

SENZA CATEGORIA

Quando ride un rivoluzionario?

La felicità del riso, dalla scalinata al mare più azzurro.

di [Alessio Scarlato](#) – 23 Luglio 2017



Quale immagine dare alla Rivoluzione d'Ottobre? Per chi come me è cresciuto negli anni dell'implosione del mito sovietico e di ogni forma di interesse verso il cinema politico, è innegabile constatare che il primo quadro dell'immaginario rivoluzionario è stato il celebre sketch del *Secondo tragico Fantozzi* (1976). Con la risata di scherno verso la monumentalità del film-simbolo del cinema rivoluzionario, *La corrazzata Potëmkin* (1925), a ben guardare si stava ironizzando sugli estremismi cinefili, che riproponevano forme di subalternità tra gli impiegati e il direttore che il moto rivoluzionario impresso dalla pellicola voleva superare. Dietro quel riso, si nascondeva però rispetto per il magistero di Ejzenštejn, tanto che la celebre sequenza della scalinata era ripetuta sì come farsa, ma comunque con rigore filologico. Al contempo, da dove usciva la figura del travet frustrato, dell'*ultimo uomo* avrebbe detto Nietzsche, ridotto all'insignificanza e impegnato tutto il giorno in inutili e confusi compiti burocratici, se non dal *Cappotto* gogoliano?

In un'epoca precedente alla diffusione della rete, proprio quei cineclub irrisi da *Fantozzi* conservavano memoria di quelle immagini *monumentali*, tanto più invisibili, proprio in quanto celebrate o considerate oggetto di un'adorazione da non mettere in discussione.

Con quella monumentalità, si intendeva celebrare una tradizione cinematografica che aveva eletto a proprio oggetto privilegiato di racconto la Storia, il movimento delle masse sempre più consapevoli e in grado di rappresentare sé stesse. Le avanguardie degli anni Venti, attraverso i due percorsi esemplari di Vertov ed Ejzenštejn, ci avevano mostrato i due più lucidi tentativi di *rivoluzionare* in chiave materialista il dispositivo-cinema, come recentemente su questo blog ha ricordato [Pietro Montani](#). Da una parte Vertov, in particolare con *Kinoglaz* (1924), provando a costruire le condizioni teoriche e materiali per un autore *collettivo*; dall'altra Ejzenštejn, dal seminale *Montaggio delle attrazioni*, interrogando il *potere* dell'autore-demiurgo di ekstatizzare lo spettatore, guidandolo verso la condivisione "sensuosa" dei pensieri. Che il cinema rivoluzionario sovietico non si riducesse però all'alternativa tra l'avanguardia di Vertov ed Ejzenštejn e il cinema propagandistico del realismo socialista, tra il cinema *delle* masse e il cinema *per* le masse, mi è diventato chiaro con la scoperta dell'opera di Tarkovskij in uno di quei famigerati cineclub. Rispetto a quella polarità, Tarkovskij permette di riconoscere un'altra direttrice per immaginare la Rivoluzione: l'idea russa. Con questa formula, dai tempi di Čadaev, **la cultura russa rivendica la propria alterità rispetto al mondo occidentale, proprio nel momento in cui riconosce l'arretratezza dei propri sistemi economici e giuridici**. È Berdjaev, nell'*Idea Russa* appunto, a dare la fisionomia più icastica di tale alterità: i russi mantengono uno spirito escatologico nei confronti della Storia, che oscilla tra la risoluzione apocalittica e quella nichilistica. Quando lo Stalker del film omonimo tarkovskiano (1979) si inoltra, oltre i fili spinati e i posti di blocco, all'interno della Zona, all'interno di uno spazio che nel linguaggio gergale russo è sinonimo di Lager, ma dove al contempo "tutto è assolutamente possibile", uno spazio di detriti, di carcasse di animali e di carri armati, ma che permette, varcata la soglia della Stanza dei Desideri, di realizzare il proprio più intimo sogno di felicità, ci troviamo di fronte alla messa in immagine della radice comune del bolscevismo e del cristianesimo "neo-slavofilo", nel quale indulgeva Tarkovskij. La Rivoluzione non è soltanto il movimento delle masse, ma è ancor prima termine di tale movimento: è *fine del tempo della Storia*.

Riletto secondo questa prospettiva, il secolo breve del cinema sovietico si propone, dai cine-treni di Vertov e Medvedkin all'arca-museo di Sokurov, passando per le avanguardie, per l'*epos* del realismo socialista, per il *romanzesco* del cinema del Disgelo, per il recupero delle tradizioni autoctone nella lunga stagnazione brezneviana, fino alla carnevalesca microstoria di Aleksej German e al nichilismo degli anni dell'implosione del mito, come un'articolazione audio-visiva volta a decifrare l'identità e la legittimità di un soggetto che vorrebbe condurre la Storia al suo termine, dominandone il movimento. **Questo rende perspicua la necessità di molti autori sovietici, e su tutti appunto Ejzenštejn, Vertov e Tarkovskij, di interrogare l'essenza del dispositivo-cinema**. La

domanda su chi sia il soggetto dello sguardo e su come debba articolare la composizione della propria perlustrazione del reale acquista comprensibilità, se dietro il problema estetico riconosciamo la domanda prettamente ontologica. Per rimanere su Tarkovskij, sarebbe incomprensibile la sua polemica nei confronti della teoria del montaggio di Ejzenštejn, se non vedessimo in essa ritornare il dualismo al centro de *Le porte regali* di Florenskij: quello tra il Soggetto della modernità che vuole dominare-manipolare il reale, come già con la prospettiva lineare, e il Soggetto-testimone, che come il pittore d'icone contempla la luce delle iconostasi e rifiuta un ruolo demiurgico.

Il conflitto tra autori e Partito è una continua negoziazione, fatta di sceneggiature riscritte, di pressioni burocratiche, di sovrapposizioni di competenze, di disattenzioni dei responsabili, di odi ideologici, di amicizie personali, di film mal distribuiti o messi sugli scaffali: dietro tutto ciò, la domanda su chi sia il soggetto rivoluzionario, ossia il soggetto che deve costruire la *nuova vita*. Dal materialismo di Lenin e Bogdanov al neoslavofismo di Berdjaev e Dostoevskij, fino a risalire a un'opera come *Filosofia dell'opera comune* di Fëdorov, per il quale tutti gli sforzi della cultura umana dovevano essere volti alla "patrificazione" del cosmo, ossia al "risuscitamento" dei morti attraverso la tecnica. La polarità apocalittico-nichilistica delineata da Berdjaev si traduce perciò in una sfiducia verso l'arte, se intesa come opera di un mero piacere intellettuale, sfiducia che accomuna personalità lontane come Tolstoj o Vertov, ma al contempo in un'esaltazione delle sue possibilità creatrici, se volte alla costruzione di una nuova vita.

La negoziazione su chi sia il soggetto che debba costruirla rende molti film "invisibili", perché hanno avuto una cattiva distribuzione o addirittura non sono stati finiti per intervento del potere. Questa contro-storia, questa storia del rimosso però *oggi* ci racconta la Rivoluzione, intesa come possibilità escatologica, come possibilità di una nuova vita, esulando dalla contrapposizione tra capolavori dell'avanguardia e dei monumenti kitsch del realismo socialista, tra politicizzazione dell'arte ed estetizzazione della politica: dalla *Corrazzata Potëmkin* a *La Caduta di Berlino* (Michail Čiaureli, 1949), tutte queste opere insistevano difatti sul potere della rappresentazione. Questa storia invisibile è al contrario *fuori tempo*. Non racconta la presa del Palazzo d'Inverno. **È una storia di film o progetti incompiuti che non hanno trovato "l'accordo" con il potere del proprio tempo, ma hanno comunque provato a raccontare la felicità della vita in comune, la gioia del riso che libera e che liberando crea nuovi legami.** Tale felicità rivoluzionaria non potrebbe mai incarnare il proprio tempo, se non nei termini di una mistificazione propagandistica, come accade dai tempi della commedia musicale staliniana, dai tempi di *Tutto il mondo ride* (1934) o di *Volga Volga* (1938). Ma rimane la domanda: Quando ride un rivoluzionario? Quando è felice?

Questa storia *invisibile* è il risvolto della storia monumentale del cinema sovietico, e si propone a noi *oggi*, che la ricostruiamo a distanza di decenni da quando quei progetti sono stati messi in cantiere, come l'immagine di una possibilità sempre aperta ma mai realizzata, se non nei termini di un'allucinazione. E proprio per questo ancora *presente*. Spesso sono stati film, e penso al cinema di Barnet, di Medvedkin, ma anche alle grandi incompiute di Ejzenštejn degli anni trenta, da *Que viva Mexico!* a *Il prato di Bežin*, che hanno provato a mostrare una gioia in grado di non dimenticare e rimuovere il travaglio del movimento della Storia, la fatica della costruzione di un legame tra i singoli individui. Non un riso che approva il regime, anche quando sembrerebbe dissaccarlo (e torna il pensiero a *Fantozzi*); non un riso che fugge la Storia, ma che piuttosto ne indica la possibilità escatologica. È il riso dei giovani amanti di *Vicino al mare più azzurro* (1936), che raccontano come potrebbe essere la vita in un *kolchoz* e la benevolenza che si potrebbe dare anche tra coloro che non vedono ricambiato il proprio sentimento amoroso. È il riso che non si contrappone all'oggetto del proprio scherno, in una lotta per il potere della rappresentazione, ma che libera, come i fanciulli messicani che danzano nel Giorno dei Morti in *Que viva Mexico!* Ma crediamo ancora che la Storia possa essere il luogo di tale felicità rivoluzionaria?

Riferimenti bibliografici

N. Berdjaev, *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, Mursia, Milano 1992.

[A. Cervini, A. Scarlato, a cura di, *Il cinema russo attraverso i film*, Carocci, Roma 2013.](#)

[A. Scarlato, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Pellegrini, Cosenza 2016.](#)

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, Ist. Internazionale Tarkovskij, Firenze 2015.