvolgeva tutti gli ambiti della cultura riportandoli a uno schema, alla base del quale stava un concetto di difficile traduzione

che proprio alla canzone di massa era ispirato: *pesennost'*, come dire il principio più specifico della canzonetta sovietica anni Trenta. Ogni manifestazione e ogni testo prodotto dalla cultura doveva assecondare principi quali melodicità, semplicità di forme, accessibilità, cantabilità²³. Qualcosa che parrebbe poter rimandare al concetto più nobile di leggerezza, se dietro le quinte dell'epoca non si fosse nascosto un pesante e tetto retroscena ideologico e crudele, e se l'auspicata lievità non avesse sconfinato pericolosamente nel kitsch e nelle sue più bieche semplificazioni a scopo dottrinale. I paradigmi culturali cambiavano rispetto alla sperimentazione che aveva caratterizzato gli anni Venti, e di conseguenza cambiava il sistema degli sguardi e delle raffigurazioni. In questo sistema il mondo era macroscopicamente diviso in forze del bene (gli eroi) e forze del male (i sabotatori). Due entità assolutamente indispensabili l'una all'altra perché il discorso si potesse connotare. I primi si articolavano come modelli a cui ispirarsi, e il genere della biografia trionfò in letteratura. Biografia intesa come esaltazione di figure eccezionali, di qualunque portata, del passato o del presente, la cui narrazione agiografica trasformava il protagonista in una sorta di icona, prototipo-modello a cui altri scrittori si sarebbero dovuti ispirare, e in cui i lettori avrebbero trovato ispirazione²⁴. Eroi finzionali ed eroi reali agivano allo stesso livello nella creazione della mitografia che si sostituiva alla fattografia del decennio precedente. Il *vreditel'* (sabotatore) non si poneva come nemico della lotta di classe marxisticamente intesa, non era tanto un rivale ideologico, quanto una minaccia per la felicità della grande famiglia staliniana²⁵. La fantasmagoria di un invisibile mondo del male, di un anti-mondo del caos, dove succedevano le stesse cose che accadevano in quello reale, si contrapponeva, con la stessa veemenza e inevitabilità, al mondo degli eroi che al grande Padre Stalin e alla grande Madre Patria offrivano le loro forze e i loro trionfi.

Bežin Lug non fu nulla di tutto questo. Se l'intenzione era di celebrare agiograficamente colui che sarebbe stato l'ultimo martire sovietico prima che Stalin dichiara-

²² V. Lebedev-Kumač, *Oj vy koni, koni stal'nye* [Oh, voi cavalli, cavalli d'acciaio. Canzone dedicata ai trattori], 1938. La traduzione è mia.

²³ Si veda F. Roziner, "Socrealizm v sovetskoj muzyke", *Socrealističeskij kanon*, op. cit., pp. 166-179, qui p. 167.

²⁴ K. Klark, "Stalinskij mif o velikoj sem'e", Ivi, pp. 785-796, qui p. 788.

²⁵ Si veda Ch. Gjunter, "Arhetipy sovetskoj kul'tury", Ivi, pp. 743-784, qui p. 751.



Fig. 3. Per il kulak e i suoi tirapiedi non c'è posto al soviet agricolo

rasse dall'alto la fine dell'epoca dei sacrifici e la raggiunta gioia di vivere di stato, i mezzi usati per farlo portarono a esiti molto diversi. Se l'opposizione tra eroi e sabotatori rispettava nell'intreccio il canovaccio che la storia mitologizzata dello stalinismo aveva raccontato, i risultati di quella narrazione non sortirono gli effetti sperati e auspicati, anzi procedettero in direzioni assolutamente opposte.

L'attacco del film è in sintonia con l'inizio lirico a cui si è fatto riferimento, ma nessun campo di grano e nessuna distesa arata viene a sostituirsi ai rami in fiore e ai dettagli di cielo e natura. Le scene immediatamente successive paiono confermare la volontà del regista di procedere in sintonia con il discorso: opposizione bene/male, figura paterna e materna. Il padre del ragazzino si connota subito come cattivo, barba da tempi passati, ferocia selvaggia. La madre di Stepok (nel film il nome Pavel non viene usato) è stata uccisa dal marito perché, come recitano titoli che danno voce al bambino, "lei mi capiva". Sottotesto psicologico di pericolosa portata secondo il punto di vista del canone, nonostante la conciliante soluzione dell'intervento della direttrice del *kolchoz* che si prende cura (madre di stato) del bimbo più piccolo rimasto orfano. Ancora più intrigante, e di notevole portata poetica, è quanto segue nei frammenti salvati dalle intemperie di varia natura. Le minacciose parole che il padre rivolge al figlio, e che conducono alla scena dell'uccisione del ragazzo da parte dello stesso padre, sono permeate di atmosfere bibliche, calate in uno "spazio mitico atemporale, una sorta di lotta astrat-

ta tra il bene e il male, tra forze cosmiche elementari"²⁶. Il sacrificio di Isacco e Giacobbe occhieggia tra citazioni esplicitate nei titoli e rimandi subliminali. Invece di una chiara e facilmente condannabile denuncia della violenza compiuta dal padre (vecchio e cattivo) nei confronti del figlio (nuovo e buono), si indulge in misticheggianti inquadrature che pongono problemi e questioni invece di fornire soluzioni e letture inappellabili. Il livello della cultura visiva che sta alla base di queste scene è molto alto: si riconoscono tratti di impressionismo, stampe giapponesi, pittura spagnola e olandese. Stepok indossa la legittima divisa dei pionieri: camicia bianca e fazzoletto rosso, ma la luminescenza che contraddistingue le scene in cui compare, unita al biondo dei suoi capelli, ha qualcosa di soprannaturale, spettrale. Ha sì la santità dell'innocenza di un martire, ma che con il bolscevismo ha ben poco a che spartire. Ejzenštejn aveva dichiarato che intendeva giocare con i simboli del passato, quelli religiosi compresi, per trasmettere il pathos del nuovo, allegro e giocoso, rispetto al vecchio e alla obsoleta tradizione, ma la sequenza che si svolge nella chiesa porta ancora più lontano da quella che doveva essere una lettura politicamente corretta.

La decisione di trasformare in circolo operaio la chiesa in cui i cattivi incendiari avevano cercato asilo, e smantellarne di conseguenza gli arredi, dà vita a una sequenza straordinaria, che nella sua intensità si arricchisce di una carica erotica, quasi orgasmica, trasformando l'insieme in una specie di tragedia ellenistica di spirito nietzscheano.



Fig. 4. Le donne nel kolchoz sono una grande forza, 1933

Quella che nelle intenzioni doveva essere la distruzione di un simbolo di arretratezza e superstizione, lampante e didascalica, diventa una sottile e raffinata deco-

²⁶ S. Zhizhek, "A Plea for Leninist Intolerance", *Critical Inquiry*, 2002 (XXVIII), 2, pp. 542-566.

struzione, in cui reminescenze, fede, credenza popolare, tradizione e innovazione si mescolano in un crescendo pittorico che combina vecchi e giovani, corpi semi nudi, arredi sacri, statue, sculture, icone. Volti di contadini russi, volti di vecchie, sguardi ieratici, capigliature ricciute e labbra tumide, torsi di giovanotti, volti di santi da icone, tantissimi primi piani a cui raggiere e aureole, cornici e dettagli architettonici conferiscono un'aura di laica santità, collocata in una dimensione che tende al soprannaturale. I giochi briosi, quasi da palestra dei ragazzi con candelabri e oggetti di culto poco possono contro le statuarie e solenni pose da *Pietà* o *Stabat mater* che si inseriscono tra un riso di donna (madonna) e una burla di bimbo (putto, angelo) con le corone usate per gli sposalizi. E a siglare tutto questo non una canzonetta edificante e brillante, ma la musica di Prokof'ev con le sue sonorità da basilica e tonalità solenni. Quella che vorrebbe essere una risata denudatoria e dissacrante, in conseguenza del montaggio e delle angolature di ripresa, si trasforma in un sorriso che tradisce il disagio e la scarsa convinzione con cui l'operazione viene compiuta. La narratività, nel racconto di Ejzenštejn, si scompone in una miriade di immagini montate freneticamente a suggerire un linguaggio e una visione che necessitano di interpretazione e approfondimento. Categorie che gli anni Trenta non erano più apprezzate né riconosciute. Il vecchio e il nuovo si combinano secondo paradigmi che non corrispondono alle aspettative, che non sortiscono gli effetti voluti dalla censura. Il gioco non è abbastanza convinto. Si percepisce in maniera troppo chiara che dietro lo smantellamento della chiesa sopravvive una ritualità non dimenticata. Operazione che ricorda e si riproduce nei manufatti degli artigiani del villaggio di Palech, antichi iconografi che la rivoluzione d'ottobre cercò di trasformare in pittori di regime, con il risultato, vicino al nostro tema di indagine, che le famose scatole laccate da quegli artigiani e raffiguranti temi autenticamente sovietici (il primo aeroplano, la fattoria collettiva, la liberazione del *kolchoz* dopo la guerra) apparivano a distanza come tradizionali icone, a cui era stata aggiunta una bandiera rossa o un trattore²⁷. Dettagli minimi, metonimici che quasi scomparivano nella visione d'insieme, tra montagne ca-

ratteristiche delle immagini sacre, posture e figure che di sovietico avevano forse, ma neanche sempre, gli abiti e gli attrezzi.



Fig. 5. *Un kolchoz al lavoro*, 1935, Artigianato di Palech

La contestualizzazione nella scena cinematografica della chiesa è minima. I dettagli hanno ragione delle visioni di insieme (di massa) e trasformano l'operazione in un rito pseudo-religioso. Il disagio che l'ambiente ispira ai vandali improvvisati ricorda le scene della presa del palazzo d'inverno in *Oktjabr'* [Ottobre, 1927], in cui imbarazzati proletari restavano intimiditi dalle stanze private imperiali e da suppellettili e arredi sconosciuti, arrivando a sfogare la propria rabbia devastatrice solo sulle bottiglie nelle cantine dello zar.

La scena successiva riporta, sempre con rimandi sottili e non troppo espliciti, al racconto di Turgenev. Un gruppo di pionieri, di notte, sta di guardia non solo ai cavalli come nell'originale, ma anche a incursioni di eventuali sabotatori intenzionati a distruggere i raccolti o le strutture del *kolchoz*. La folclorizzazione sovietica avrebbe decretato quanto del passato popolare poteva essere conservato e che cosa dovesse invece venire distrutto e dimenticato. Lo stesso Maksim Gor'kij avrebbe rifiutato le origini contadino-mitologiche e feudalaristocratiche del folclore, lo avrebbe liberato da connotazioni metafisiche, inserendolo a pieno titolo, su basi totalmente materialistiche, nel sistema della cultura staliniana²⁸. Ejzenštejn, ancora una volta, devia dal percorso. Falò, cavalli, buio. Persino il classico trespo-

²⁷ Si veda G.P. Piretto, "Colcosiani, santi o profeti? Il mondo laccato degli artigiani sovietici di Palech", *L'uomo nero*, 2005, in corso di stampa.

²⁸ Si veda U. Justus, "Vozvraščenie v raj: socrealizm i fol'klor", *Socrealističeskij kanon*, op. cit., pp. 70-86, qui p. 70.

lo dall'alto del quale il pioniere di turno vigilava sul territorio circostante.



Fig. 6. *Pionieri di guardia*, 1935, Artigianato di Palech

Tutto come da copione, ma con sottili tratti fuorvianti. La notte è una notte russa, folclorica e mitologica. Notte di racconti, di paura, di attesa del *lešij* [spirito dei boschi] o del *vodjanoj* [spirito delle acque]. La sequenza è autenticamente turgeneviana, non nel calligrafico riprodurre le pagine del racconto, ma nell'averne colto lo spirito di inquietante malia, non sofisticata e intellettuale, ma autenticamente popolare. Betulle, volti di ragazzi, fuochi, persino la schermaglia amorosa di due adolescenti. E poi, in barba alla vigilanza dei pionieri, arriva la tragedia ancora giocata sui volti e sulle espressioni dei primi piani. I sabotatori hanno ucciso le guardie e sono scappati. Il padre, in nome di una giustificante e anacronistica per i tempi citazione biblica, ucciderà il proprio figlio che lo aveva tradito, nel tentativo di "salvare" la propria carne e il proprio sangue dallo stato. Nella grande famiglia staliniana le cose andavano diversamente: un figlio aveva diritto e dovere di denunciare il proprio padre naturale a quello supremo, al saggio Padre del popolo (Stalin), se e quando il primo non si fosse comportato coerentemente con le leggi del secondo. I figli di Stalin, l'intero popolo russo-sovietico, rendevano quotidianamente omaggio al Padre con atti eroici e realizzazioni superumane, ma restavano figli a vita, che ascoltano e accettano le istruzioni del saggio padre-amico-maestro e guida, senza mai diventare "padri" a loro volta²⁹. Pavlik Morozov morì bambino di nome e di fatto, rese l'estremo omaggio con la vita e

fu consacrato a modello esemplare per tutti i giovani sovietici che si trovarono ad avere un prototipo comportamentale che aveva riconosciuto nella delazione il valore massimo, e sacrificato alla grande famiglia allargata la sua infanzia e i suoi affetti. Non così nella storia narrata da Ejzenštejn. La proiezione su un piano mitologico molto sui generis, non collimante con la mitologia staliniana che si andava formando, evoca la rivolta edipica del figlio contro il padre (ha ucciso mia madre perché mi capiva). Non perché era più semplicemente un residuo del passato, un portatore di idee superate, un sabotatore e nemico del popolo. L'atteso contributo cinematografico al trionfo sovietico del mito in costruzione si era trasformato in una tragedia rurale domestica, con sospetti spunti di psicologismo.

L'intervento del Comitato centrale che interruppe la produzione riconobbe le radici dell'errata interpretazione dei rapporti famigliari nell'entusiasmo del regista per il monologo interiore e la sua peculiare attrazione per i miti che mescolavano arcaismo e modernità³⁰.

Una bellissima scena autenticamente real-socialista, falciatori, spighe e donne con fazzoletti presumibilmente rossi in capo, si incunea veloce tra le altre, come per asserire la buona volontà e la serietà delle intenzioni, addirittura una fila di trattori nelle scene finali intende attualizzare il discorso e ricondurlo a collettivizzazione e tecnica. Il medico interviene per salvare Stepok morente, ma il bambino soccombe, mentre la camera inquadra le spighe di grano sullo sfondo del cielo e sull'orizzonte si delinea l'inutile torretta di controllo. Pare davvero di sentire le asciutte e contenute, troppo contenute, parole di Turgenev: "peccato, era un gran bravo ragazzo!".

www.esamizdat.it

²⁹ H. Günther, "The Heroic Myth in Socialist Realism", *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*, a cura di B. Groys, M. Hollein, Frankfurt-Cantz 2004, pp. 106-124, qui p. 115.

³⁰ O. Bulgakova, "Collective Daydreaming", Ivi, pp. 256-279, qui p. 267.