

# Dodici stazioni rivoluzionarie

di GIANLUCA PULSONI

●●● Che rapporto c'è tra una cinematografia nazionale e il Paese da dove questa proviene? Difficile a dirsi (soprattutto in poche battute), perché molte sono le variabili in gioco da prendere in esame. Si tratta certamente di un rapporto complesso, dove alle volte appare impossibile stabilire una corrispondenza precisa - vuoi soprattutto per gli effetti della globalizzazione, sulla produzione quanto sull'immaginario - mentre altre volte, per motivi che vanno al di là della natura dell'espressione audiovisiva, sembra invece possibile riscontrare qualcosa di simile a quanto avviene nell'ambito letterario di una cultura nazionale, dove vale l'assioma «una lingua è una patria» (nelle sue molteplici sfumature di senso). Al riguardo, se si rimane su quest'ultima lettura, fra i casi più interessanti da prendere in considerazione sembrano esserci alcune cinematografie extra-europee. E fra queste - senza dubbio - spicca quella russa: per le condizioni del suo sviluppo; per il fortissimo legame con la storia. *Il cinema russo attraverso i film* (Carrocci, euro 25) è un bel volume che raccoglie dodici saggi di dodici studiosi su dodici film russi. Alessia Cervini - ricercatrice all'Università di Messina, nel comitato direttivo del quadrimestrale di cinema *Fata*

*Morgana*, autrice di studi sull'opera di Ejzenštejn - e Alessio Scarlato - studioso di estetica russa, autore di saggi sul cinema di Tarkovskij e Bresson - sono i curatori del progetto ma anche autori di due studi all'interno del libro: la prima sul film della Muratova, *Dolgie provody* (*Lunghi addii*, 1971); il secondo sul film di Tarkovskij, *Stalker* (*id.*, 1979). Nell'ordine di apparizione, gli altri studiosi coinvolti e i relativi film analizzati sono i seguenti: John MacKay su *Kinoglaz* (*Cineocchio*, Vertov, 1924); Luca Venzi su *U samogo sinego morja* (*Vicino al mare più azzurro*, Barnet, 1936); Jamie Miller su *Volga Volga* (*id.*, Aleksandrov, 1938); Roberto De Gaetano su *Ivan Groznyj* (*Ivan il Terribile*, Ejzenštejn, 1944-46); Antonio Somaini su *Padenie Berlina* (*La caduta di Berlino*, Ciaureli, 1950); Oksana Bulgakova su *Letjat zuravli* (*Quando volano le cicogne*, Kalatozov, 1957); Gian Piero Piretto su *Ironija sud'by, s legkim parom* (*Ironia del destino*, Rjazanov, 1975); Michail Jampol'skij su *Moj drug Ivan Lapšin* (*Il mio amico Ivan Lapšin*, German, 1982); Dunja Dogo su *Brat* (*Fratello*, Balabanov, 1997); Daniele Dottorini su *Russkij konceg* (*Arca russa*, Sokurov, 2002).

Ora, data la lista, di conseguenza sembra lecito chiedersi: qual è il criterio attraverso cui è avvenuta una tale selezione? E dunque: quale l'intenzione alla base di un lavoro

del genere? Nell'introduzione, Cervini e Scarlato anzitutto rimarcano la centralità della Rivoluzione, come «una frattura che segna una nuova origine per il cinema russo» in grado di trovare «nel cinema non soltanto l'arte e lo strumento di comunicazione più importante, come recita la formula di Lenin continuamente ripetuta, ma anche uno dei luoghi di formazione della propria identità.» I due poi proseguono, più nello specifico: «cinema e Rivoluzione, dunque. Le dodici stazioni che abbiamo individuato non hanno evidentemente la pretesa di poter esaurire un discorso, ma permettono di segnare degli snodi fondamentali di un cinema che ha cercato di essere rivoluzionario nelle sue forme produttive, nelle sue linee tematiche, nei suoi procedimenti formali». Tutto questo - aggiungono - nonostante una serie di antinomie (due su tutte: il rapporto tra centro e periferia dell'industria, cioè tra «sovietizzazione» prima e recupero delle tradizioni autoctone poi; il rapporto con la religione). E infine,

Grande, «*Stalker*», di Andrej Tarkovskij, 1979; a destra, «*Lunghi addii*» di Kira Muratova, 1971; qui sotto, «*Hard to be a God*» di Aleksej German

