

L'ORDINE DEI DISCORSI

# Di soglie, treni ed eroi

*La scalinata vuota. Il cinema russo tra Impero e Rivoluzione* di Alessio Scarlato.

di [Giulia Di Paolo](#) – 1 Giugno 2026



«Ogni film cerca il suo spettatore ideale». Così si apre *La Scalinata vuota* (2026), ultima monografia di Alessio Scarlato, che nel sottotitolo dichiara l'intento di ricostruire la storia del cinema russo "tra Rivoluzione e Impero". Ma, come l'autore stesso non manca di sottolineare più volte nel corso dell'argomentazione, ogni indagine storiografica sottintende una più profonda questione metodologica, per cui l'ordine in cui si sceglie di esporre una serie di fatti è già narrazione in grado di plasmarne il senso. Scarlato si sofferma sull'irriducibile binomio che scava al cuore di ogni verità storica, sospesa tra l'esigenza di ricostruire, e dunque riarticolare gli eventi, conferendo loro una logica, e quella di farsi archivio di tracce, secondo la più oggettiva attitudine del documentare con sguardo distaccato.

Non è un caso che il discorso venga introdotto dall'autore nel capitolo che apre l'opera, "Il nemico", così come non è ugualmente casuale il fatto che tale motivo riaffiori, più in là, nel primo dei paragrafi a cui Scarlato dà il titolo di "Soglie" (dedicato, in questo caso, all'esperimento di montaggio "dialettico" prodotto da Serhij Loznychja, *Funerali di Stato* del 2019). L'evocazione di questi due momenti – rispettivamente, l'inizio di una

Rivoluzione e la sua effettiva e simbolica deriva autoritaria – non è solo significativa sotto il profilo strettamente storiografico, ma risulta fondamentale anche dal punto di vista filosofico. **Soglia è, infatti, lo spazio in cui per eccellenza si dà possibilità: è un margine, ci ricorda Walter Benjamin, che testimonia l'evento del risveglio, dove con questo si tema è qui da intendersi, sottolinea Scarlato, l'emergere di una verità del passato, un ritorno di ciò che la memoria storica ha, più o meno volontariamente, rimosso.** Nella parentesi liminale con cui Scarlato sceglie di chiudere ogni capitolo della prima parte e poi il libro – giacché la seconda parte è nel suo complesso da interpretare come contrappunto dialettico della prima – giungono a leggibilità delle narrazioni alternative, che continuano a scontrarsi e, tuttavia, a sopravvivere.

Ciò ci informa del resto sul modo in cui l'autore ha scelto di costruire l'opera, che sembra, nella sua struttura, fare ossequio al principio del montaggio tanto caro ai cineasti russi. Anche Scarlato, infatti, opta per il mostrare, più che per il dire, ma lo fa cercando di tenere insieme quelle due tendenze contrapposte che animano la missione dello storico: l'esigenza di procedere con ordine, riportando al lettore fatti ed eventi, si rovescia continuamente nella ri-costruzione, tramite la giustapposizione di immagini, di dimensioni narrative che si alternano tra loro e che a vicenda raccontano la propria verità. Insomma, se è vero che ogni film chiede uno spettatore ideale, allora si può dire che questo libro, assumendo una postura squisitamente cinematografica, richieda a propria volta un lettore ideale. Da questo lettore non si esige necessariamente che sia esperto della materia, quanto piuttosto che sia disposto ad assecondare una narrazione che predilige la forma del suo argomento, ossia quella del racconto per immagini, dove queste ultime, nella fattispecie, derivano dal montaggio di scene e sequenze prese dai più importanti appuntamenti del cinema russo del Novecento. Anche qui, come in ogni film, a fare la differenza non è solo l'immagine presa di per sé, ma il ritmo entro cui viene inserita; Scarlato lavora in questo senso secondo un principio semplice, ma efficace, giacché ripete in senso alternato gli elementi per poi introdurre delle variazioni.

Nella prima parte, in particolare, il tema rimbalza in una terna iconografica composta da treno, eroe, soglia; la seconda, invece, pur rappresentando un cambio di ritmo, risulta tuttavia un approfondimento del tema stesso. La parte dedicata all'analisi di *Stalker* di Tarkovskij (1979) e *Vicino al mare più azzurro* di Boris Barnet (1936) è infatti una ripetizione amplificata dell'elemento della soglia, in cui si interroga, in una sorta di onirico periodo ipotetico, l'evento rivoluzionario; il come è stato e il come sarebbe, invece, potuta andare. La soglia rappresenta dunque il dischiudersi della possibilità che il rimosso della storia si affacci ancora nella veste di novità rigeneratrice, di rivoluzione. Siedono titubanti di fronte a una soglia, infatti, i tre personaggi di *Stalker*, limite oltre il quale sta la possibilità di essere finalmente felici, di vedere soddisfatti i propri più

profondi desideri. Quella scena, doloroso cuore tematico del film, si comporta al tempo stesso come "immagine dialettica" in cui si rende leggibile la realtà contrastata che giace al fondo dell'arco storico percorso dalla Russia nel Novecento. Nella seconda parte, la soglia simboleggia infatti il discrimine tra un cinema che si dipana come manifestazione di un *logos* immanente alla Storia e un cinema che, recuperando il puro piacere dello sguardo, riflette sul senso stesso di quella rivoluzione precipitata in impero: che ne è della felicità? Essa appare ormai come una lontana utopia (*Vicino al mare più azzurro*) o come orizzonte irraggiungibile ed opaco, che attende beffardamente ad un passo, oltre il confine di una porta che non si ha il coraggio di varcare. Nel raccontare l'irredenta prospettiva di un futuro migliore, i due film che Scarlato analizza nell'ultima sezione dell'opera si comportano così a propria volta come speranzoso rinnovamento di quella promessa, sublimata nella diversa e più leggiadra forma dell'arte cinematografica.

Tale soglia, più spaziosa, che si estende per tutta la durata della seconda parte, trova tuttavia corrispondenza negli omonimi paragrafi disseminati nella prima. I capitoli, lì, descrivono la parabola dell'Unione sovietica, passando per la dissoluzione e fino ad arrivare alla Russia putiniana; in questo percorso, la soglia è la costruzione di un dialogo tra diverse dimensioni temporali, in cui gli angoli bui della storia ricevono nuova luce (*La Commissaria*, 1967). Al tempo stesso, la grandiosità dei ritratti cinematografici ufficiali si sgretola all'impatto con una più quotidiana realtà, quella della malattia e della morte. **Il destino del grande leader, o del dittatore, segue del resto lo stesso processo di rimozione del dolore alimentato dalla mitologia politica sovietica. Il progressivo affievolirsi di quella retorica viene sottolineato da Scarlato nel rievocare l'evoluzione degli altri due elementi iconografici sopra richiamati, il treno e l'eroe.**

Laddove nelle pellicole post-rivoluzionarie e del periodo staliniano il treno si fa esempio plastico di impetuosa potenza "elettrica" che sfreccia inarrestabile verso il futuro (*Ottobre*, 1927), con l'andar del tempo l'immagine del treno si associa a un sottotesto emotivo malinconico, che si proietta al passato, a ricercare gli amanti o gli anni perduti, e davanti a sé vede piuttosto un panorama inaridito e desolato. Mentre il treno va dal metaforico centro della rivoluzione alla sua periferia, l'eroe che in esso viaggia subisce un analogo deterioramento. Il grande e invincibile soldato (*Čapaev*, 1934) è sempre più stanco ed emaciato (*Ballata di un soldato*, 1959; *L'infanzia di Ivan*, 1962) e, a volte, la realtà del grande dolore a cui la guerra ha costretto rimane solo nello sguardo smarrito di coloro che aspettano (*Quando volano le cicogne*, 1959; *Alexandra*, 2007). Con rammarico, si assiste al progressivo sfumare di un sogno che, nei film come nella realtà, si è smesso di percepire come proprio, un orizzonte promesso e mai del tutto raggiunto, nel cui nome è venuto a compiersi il sacrificio della gioventù e della felicità. Eppure,

sembra dirci Scarlato, alla fine del viaggio si può trovare la gioia di cominciare di nuovo; di smontare e rimettere insieme, di raccontare ancora nuove storie e, forse, di ricordarsi che arte significa anche giocare. **Alla fine del viaggio, ci attende insomma una soglia, il sottile confine oltre il quale persino il più rigoroso ordine può essere scompigliato da un'inattesa rivoluzione.**

**Riferimenti bibliografici:**

W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Opere complete vol. IX*, Einaudi, Torino 2000.

Alessio Scarlato, *La scalinata vuota. Il cinema russo tra Impero e Rivoluzione*, Cinematografo edizioni, Roma 2026.