

Va' e vedi: un puer senex guarda Hitler bambino

di Massimo Tria

All'interno di quello che è diventato un gradito appuntamento fisso e un'occasione di storiche riscoperte, ossia la sezione dedicata dalla Mostra di Venezia ai capolavori restaurati, è stato possibile rivedere in tutto il suo feroce fulgore quello che è il frutto più maturo della filmografia del regista russo Élem Klimov (1933-2003), ossia *Va' e vedi* (*Idi i smotri*, 1985). Si tratta del resto di una filmografia ridotta numericamente, ma molto intensa e variegata, in quanto il numero dei suoi lungometraggi narrativi non raggiunge la decina (ha girato però anche alcuni corti e lavori ibridi di notevole interesse, come ad esempio *Sport sport sport* del 1970). Nonostante la relativa esiguità del suo lascito, il suo nome è rimasto giustamente impresso nella storia del cinema sovietico per il coraggio espressivo del suo stile, per l'ostinazione con cui ha perseguito i suoi scopi nonostante numerosi impedimenti burocratici, per il sodalizio con la sfortunata e talentuosa regista Larisa Šepit'ko (morta prematuramente in un



incidente stradale) e, motivo non meno importante, perché egli si ritrovò un po' a sorpresa a dirigere per un breve periodo la cinematografia sovietica del periodo gorbačëviano, in un momento difficile e magmatico che avrebbe portato al superamento del precedente pluridecennale periodo censorio e alla diffusione delle pellicole per lungo tempo osteggiate dal regime sovietico. L'importante ruolo di Klimov in questo processo di passaggio a nuove, più

liberali condizioni è stato anche sottoposto a dure critiche, e sicuramente il successo del suo operato non fu né immediato né totale (ne sia testimonianza anche il fatto che di punto in bianco egli abbandonò dopo poco tempo quella carica, infastidito dalle pastoie amministrative e da un tipo di rapporti lavorativi cui non era avvezzo). La sua importanza in tale contesto andrebbe comunque analizzata attentamente in uno studio a parte, e per ora qui non possiamo che constatare quanto egli, insieme ad altri coraggiosi uomini di cinema, rappresentasse un anello di congiunzione fondamentale per lo svecchiamento di certe pratiche oscurantiste dei decenni precedenti, di cui egli stesso era stato una delle vittime più tartassate¹

Una carriera complicata

Il suo esordio sulla lunga distanza fu *Benvenuti, ovvero vietato l'ingresso agli estranei* (*Dobro požalovat', ili Postoronnim vchod vospreščën*, 1964), commedia "infantile" in cui esprimeva già con notevole maturità e fine spirito critico certe accuse (neanche troppo velate) al mortifero e iper-disciplinato burocratismo che opprimeva anche gli aspetti ludico-educativi della società in cui viveva. Per districarsi dai lacci imposti dalle commissioni di controllo e da possibili divieti di distribuzione il film si avvale del diretto sostegno del primo segretario Chruščëv, protagonista di uno dei suoi ultimi diretti interventi (positivi) nella sfera culturale, poco tempo prima di essere a sua volta estromesso dal successore Brežnev². Quel film rappresentò solo il primo di una lunga serie di spiacevoli disavven-

ture e annose lotte per l'indipendenza creativa del Nostro: poco incline ai compromessi e a recepire le dogmatiche e a volte semplicemente irragionevoli richieste di modifiche alla sceneggiatura, Klimov inaugurava così una vita artistica costellata di scontri con l'apparato, di tentativi ostinati di difesa dei propri progetti, ma anche, conseguentemente, di pesanti condizionamenti esistenziali, che lo portarono sull'orlo di crisi psicologiche di non poco conto.

A ogni modo, dopo quell'esordio e dopo altre opere che rischiavano di ghetizzarlo nel genere della commedia satirica (seppur in una declinazione tutt'altro che pacificata o politicamente innocua)³, furono anche delle tragiche vicende personali a imprimere una svolta significativa alla sua poetica: quando nel 1979 morì tragicamente una delle registe sovietiche più dotate, la moglie Larisa, Klimov decise di assumersi in parte anche il compito di continuare la di lei eredità, portando a termine *Proščanie* (t.l.: Addio, 1981), che quella aveva appena impostato, e girando un raffinato ed emozionante cortometraggio in cui ne omaggiava la memoria (*Larisa*, 1980).

È in quel torno di tempo che iniziano a delinearsi in tutta la loro irriducibilità poetica ed estetica gli ultimi, drammatici e complessi lavori di Klimov, che nella loro versione germinale erano stati comunque meditati in momenti precedenti, ma che richiesero tutta la sua sacra e dedicata ostinazione per poter vedere la luce. Lungamente osteggiati dal sistema culturale sovietico, che soprattutto durante la "stagnazione" brežneviana non facilitava la

realizzazione di intenzioni artistiche controverse e ardite, soprattutto i suoi ultimi due lungometraggi testimoniano della maturazione artistica personale, della sua specifica, cocciuta insistenza autoriale, all'interno di un contesto psicologico per cui la combinazione di tragicità familiare e pressioni sociali lo portarono dal 1980 in poi a partorire dolorosamente opere sofferte e fortemente originali, che già di per sé gli meriterebbero l'iscrizione nella storia del cinema mondiale.

A trent'anni di distanza e a paradigmi culturali parzialmente mutati, tali lavori meritano di essere ripensati e riconsuetualizzati: è ciò che faremo qui appunto riguardo al film restaurato per Venezia 2017, ma che meriterebbe anche l'altra sua opera della maturità, lungamente rimandata e rielaborata a causa del coraggio (o forse temerarietà...) figurativo che la contraddistingue, quell'*Agonija* (1981), che più che una biografia del monaco Rasputin è una riflessione barocca e fiammeggiante sull'intreccio di Potere e carnalità, debolezza istituzionale e arbitrio individuale.

Un carnevale apocalittico

Limitandoci per ora al suo ultimo lungometraggio, possiamo affermare senza tema di smentita che *Va' e vedi* costituisce una delle rappresentazioni più crude della guerra all'interno non solo della cinematografia russa e sovietica, ma anche in ambito mondiale *tout court*. La vicenda del giovane bielorusso Florian (Flëra), sballottato lungo i vettori più crudeli e impietosi della seconda guerra mondiale, è rappresentata con un misto di naturali-

simo antropologico senza sconti e un'intensità emotivo-stilistica che lascia a tratti senza respiro. Ricordiamo che si tratta comunque di una pellicola per il grande pubblico, ufficialmente distribuita dagli organi statali di un paese enorme come l'Unione Sovietica del tempo, e non dunque di un prodotto di serie B per circoli spettatoriali di nicchia o di una curiosità *gore* da circuito underground: l'impatto visivo della Morte, declinata in tutta la sua fisicità carnale e carnevalesca, la violenza urlata e quasi da *exploitation movie* di certe scene, i dettagli magnificati con cui viene rappresentato lo svilimento e il vilipendio dell'essere umano rappresentavano per l'epoca un vertice nuovo di aggressività scopica per il genere bellico, che però, lungi dal tramutarsi in un auto-soddisfatto sfoggio di crudeltà visiva, viene contenuto dalla dolente moralità e dall'intenzione profondamente umanista di Klimov entro i limiti della "rappresentabilità"⁴. Senza mai abbandonarsi allo scandalo fine a se stesso, egli si muove dunque sui margini pericolosi dell'osceno, del non-raffigurabile, dove la messinscena dei crimini nazisti supera il pur prevedibile orizzonte delle funzioni "propagandistiche" del tardo cinema sovietico, e si tramuta in una coraggiosa presa di posizione autoriale che implica coscientemente il rifiuto di molti compromessi figurativi (a tratti deleteramente estetizzanti) e di certi toni mitizzanti del cinema di guerra precedente, sovietico e non⁵.

Si prenda ad esempio anche solo il sabba demoniaco in cui i soldati nazisti trasformano l'eccidio di una delle tante comunità di villaggio bielorusse

cadute vittime della loro disumanità belluina⁶: il rogo del granaio pieno di contadini non è rappresentato con finalità meramente drammatico-emotive, ma diventa quasi un esperimento visivo-registico sul “superamento del limite”. Il limite della rappresentazione della violenza e della distruzione mai raggiunto al di fuori del cinema specificamente concentrazionario: se nei film dedicati all'Olocausto e/o ambientati nei lager nazisti l'immediatezza figurativa dell'annichilimento umano era ed è tuttora prevedibile, qui l'Inferno è portato al di fuori dei recinti di Auschwitz e Treblinka, diventando olocausto con la minuscola, ovvero il rogo totale, reale, “tecnicamente realizzato” di un gruppo di esseri umani arsi vivi in massa.

Questo annullamento assoluto, questo atto di totale negazione dei valori di convivenza umana, viene messo in scena da Klimov come se fossimo di fronte a un'orgia visiva, uno spettacolo di piazza con tanto di applausi e

accompagnamento musicale, un grottesco carnevale di maschere e caricature appositamente inquadrati con modalità estreme e iper-realiste, un'apocalisse dello sguardo che viene evocata fin dallo stesso titolo del film, che forse sarebbe meglio tradurre come “Vieni e vedi” (o addirittura solo “Vieni”), se dobbiamo far riferimento alle traduzioni italiane più diffuse del passo dell'Apocalisse di Giovanni da cui trae ispirazione, ossia il capitolo sesto, relativo all'apertura dei sette sigilli.

Siamo dunque di fronte a una sorta di “carnevale apocalittico”, e del resto le modalità espressive del carnevale (sia chiaro, mortifero e anti-catartico, non rigenerante come in molte delle tradizioni europee) informano buona parte del film, se si considerano anche le maschere di fango e sangue che ricoprono il protagonista e i suoi stravaganti compagni di viaggio imbacuccati in improbabili “costumi”, o ancora l'ordine pupazzo apotropico di Hitler



che essi compongono utilizzando un vero teschio e l'uniforme di un soldato nemico ucciso. Senza voler assolutamente ipotizzare un'applicabilità esegetica diretta o una precisa intenzione autoriale in tal senso, ci viene comunque la tentazione di associare alcuni degli elementi rappresentativi di questo delirio di violenza con l'analisi bachtiniana della carnevizzazione: per quanto solo parzialmente, il riso sguaiato e ambivalente dei nazisti, la derisione che si fonde con il giubilo, il valore ambivalente del fuoco⁷, l'accostamento violento e parodico degli opposti (nascita e morte, vecchiaia e fertilità/gioventù che si scambiano di posto) fanno pensare a una sorta di rito carnascialesco, seppur limitato al suo côté distruttivo e privato della sua tradizionale spinta al rinnovamento palinogenetico⁸.

Oltre ai motivi della deformazione fisiognomica e del mascheramento, della tragica parodia e della rivelazione ultima, Klimov sfrutta anche una traccia tematica legata alla nascita, e ai dolori e alla sofferenza/violenza a essa connessi. Lungo tutto il film egli mette in scena lo stupro di una terra bella ma indifesa, la penetrazione continuativa e sanguinante di un paese a opera di mezzi di trasporto, truppe assatanate, traccianti di razzi che scarnificano la Bielorussia del 1943⁹, realizzata attraverso un utilizzo quasi ossessivo di carrellate in avanti “invasive”, di pionieristiche circonvoluzioni di steady-cam¹⁰, di movimenti circolari e avvolgenti di camera-car che sembrano violentare senza ritegno il profilmico. Il tutto contribuisce a comporre un quadro di opposti di scioccante valenza emotiva:

nella prima metà della pellicola viene offerta temporaneamente un'immagine idilliaca della natura bielorusa-sovietica, quando Flëra e Glaša vengono eroticamente avviluppati da una pioggia scrosciante e sono avvolti da una foresta rigogliosa; ma questo intenso sfondo vitalistico (non privo di un certo panico fascino sensuale) serve solo a far maggiormente risaltare l'invadenza dell'elemento estraneo, del nemico che come in pochi altri film bellici girati fino a quell'epoca realizza la perfetta sintonia diabolica del disprezzo e della natura e dell'umanità che la popola.

Alcuni punti di riferimento

Non che Klimov, per realizzare questa nuova vetta figurativa, fosse del tutto privo di esempi cui ispirarsi: diremmo anzi, in senso traslato, che egli era ben conscio dei picchi estetico-poetici sui quali poteva contare, per ergersi in punta di piedi su di essi, provando a superarli per assunti ideali e densità rappresentativa. Se si colgono qua e là inevitabili echi tarkovskiani (è come se vedessimo realizzati in modo palese tutti gli orrori potenziali e sottoposti a ellissi lirica di *Infanzia di Ivan*), è soprattutto a due altri film tematicamente e geograficamente affini che si deve far riferimento per comprendere a pieno il superamento che Klimov compie non solo rispetto ai procedimenti celebrativi del cinema bellico sovietico tradizionale, ma anche rispetto alle già in parte realizzate istanze di realismo estremo e di più accorta ristoricizzazione espresse per esempio in *Proverka na dorogach* (t.l.: Controllo sulle strade, 1971) di Aleksej German

e proprio in *Ascensione* (*Voschoždenie*, 1977) della Šepit'ko, entrambi ambientati nella Bielorussia partigiana. Per un certo periodo nella storiografia (e di conseguenza nell'arte) sovietica non era stato possibile affrontare con franchezza la scottante questione dei collaborazionisti, ossia di cittadini sovietici che per diversi motivi erano passati al nemico per un periodo più o meno lungo (salvo a volte ritornare nei ranghi)¹¹, di modo che in mezzo alle masnade naziste di un qualsiasi film anche solo minimamente filologico andavano rappresentati anche soldati che parlavano russo (per quanto magari con forte accento bielorusso, ucraino o baltico). I due film di cui sopra sono forse gli esempi più lampanti, prima dell'opera di Klimov, in cui la complessa e sfaccettata questione del collaborazionismo era stata affrontata¹². Anche sulla base di quei precedenti e delle complesse discussioni che li accompagnarono, il film di **Klimov** può permettersi un trattamento libero e non compromissorio delle figure di cittadini sovietici che erano passati a servire l'invasore tedesco, prestandosi a facilitare (anche solo magari con il loro lavoro di interpreti) l'esecuzione materiale dei più clamorosi atti di barbarie.

Fra i motivi che conferiscono vigore realistico a quest'opera c'è da considerare anche la base fattuale che le serve da canovaccio, ossia i libri dello scrittore bielorusso Ales' Adamovič, che si muovono fra la fiction a tema bellico e il reportage con spunti autobiografici. Egli era stato membro del movimento partigiano bielorusso, di modo che alcune delle opere da lui pubblicate

sull'argomento¹³ si basavano anche su esperienze dirette, mentre altre costituivano una raccolta di testimonianze (spesso strazianti) di sopravvissuti alla barbarie nazista. In quest'ottica un reportage come *Ja iz ognennoj derevni* (t.l.: Vengo da un villaggio in fiamme, 1977, insieme a Janka Bryl' e Vladimir Kolesnik) risulta fra i più intensi esempi di quella prosa documentaria (o "letteratura non-fiction") che qualche decennio dopo avrebbe portato anche ai risultati migliori dell'opera del Premio Nobel ucraino-bielorusso Svetlana Aleksievič, sua allieva dichiarata¹⁴. L'aiuto apportato da Adamovič si concretizzò anche nella diretta collaborazione alla stesura della sceneggiatura, buttata giù a quattro mani dallo scrittore bielorusso e dal regista al fine di interessare con fattualità concreta il disegno di una discesa agli inferi che altrimenti avrebbe corso il rischio di rimanere astratta e generica. I dettagli di un disastro umanitario storico e individuabile sono invece tutti ben ravvisabili: si va dall'uso sapido e variegato dei vari accenti e dialetti ai particolari toponimici della zona interessata dai crimini di guerra qui documentati, finanche all'uso di dettagli "superflui" come la piccola scimmia di compagnia posseduta dal comandante nazista, la quale dovrebbe richiamare esplicitamente un elemento rappresentativo del criminale di guerra Oskar Dirlwanger, fra i principali responsabili di omicidi di massa come quello del villaggio di Chatyn' del 22 marzo 1943, cui il film è in parte ispirato.

Un finale imprevisto

In questo delirio di disumanità Klimov decide però sul finale di operare uno scarto, che ne qualifica e denota l'intenzione autoriale ultima: la scena finale è la rappresentazione mentale di un'utopia, ossia quella di invertire il senso di marcia della Storia. Dopo che gli esecutori dell'eccidio sono stati catturati e giustiziati dal reparto di partigiani cui Flëra era stato originariamente assegnato, egli si ritrova, sconvolto e di colpo invecchiato, davanti a un'immagine propagandistica di Hitler "liberatore", e comincia in modo forsennato a tempestarla di colpi di fucile. Con ogni singolo colpo il ragazzo/vecchio immagina di ricacciare indietro la follia nazista anno dopo anno, fase dopo fase, invasione dopo invasione, fino ad arrivare alla foto di un piccolo, "innocente" Führer che con i suoi occhioni d'infante quasi sfida gli occhi stuprati del ragazzo sovietico a premere il grilletto per un'ultima volta. Ma lì accade il miracolo antropologico: Klimov dà il suo personale segnale di umanità, non permettendo al suo giovane protagonista di scadere al livello dei suoi nemici. Questa scena ha valore fondamentale nell'economia complessiva del film, a maggior ragione se si ricorda che il titolo originario pensato da Klimov era *Ubejte Gitlea*, ossia proprio "uccidete Hitler": rifiutandosi di sparare anche solo metonimicamente all'effigie del bambino-Hitler, Flëra si pone al di sopra dei valori (piuttosto, della loro assoluta mancanza) dei suoi antagonisti. Ricordiamo infatti che la pellicola è innervata trasversalmente proprio dalla tematica (ancora una volta: carnevalizzata e mostruosa) della



maternità, e di quella a essa collegata della continuazione della specie. Messo sotto pressione, uno dei nazisti catturati dai partigiani nel sottofinale confessa e ribadisce la ragione del tremendo crimine perpetrato ai danni delle popolazioni bruciate vive, ossia che, seguendo i principi dell'hitleriano "Piano Generale per l'Oriente"¹⁵, «bisogna distruggere alle radici il popolo», in quanto «non tutti i popoli hanno diritto all'esistenza». Nella loro spettacolarizzata attuazione dell'orrore omicida di massa i "punitori" ("karateli") nazisti lasciano viva in mezzo al villaggio distrutto proprio una nonnina vizza e sdentata, sbefeggiandola in quanto a lei, una delle pochissime sopravvissute, toccherebbe ora il compito di partorire dei bambini e continuare la specie. In questa diabolica parodizzazione della maternità e delle sue virtù procreative sta tutto il senso della feroce messa in scena dell'infanzia violentata e costretta a negare se stessa, trasformandosi di colpo in età adulta/vecchiaia (l'"ex-bambino" Flëra alla fine sarà segnato da rughe e capelli bianchi); reduce da uno stupro di gruppo a opera dei soldati tedeschi, un'altra delle pochissime sopravvissute al raid viene accolta da una sorta di mantra auto-negante di Flëra («amare, generare...»), che ancora una volta mette in dubbio la stessa ontologia della procreazione, capovolta e vilipesa dalla violenza sessuale. Solo in quest'ottica si comprende appieno l'alterità valoriale del non-gesto finale di Flëra, ossia il suo rifiuto di assassinare simbolicamente il piccolo Adolf, potenzialmente innocente in braccio alla madre: anche secondo

la narrazione ufficiale sovietica, del resto, i vincitori (anche morali) della "Grande Guerra Patriottica" non hanno come finalità lo sterminio del nemico in quanto nazione, ma solo l'eliminazione di quanti hanno come presupposto ideologico l'obiettivo di distruggere alla radice la forza vitale di un popolo inerme, umiliandone, annullandone alla radice anche lo stesso principio generativo.

Non va dimenticato, comunque, che le ultime sequenze effettivamente realizzate e montate non sono quelle originariamente pensate da Klimov, come è facile accertare sfogliando la sceneggiatura¹⁶ e alcune annesse dichiarazioni degli autori: l'atto mancato del ragazzo precocemente invecchiato è in effetti un finale di notevole potenza semantica, ma Klimov e Adamovič avevano in animo di girare anche un apocalittico scontro conclusivo (una sorta di Armageddon...)¹⁷ fra le unità naziste in ritirata e il gruppo di partigiani, che avrebbe ulteriormente intensificato la visualità materica dello stupro operato ai danni di una terra massacrata da proiettili e granate e solcata da fiumi di sangue. Le difficoltà delle riprese e i relativi ritardi fecero loro sfiorare la tabella di marcia, motivo per cui il vero e proprio finale (con la mdp che segue a distanza, quasi in timida carrellata tarkovskiana, i partigiani che marciano nella foresta) è una sorta di declinazione *in absentia* della sacrosanta attività vendicativa esercitata dai sovietici (della quale rimane solo la breve ma intensa scena dell'esecuzione dei nazisti sopravvissuti alla battaglia definitiva mai girata).

Anche la casualità contingente e le dif-

ficoltà logistiche hanno dunque influito su un finale che rimane forse più asciutto, ellittico e metaforico di quanto previsto sulla carta, ma che assolutamente nulla toglie a un cinema che per il suo naturalismo estremo e urlato fu definito dai due sceneggiatori come programmatico tentativo di raggiungere un ulteriore, mai visto, nuovo grado di realismo, una sorta di "oltre-cinema"¹⁸. Interessante è comunque anche notare che uno dei film meno studiati di Klimov potrebbe essere in realtà visto per alcuni suoi elementi come una sorta di esercizio preparatorio alla sua opera più importante. Stiamo parlando di *L'addio* (*Proščanie*, 1981) che la moglie Larisa aveva appena incominciato e che egli portò a termine anche in omaggio alla sua amata, morta proprio durante i lavori preparatori della pellicola. Alla base del film c'è la quasi extratemporale vicenda del villaggio siberiano di Matëra, destinato a essere sommerso a causa della costruzione di una diga, in cui lo "scrittore contadino" Valentin Rasputin disegna al di là degli stereotipi real-socialisti il dramma della fine di una comunità di villaggio e la disperazione per l'allontanamento definitivo e ineluttabile dai propri affetti, concretizzati nelle tombe dei cari che finiranno in fondo al nuovo lago insieme a tutte le case sommerse¹⁹. In *L'addio* Klimov, pur senza sfruttare al massimo le possibilità espressive della macchina da presa, che non arriva ancora alla turbolenta presenza della steadycam di *Va' e vedi*, gioca comunque con lo zoom e la composizione di quadri funebri e ferali che dialogano quasi con il Tarkovskij più mistico, ma soprattutto

si esercita (non crediamo affatto in modo casuale) con i movimenti di massa degli abitanti del villaggio e con le scene di incendio che nel suo film successivo acquisteranno ovviamente tutt'altra valenza semantica. Si può dire che in questo *L'addio*, forse troppo sottovalutato da storici e critici, Klimov prefigura almeno visivamente l'olocausto infuocato e la distruzione totale della collettività, addensa in pochi giorni di narrazione l'irreversibile dolore della cancellazione di un popolo, dipinge a tinte cupe la materializzazione cromatica della sofferenza di un gruppo umano privato delle proprie radici e violentato dalla storia e dal progresso. Siamo assolutamente sicuri che senza le prove sperimentate in *L'addio* la forza d'impatto dell'ultimo film di Klimov non avrebbe raggiunto le vette che la contraddistinguono²⁰.

Uomini del proprio tempo

Ai fini di una contestualizzazione più ampia e completa, si potrebbe comunque concludere notando come Klimov sia stato a ogni modo un uomo del suo tempo, e che, per quanto a lungo e ripetutamente osteggiato dagli organi di controllo sovietici, egli facesse integralmente parte di un universo culturale e valoriale forgiato da anni di interpretazioni storiche a senso unico. Interrogato sulle motivazioni che lo avevano animato a girare *Va' e vedi*, egli addusse fra i motivi che lo spinsero a esprimersi in modo così netto e provocatorio anche l'attualità bellica registrata dagli anni Sessanta in poi. Fra le sue dichiarazioni ne troviamo così anche alcune che al giorno d'oggi potremmo chiamare forse "unilaterali"

o per lo meno fortemente retoriche²¹; anche sulla scorta dei testi di partenza di Adamovič²², il regista ebbe modo di criticare gli interventi bellici americani, richiamando in senso attualizzante il pericolo che i crimini perpetrati in Bielorussia fossero dimenticati e potessero essere ripetuti, quasi che gli orrori del Vietnam fossero assimilabili *tout court* a quelli nazisti per numero e motivazioni. Lungi da noi sminuire il valore sovratemporale, la grandezza estetica e il monito umanistico di una discesa agli inferi come quella rappresentata da questa possente opera; ma se ci è permesso solo un modesto appunto critico, inviteremo a inquadrare questo film (comunque uno dei più incisivi del suo genere) ben all'interno delle necessità e funzionalità

contingenti della politica culturale sovietica del suo tempo, per quanto ampiamente intesa. Non che esso vada di conseguenza catalogato o sminuito a semplice pellicola di “propaganda”, né si deve scadere minimamente nella grossolanità revisionista di metterne in dubbio le tragiche e incontrovertibili premesse storiografiche, ma (solo a tanto vorremmo timidamente spingerci in chiusura) esso è pur sempre un film “di parte”, un’opera dalle spiccate funzioni empatico-fatiche, che fin dai testi letterari che ne sono alla base e continuando con le dichiarazioni ufficiali di cast e troupe deve comunque restituire un’immagine salvifica dell’Armata Rossa e della (per carità, sacrosanta) martirologia dei popoli sovietici.



Va' e vedi

Regia: Èlem Klimov; **sceneggiatura:** È. Klimov, Ales' Adamovič; **fotografia (colore):** Aleksej Rodionov; **musica:** Oleg Jančenko; **montaggio:** Valerija Belova; **interpreti:** Aleksej Kravčenko (Florian/Fiëra), Ol'ga Mironova (Glaša), Liubomiras Laucevičius (Kosač), Vladas Bagdonas (Rubež); **produzione:** Mosfil'm, Belorus'fil'm; **origine:** Urss 1985; **formato:** 1:1,37; **durata:** 145 min.

Note

1. Per un primissimo sguardo alle difficoltà affrontate dalla cosiddetta “Konflikt'naja Komissija”, deputata a restituire visibilità ai film messi “sugli scaffali” dal regime sovietico, si legga Neja Zorkaja, *Istorija otečestvennogo kino. XX vek* (Belyj gorod, Moskva 2014, pp. 435-438), mentre per leggere alcune voci di testimoni o protagonisti dei lavori della nuova Unione degli autori di cinema, eletta nel rivoluzionario V° Congresso del maggio 1986, si veda anche Aleksandr Trošin, Nina Dymšic, Svetlana Iševskaja, Viktorija Levitova, *Istorija otečestvennogo kino. Chrestomatija* (Kanon, Moskva 2011). In particolare alle pagine 628-630 si possono trovare alcune interessanti dichiarazioni dello stesso Klimov a proposito delle grandi difficoltà incontrate nel trasformare in realtà le idee della nuova gestione.
2. Cfr. Josephine Woll, *Soviet Cinema and the Thaw*, I. B. Tauris Publishers, London-New York, pp. 173-177.
3. Si vedano ad esempio le ulteriori disavventure distributive del suo successivo *Pochoždenija zubnogo vrača* (t.l.: Le avventure di un dentista, 1965), in J. Woll, *Op. cit.*, pp. 190-191.
4. A ogni modo è bene ricordare che fra i motivi che causarono un quasi decennale ritardo nella realizzazione e uscita del film ci furono proprio le accuse di vari funzionari e registi preposti al controllo cinematografico, riguardo a un suo eccessivo “naturalismo” e a un compiaciuto ricorso all’“estetica del brutto”. Per ulteriori dettagli rimandiamo ai seguenti: <http://www.aif.ru/culture/21267> e <https://chapaev.media/articles/8681>; più in generale si veda anche la raccolta speciale di storiche interviste e riflessioni sul film recentemente pubblicata sul sito specialistico Čapaev, <https://chapaev.media/films/230>.
5. Anche a questo proposito si legga l'interessante Pavel Orlov, *Kak èto snjato: «Idi i smotri»*, pubblicato il 28 giugno 2015 su <https://tvkinoradio.ru/article/article3566-kak-eto-snyato-idi-i-smotri>.
6. Il riferimento è ispirato al reale 118° Battaglione “Schutzmannschaft” che si macchiò fra l'altro del massacro bielorusso del villaggio di Chatyn' nel 1943, e che vedeva fra i suoi ranghi molti collaborazionisti ucraini.
7. Si ricordi che in alcuni carnevali europei veniva utilizzato un carro (chiamato “inferno”) carico di attrezzature carnevalesche, che alla fine del rito veniva bruciato, e che qui è come tragicamente sostituito dal capannone pieno di abitanti del villaggio (si veda Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968, p. 165).

8. Si vedano in generale le comunque illuminanti pagine scritte da Bachtin a proposito del «problema del carnevale» (*Idem*, pp. 159 ss.).
9. Come scrive anche il premio Nobel Svetlana Aleksievic' in una sorta di confronto con il disastro di Černobyl', la Bielorussia fu una delle regioni d'Europa maggiormente massaccate dal conflitto mondiale a causa della sua sventurata posizione "di passaggio" (cfr. S. Aleksievic', *Voices from Chernobyl*, Picador, New York 2005, p. 1). Il cartello finale del film ricorda appunto il numero impressionante di villaggi cui gli invasori dell'esercito tedesco diedero fuoco.
10. Impressionante il lavoro dell'operatore di macchina Aleksej Rodionov.
11. Ricordiamo che di questo parla *Proverka na dorogach* di Aleksej German, e, che proprio l'atteggiamento troppo «astrattamente umano» verso le figure dei traditori fu uno dei motivi principali per cui ne fu proibita per lungo tempo la normale distribuzione, e per cui il film poté essere conosciuto ampiamente solo durante la perestrojka, proprio grazie alla nuova dirigenza cinematografica capeggiata da Klimov. Si veda ad esempio questa intervista al regista: *Aleksej German: «Leč' na polku neprosto»*, <http://www.teatral-online.ru/news/1656/>.
12. Sempre ricordando che il film di German in un primo momento non era stato praticamente visto se non dagli addetti ai lavori, giusto per dare un esempio di come la storiografia post-sovietica abbia invece contestualizzato la scottante questione del collaborazionismo, riuscendo anche a intavolare più equilibrate analisi lontane da una facile condanna di quanti per diversi motivi si ritrovarono a servire gli occupanti fosse solo per poter sopravvivere, si legga Olga Baranova, *Nationalism, anti-Bolshevism or the will to survive? Collaboration in Belarus under the Nazi occupation of 1941-1944*, «European Review of History – Revue européenne d'histoire», vol. 15, n. 2, aprile 2008, pp. 113-128, o ancora il recentissimo intervento critico dello storico indipendente Mark Solonin, *Partizan v Belarusi bylo bol'se, čem na vsej ostal'noj sovetskoj territorii*, <http://charter97-link.ru/news/2018/5/9/289292/>.
13. Si vedano il romanzo in due parti *Partizany* (t.l.: I partigiani, 1960 e 1963), e le "povest'" *Chatynskaja povest'* (t.l.: Povest' di Chatyn' 1971) e *Karateli* (t.l.: Battaglioni punitivi, 1980).
14. Si legga un'ampia e ben articolata ricostruzione del genere in Duccio Colombo, "Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado" in: *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, a cura di Laura Piccolo, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 37-66.
15. È il "Generalplan Ost", che prevedeva il parziale annientamento dei popoli slavi e l'assoggettamento dei sopravvissuti, in buona parte schiavizzati o costretti a spostarsi in territori meno ospitali.
16. A. Adamovič, *Ė. Klimov, I di smotri*, Iskusstvo, Moskva 1987.
17. In un'intervista del 1995, rilasciata originariamente a Ljudmila Donec per la rivista «Iskusstvo kino», Klimov usa l'espressione «l'ultima battaglia sulla Terra» (ora in: *Ėlem Klimov, Nesnjatoe kino*, Chronikër, Moskva 2008, p. 171).
18. Cfr. <https://www.russkoe kino.ru/books/ruskino/ruskino-0116.shtml>.
19. *Proščanie s Matëroj* (1976; trad. it.: *Il villaggio sommerso*, Editori Riuniti, Roma 1980).
20. Non è un caso che in entrambi i film ci sia uno stesso direttore della fotografia, Aleksej Rodionov.
21. Si vedano ad esempio le sue dichiarazioni fra il retorico e il moralista/religioso sulla "santità" di certe "guerre giuste", rilasciate ancora nel 1995, dunque ben oltre il periodo del più stretto controllo ufficiale sulle dichiarazioni autoriali. Pur con tutta l'innegabilità del suo talento, si presentano qui e altrove persino germi di una possibile evoluzione di Klimov verso posizioni se non alla Solženicyn, per lo meno vicine al più recente Michalkov: «Per il popolo quella fu una guerra che univa tutto il popolo. Come la guerra del 1812. E per questo il popolo è risultato invincibile. Esistono delle guerre giuste. Anche Sergio di Radonež a suo tempo diede a Dmitrij Donskoj la benedizione per la sua sanguinosa battaglia. Io verso queste persone che hanno combattuto ho un atteggiamento sacrale...» (*Ėlem Klimov, Nesnjatoe kino*, cit., p. 176).
22. Si veda anche solo il personaggio del criminale di guerra americano William Calley, responsabile del massacro di My Lai in Vietnam, fortemente tematizzato nella *Povest' di Chatyn'* di Adamovič.

I soggetti inediti di Marcello Marchesi

1. Le collaborazioni con Metz e con Palazio*

di Rinaldo Vignati

Per due decenni, da quando, nel 1939, partecipò – non accreditato – a *Imputato alzatevi!*, Marcello Marchesi, spesso in coppia con Vittorio Metz, è stato uno degli sceneggiatori più prolifici e di maggior successo del cinema italiano. Negli anni '60 – mentre Metz continuava a sfornare sceneggiature a ritmo continuo – la sua attività in campo cinematografico si è notevolmente diradata sino a concludersi col copione de *La più bella coppia del mondo* (1967) di Camillo Mastrocinque. Il grande umorista ha, da quel punto in poi, privilegiato altri ambiti espressivi – la televisione, il teatro, la pubblicità, la letteratura. Nel romanzo *Sette zie* (1977) arriva a prendere ironicamente le distanze dall'attività di scrittura di sceneggiature, raffigurando in modo caricaturale l'amico sceneggiatore impegnato a soddisfare i gusti grossolani del pubblico e dei produttori. In tutti questi anni, però, Marchesi non ha smesso di scrivere testi per il cinema. Custoditi nell'archivio milanese dell'Associazione culturale che porta il suo nome, esistono numerosi soggetti e

sceneggiature scritti negli anni '70 e rimasti inediti, oltre a vari altri soggetti scritti negli anni precedenti e non realizzati.

Questo articolo è dedicato a una rassegna di tali lavori¹. I testi scritti con Metz – spesso tagliati su misura di attori di successo – sono quelli più tradizionalmente comici e, nel corso del tempo, introducono negli schemi della farsa qualche componente blandamente erotica, seguendo le tendenze di successo dei filoni comici allora in auge e riprendendo talvolta il motivo dei custodi della morale che è uno dei più ricorrenti nel cinema dei due umoristi. Gli altri soggetti toccano anche altri generi, dal melodramma (con cui Marchesi si era cimentato solo ai tempi della collaborazione con Matoli), al poliziesco, talvolta con l'innesto di tematiche "sociali". Alcuni assomigliano alle storie strampalate che scrive lo sceneggiatore amico del protagonista di *Sette zie*: a volte si sarebbe tentati di considerarli dei *divertissement* scritti più per gioco che non con la reale intenzione di giungere alla realizzazione su pellicola².

* Un sentito ringraziamento a Massimo Marchesi e all'Associazione Marcello Marchesi per avermi consentito di leggere i soggetti inediti. Ringrazio inoltre Marco Vanelli per i suoi utili suggerimenti.