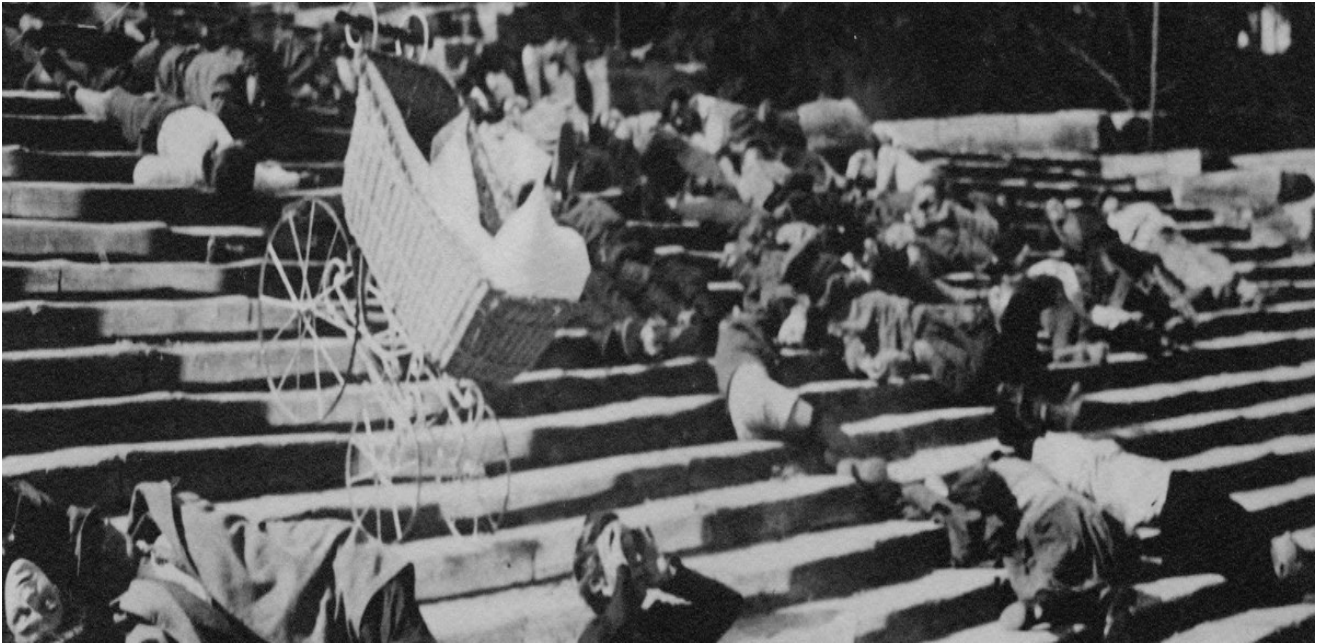


Odessa, la verità al cinema

Ejzenštejn e la guerra.

di [Alessio Scarlato](#) – 24 Aprile 2022



Il cinema è stato l'occhio del Novecento. Nel quanto di Gilda o nei cartoni di latte, bevuti tutti d'un fiato da Antoine Doinel, nelle vertigini di John "Scottie" Ferguson e nelle fantasticherie di Guido Anselmi, anche la visione di oggetti insignificanti o la confusione tra il percepito e l'immaginario hanno aperto uno squarcio nel presente condiviso, nel presente della Storia. **Mai come negli anni dell'Unione Sovietica, il cinema si è però posto sul terreno di quella *finzione reale* che è la Storia.** Il terreno di un racconto che si propone di rimanere *fedele* alla realtà del passato, ma mantiene comunque un'elaborazione, una costruzione che legittima la propria verità attraverso pratiche sociali, spesso intrecciate con le urgenze politiche del presente.

Per tutti, la *scena primaria* del cinema sovietico è la sequenza della scalinata di Odessa da *La corazzata Potëmkin* (1925). In gran parte del mondo il film è stato proiettato, con tagli e interventi censori, nel dopoguerra. In Italia, dopo una prima proiezione pubblica a Milano nel 1945, fu distribuito nel 1960, basandosi sull'edizione sonorizzata sovietica del 1949-50, con un commento parlato, attento a evitare termini come "rivoluzione" o "compagno". Tutto comunque sembra perspicuo: i soldati ucraini dell'impero zarista fucilano senza pietà gli abitanti della città, i quali stanno sostenendo i marinai della

corazzata, ammutinatisi e poi ribellatisi ai soprusi del comandante della nave il 14 giugno 1905, in quella che è la prima aperta rivolta contro lo zar Nicola II. Uno degli episodi più famosi della Rivoluzione del 1905 si fa epitome del *mito dell'Ottobre*, il racconto fondatore dell'Unione Sovietica. **Su quella scalinata si scontrano due universalismi: l'alto della rivoluzione, che irrompe e riempie tutto lo schermo, e il basso dell'impero russo, che con il suo nazionalismo aggressivo intende frenare il cammino, il logos, della Storia.**

Nel 1905, sulla scalinata di Odessa, probabilmente però non c'è stato nessun eccidio. Ejzenštejn ha costruito quella sequenza a partire da un disegno pubblicato all'interno di un reportage del settimanale francese "L'Illustration" e ritrovato dal regista nella Biblioteca Lenin. In questo caso specifico, la raffinata elaborazione formale non era, almeno nelle intenzioni del regista, una falsificazione del dato storico. Ad Odessa, i soldati zaristi avevano circondato gli insorti, che per questo rinunciarono alla rivoluzione. La violenza e gratuità dell'eccidio della scalinata, più che la rivolta di Odessa, sembrano perciò richiamare la *domenica di sangue* di San Pietroburgo (22 gennaio 1905), a cui probabilmente Ejzenštejn ha sovrapposto ricordi di infanzia di eccidi simili nella sua città d'origine, Riga (Cfr. Taylor 2000; Hough 1961).

Altri episodi del film, quasi altrettanto famosi, mettono in gioco una deformazione dei fatti più consapevole. Il cadavere di colui che aveva guidato l'ammutinamento, il marinaio (ucraino) Vakulinčuk (atto terzo del film, *Il morto chiama*) era in uno stato di più avanzata decomposizione, rispetto a quanto raccontato da *La corazzata*. Il pope non moriva insieme agli ufficiali, ma partecipava ai negoziati con le autorità di Odessa. Il telone, gettato sopra i rivoltosi sulla corazzata, era uno stratagemma formale per ritardare l'azione e far crescere la tensione drammatica della scena, ma così facendo rielaborava la pratica di stendere sì un telone, ma sotto i piedi dei condannati, in modo da non sporcare il ponte di sangue (atto secondo, *Dramma sul ponte di poppa*). Sono dettagli, senza dubbio; altri se ne potrebbero richiamare. **Permettono di aumentare l'efficacia estetica, ma impediscono di trattare *La corazzata* come "un'attualità ricostruita"**, pur avendone a volte l'aspetto, grazie anche al lavoro di Ejzenštejn sulle fonti documentarie, tra le quali spiccano le testimonianze di alcuni tra gli ammutinati.

È su dove comincia e su dove finisce la storia dell'ammutinamento, che la storiografia odierna trova discutibile la ricostruzione compiuta da Ejzenštejn e dal Partito, committente dell'opera. Dove comincia l'ammutinamento: non di fronte al piatto di zuppa, ma nei cantieri di Nikolaev, nei quali covavano dalla fine dell'Ottocento idee rivoluzionarie, tanto da trasferire a Sebastopoli la fabbricazione della corazzata. Gli scioperi avrebbero dovuto coinvolgere l'intera flotta imperiale e le fabbriche, ma la

Potëmkin rimase isolata, anticipando i tempi previsti dai bolscevichi, che avevano programmato per l'autunno l'insurrezione di tutte le navi. Dove finisce: Ejzenštejn mostra la squadra ammiraglia, diretta verso la corazzata, che abbassa i cannoni puntati, lasciandola passare. Come già i fucilieri di marina avevano rifiutato di sparare sugli ammutinati, così la nave ammiraglia sceglie la *fratellanza*. Vediamo la corazzata allontanarsi verso un lontano orizzonte, che Ejzenštejn suggerisce essere quello della Rivoluzione d'ottobre. Nella realtà, la corazzata, dopo aver vagato alcuni giorni per il Mar Nero, fu costretta ad arrendersi nel porto di Costanza (Romania) il 24 giugno 1905 e la nave fu restituita due giorni dopo all'Impero russo, che la ribattezzò "Panteleimon". Una parte dei marinai tornò in Russia, per essere processata e arrestata. La nave fu ribattezzata da Lenin "Combattente per la libertà" e fu fatta saltare in aria nel 1918, a Sebastopoli, dalla flotta anglo-francese. **Nell'ammutinamento della Potëmkin, soltanto un lavoro di elaborazione narrativa, fortemente orientato politicamente, può ritrovarvi l'universalismo della rivoluzione.**

Cinema di propaganda, quindi. Rispetto al quale il confine tra proiezione e falsificazione, tra *scrittura e riscrittura deformante*, non è sempre tracciabile. A volte, è facile riconoscere la deformazione del passato storico, in nome di una verità di Stato, in film come *Lenin in ottobre* (1937) o *La caduta di Berlino* (1949). Ma ogni opera è il frutto, il *bricolage*, di una negoziazione tra i suoi autori (dallo sceneggiatore al regista, dal montatore e il direttore della fotografia agli attori) e, a sua volta, tra questi e i diversi uffici del Potere, un insieme spesso confuso e a volte contraddittorio di piccoli e grandi burocrati e uomini dell'apparato, che rimandano con strategie difformi al centro di tale Potere, cercando in tale rimando la legittimazione del proprio operato. Queste diverse istanze, anche quando sono aliene da una falsificazione consapevole, proiettano su quel passato, nell'atto stesso di scriverlo, una struttura organizzativa dei fatti, un genere narrativo con una propria gerarchia interna degli eventi e dei caratteri, che a sua volta sottintende una *filosofia della storia*, in nome della quale la verità della cronaca viene fatta retrocedere. **Si tratta allora di ridurre il cinema storico (il discorso può essere allargato alla storiografia letteraria) a *scrittura narrativa*, nel migliore dei casi consapevole dei propri processi di proiezione, del proprio *inconscio ottico*?**

Preso nella sua singolarità, un film come *La corazzata* è documento storico non tanto in relazione all'oggetto narrato, ma in quanto esibizione dei propri fantasmi, dei propri processi proiettivi, che hanno altresì contribuito a costruire un immaginario e una memoria condivisa. Il contraccolpo a questa declinazione meramente fantasmatica dell'immagine audiovisiva non può essere ricercata nel cinema documentario in quanto tale, nel quale ritroviamo analoghi processi proiettivi. Semmai, nella strada indicata da Vertov con il suo *Kinoglaz* (1924). **Le immagini riproducibili meccanicamente, al di là del**

loro iniziale "montaggio", possono essere rimontate, confrontate, smentite, accostate con altre immagini, e in un processo sempre aperto nel quale colui che per primo ha prodotto tali immagini le condivide con spettatori che si fanno a loro volta autori: immagini che producono altre immagini, *film che producono altri film*. Liberati dall'idea di unità di classe, che rassicurava della corrispondenza ideologica tra il primo testimone (Vertov) e i successivi *cine-occhi* – un'idea che in Vertov è scivolata in una sempre più difficile negoziazione con il Potere che tale unità rappresenta, fino alla propaganda dei *Tre canti su Lenin* (1934) – oggi siamo nelle condizioni di essere un *autore collettivo*: **nel momento in cui proviamo a falsificare, siamo al contempo sottoposti a controllo e verifica di ciò che altri dispositivi hanno saputo registrare**. La dinamica descritta si arresta però al dualismo, per quanto più consapevole, tra immagine-proiezione fantasmatica, che guarda alla verità come senso e che possiamo ritrovare nel cinema di finzione, e immagine-traccia documentaria, che guarda alla verità come *corrispondenza con i fatti*. Da una parte, consapevolezza dei processi proiettivi con i quali guardiamo il passato, dando un *logos* ai singoli eventi, legandoli tra di loro e decidendone inizio e compimento; dall'altra avvicinamento alla nuda verità dell'evento, che si dà comunque sempre mettendo in relazione-conflitto immagini tra loro.

Possiamo provare a fare un passo oltre, un passo che incroci le due direttrici indicate, l'opera compiuta come proiezione di un inconscio ottico e l'universo delle immagini riproducibili meccanicamente come archivio interminabile di tracce? Ne *La corazzata* una metafora attraversa il racconto, quella degli *occhiali*. All'inizio gli occhialini pince-nez che si *rifiutano* di vedere i vermi nella zuppa servita ai marinai, quindi gli occhiali borghesi delle signore sui corsi di Odessa, che guardano con *indifferenza* o con distante simpatia gli ammutinati, infine gli occhiali rotti, *accecati di sangue*, dell'anziana maestra, colpita da un proiettile sulla scalinata di Odessa. **Alcune immagini, al di là della loro provenienza e destinazione originaria, uscendo al di fuori del proprio contesto e continuum narrativo, come appunto ci chiede di fare il cine-occhio vertoviano, entrano in collisione con altre immagini.** Questo rimontaggio può essere indirizzato a una sempre migliore corrispondenza fattuale con il passato in quanto tale. Ma tale rimontaggio può essere articolato secondo un'altra direttrice: alcune immagini, finzionali o documentarie che siano, a distanza si fanno *leggibili*, acquistano adesso una perspicuità, rivelano un legame tra il *qui* e *l'altrove* (spaziale, temporale), che ci permette di capire qualcosa di imprevisto, costringendoci a uscire dai nostri meccanismi proiettivi, costringendoci a rielaborare il nostro orizzonte di senso e gli schermi, *gli occhiali*, con i quali guardiamo al passato. Li fanno collassare. Nell'attimo del pericolo, direbbe Benjamin; lì dove estaticamente escono fuori di sé, inondano lo sguardo di sangue, ci dice *La corazzata*. Per inciso, su questa idea di storicità del

cinema si basano le *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) di Godard e alcuni film-satellite del progetto principale, tra i quali spicca *Les enfants jouent à la Russie* (1993).

Quando Ejzenštejn ha visto la riproduzione dell'eccidio su "L'Illustration", ha riconosciuto analoghi eccidi compiuti a San Pietroburgo o a Riga. **Con la sequenza della scalinata, ci ha ricordato che primo compito dello sguardo è saper riconoscere aggrediti e aggressori, mettendo da parte eventuali "ragioni" dei soldati dello zar.** Quando oggi, nel pieno del conflitto tra Federazione russa e Ucraina, vediamo gli spari dei soldati russi su manifestanti a Cherson, o le esplosioni nel porto di Odessa, riconosciamo la violenza brutale dei soldati zaristi sulla scalinata di Odessa, così da ritrovare nella cosiddetta "operazione militare speciale" il tentativo di annichilimento compiuto dallo stato sovietico sull'Ucraina, culminato nell'*Holomodor* (sterminio per fame del 1931-33).

Riferimenti bibliografici

- W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- Id., *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Einaudi, Torino 2000.
- M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006.
- C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- R. Hough, *The Potemkin Mutiny*, Pantheon Books, London 1961.
- P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- R. Taylor, *The Battleship Potemkin. The Film Companion*, Tauris, London 2000.
- D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- H. White, *Metahistory*, Meltemi, Milano 2019.