

LA FINE DI SAN PIETROBURGO TRA CINEMA E LETTERATURA

Milly Berrone

За рекой, над низиной маленького острова, серая гранитная стена. У стены лежит, истаявая, ладожский лед. Ладожский лед, желтея и шурша, идет по всей Неве, и мост как будто едет к нему навстречу, навстречу льду плывет высокий, как лирическое стихотворение, шпиль Петропавловской крепости. Плывет в будущее Петербург, становясь Ленинградом (В. Шкловский, Петербург-Петроград становится Ленинградом).

Parlare della fine di San Pietroburgo significa parlare del tramonto di un'epoca e della conseguente apertura di una nuova fase letteraria e culturale – gli anni '20 – che rappresenta il momento di massima apertura alla sperimentazione prima della definitiva uniformità, sancita dalla proclamazione del principio del realismo socialista. Parlando di anni '20 e seguendo le indicazioni offerte da Katerina Clark, si intende il periodo che va dal 1917 al 1934:¹ se osservato con sguardo lucido e immune da anacronistici condizionamenti ideologici, questo lungo decennio di transizione si presenta ricco non solo di presagi di futuro, spesso condannati al silenzio e destinati a riaffiorare a distanza di anni, ma anche di sotterranei ed inaspettati rigurgiti di passato.

Affronto il tema della morte di San Pietroburgo attraverso il prisma deformante dell'immagine della città offerta anche dagli artisti di "Mir iskusstva", analizzando due opere tematicamente affini, ma formalmente ed ideologicamente agli antipodi: il film di Pudovkin, *Konec Sankt-Peterburga*, e il romanzo di Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, che si

¹ Cf. K. Clark, *La prosa degli anni Venti*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. II*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 407-437.

collocano all'interno di uno stesso contesto culturale, appunto il secondo decennio del XX secolo, in cui un ambiguo quanto fondamentale richiamo alla tradizione si esplicita, pur seguendo percorsi contrapposti, nella ricerca di nuove forme di espressione. Se nel romanzo di Konstantin Vaginov, il cui titolo potrebbe trarre in inganno, il tema della morte di San Pietroburgo appare più chiaramente soltanto nelle due prefazioni con cui il testo si apre ed in modo particolare nella seconda ("Adesso non c'è Pietroburgo. C'è Leningrado, ma Leningrado non ci riguarda: di mestiere l'autore è un fabbricante di bare e non un costruttore di culle"),² ben più espliciti sono il titolo della sceneggiatura del film inizialmente scelto da Natan Zarchi, "Peterburg-Petrograd-Leningrad", nonché il titolo definitivo e le enormi didascalie che campeggiano sullo schermo al termine del film: "Net Sankt-Peterburga. Da zdravstvuet gorod Lenina".

La coincidenza delle espressioni utilizzate non è casuale poiché tanto il romanzo quanto il film risalgono al 1927, anno del primo decennale della rivoluzione d'ottobre, in occasione delle cui celebrazioni la contrapposizione tra San Pietroburgo e Leningrado costituisce uno slogan che mira a sottolineare in forma propagandistica la sola apparente centralità della ex capitale in quanto città della rivoluzione. Memori della celebre osservazione di Lenin, rivolta qualche anno prima all'indirizzo di Lunačarskij, secondo cui "il cinema è per noi l'arte più importante", è al cinema – più che alla letteratura – che i responsabili della gestione culturale del paese affidano il compito di celebrare i dieci anni del trionfo della rivoluzione proletaria: al 1927 risalgono infatti non solo *Konec Sankt-Peterburga* di Vsevolod Pudovkin, ma anche *Oktjabr'* di Sergej Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov, *Velikij put'* di Esfir' Šub e *Moskva v oktjabre* di Boris Barnet, cui è possibile aggiungere, anche se risale al 1928, *Odinnadcatyj* di Džiga Vertov.

Al di là degli intenti espressamente celebrativi di questi film che coinvolgono nella loro interezza le vicende legate alla rivoluzione, il triennio 1926-1928, come sottolinea Jay Leyda nella *Storia del cinema russo e sovietico*, vede l'immagine di Pietroburgo/Leningrado al centro dell'interesse di numerosi cineasti che ne offrono interpretazioni differenti e talora contrastanti: rispetto a *Konec Sankt-Peterburga*, *Ok-*

² K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, in *Polnoe sobranie sočinenij v proze*, SPb., Akademičeskij proekt, 1999, p. 15.

tjabr' e *Velikij put'*: la città è infatti assai diversa quando viene rappresentata da Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg in *S. V. D.* (1927), film dedicato alla rivolta decabrista, o in *Šinel'* (1926), ispirato a Gogol'.³

Sorvolando sulle note traversie che videro nel corso delle riprese lo scontro tra Pudovkin ed Ejzenštejn e che permisero a Pudovkin di battere sul tempo Ejzenštejn nella presentazione sugli schermi del suo film, avvenuta all'inizio del dicembre 1927, l'opera di Pudovkin, il cosiddetto "secondo grande" della cinematografia sovietica dopo Ejzenštejn, è un film dichiaratamente celebrativo e propagandistico che narra delle vicissitudini di un ragazzo di estrazione contadina. Giunto a Pietroburgo per trovare lavoro, l'inesperto giovanotto viene coinvolto, riuscendo in tal modo ad acquistare la coscienza politica che non possedeva, nelle vicende storiche e sociali – prima guerra mondiale, rivoluzioni di febbraio e d'ottobre – che tra il 1913 ed il 1917 porteranno al trionfo della dittatura proletaria.

Il film si muove lungo due linee parallele che sembrano solo sfiorarsi: da un lato la linea più esplicitamente narrativa in cui il giovane contadino sprovveduto, assunto in fabbrica, denuncia gli organizzatori di uno sciopero, entrando in contatto con la famiglia – in particolare con la moglie – di uno di essi, quindi si pente, si rivolta, finisce in carcere, da dove lo spediscono, scoppiata la guerra, al fronte e, tornato infine a Pietroburgo, partecipa nel 1917 all'assalto del Palazzo d'inverno, dall'altro lato la linea più esplicitamente poetica che mira a rappresentare i fatti storici su uno sfondo di montaggio, per servirsi della stessa espressione utilizzata da Viktor Šklovskij nelle sue riflessioni sulla cinematografia sovietica a lui contemporanea.⁴

Senza dimenticare l'orientamento ideologico del film, è proprio all'interno di questa seconda linea di montaggio che è possibile rintracciare una singolare coincidenza tra le immagini della città presenti nel film e la rappresentazione che ne offre Konstantin Vaginov nelle pagine del romanzo.

Kozlinaja pesn', inteso da Vladimir Toporov come elemento fondamentale e conclusivo all'interno del processo di costituzione del 'testo pietroburghese' ed esplicitamente accostato al film di Pudov-

³ J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Milano, Saggiatore, 1964, I, p. 330.

⁴ V. Šklovskij, *Errori e invenzioni in I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano, Garzanti, 1971, pp. 183-190.

kin,⁵ è infatti ambientato nella seconda metà degli anni '20 e narra delle reazioni di un gruppo di *intelligenty* pietroburghesi – poeti, prosatori, professori, critici letterari e filosofi – di fronte alla realtà della nuova società sovietica: Leningrado e dunque i mutamenti politici e sociali – è detto fin dalla prefazione al romanzo – non rivestono ai loro occhi alcun interesse, se non dove coinvolgono, causando l'irreparabile distruzione, l'universo culturale cui essi appartengono. Il Poeta ignoto, uno dei protagonisti del romanzo, finirà infatti per suicidarsi, altri personaggi preferiranno adattarsi alle nuove condizioni di vita, mentre altri ancora verranno definitivamente allontanati dall'ambiente letterario e culturale: su tutte le loro vicissitudini domina il ricordo e l'immagine della Pietroburgo prerivoluzionaria, in cui sono cresciuti, e che ha ormai cessato di esistere, facendo inevitabilmente di loro delle sopravvivenze caricaturali di un'epoca per sempre tramontata.

Si tratta dunque di due opere molto distanti l'una dall'altra, accomunate tuttavia da un'immagine della città che, se nel film assume connotati ideologici evidentemente negativi e nel romanzo una valenza narrativa al contrario indubbiamente positiva, ha un comune denominatore, costituito dall'immagine di San Pietroburgo creata dagli artisti di "Mir iskusstva". Se la formazione culturale di Konstantin Vaginov, strettamente legata agli ambienti simbolisti e post-simbolisti del primo e del secondo decennio del XX secolo, a quel settore dell'*intelligencija* pietroburghese che mi piace definire estetizzante ed a-rivoluzionaria, non permette di dubitare di tale derivazione, potrebbe sembrare quanto meno improbabile che Vsevolod Pudovkin, autore di uno dei capisaldi della cinematografia sovietica, il film *Mat'* tratto dall'omonimo romanzo di Maksim Gor'kij, possa aver tratto spunto da forme d'arte ideologicamente connotate come borghesi e pertanto anti-sovietiche.

Di fatto le immagini della città presenti in *Konec Sankt-Peterburga* sono frutto del lavoro di Anatolij Golovnja, l'operatore che ha affiancato Pudovkin in quasi tutti i suoi film, diventandone quasi coautore.⁶

⁵ V. Toporov, *Iz istorii peterburgskogo apollinizma: ego zolotyje dni i ego krušenie*, in *Peterburgskoj tekst russkoj literatury*, SPb., Iskusstvo, 2003, p. 159.

⁶ Si tratta, oltre a *Konec Sankt-Peterburga*, di *Šachmatnaja gorjačka* (1925), *Mat'* (1926), *Mechanika golovnogogo mozga* (1926), *Potomok Čingis-Chana* (1928), *Dezertir* (1933), *Pobeda* (1938), *Minin i Požarskij* (1939), *Suvorov* (1941), *Pir v Žirmunk* (1941), *Admiral Nachimov* (1947), *Žukovskij* (1950).

A Golovnja appartiene infatti l'idea di un film dedicato alla storia a partire dalla sua fondazione di Pietroburgo/Leningrado ed ispirato al *Mednyj vsadnik* puškiniano, che trova rispondenza nella prima sceneggiatura scritta da Natan Zarchi, intitolata *Peterburg-Petrograd-Leningrad*.⁷ Questa prima versione della sceneggiatura, di cui si sa ben poco se non in base ad alcune allusioni di Leyda e a più circostanziate affermazioni di Šklovskij e che sarebbe indubbiamente interessante riuscire a rintracciare, ha subito tuttavia numerose rielaborazioni che, pur essendo alla base degli errori di cui parla Šklovskij nell'intervento dedicato al film, non hanno impedito al trio Pudovkin-Golovnja-Zarchi di servirsi di immagini della città chiaramente ispirate dalle illustrazioni di Aleksandr Benua per *Mednyj vsadnik*.⁸ I ricordi di Golovnja, raccolti da Evgenij Gromov, attraverso il riferimento alle sue letture giovanili – che vanno da Šestov a Berdjaev, da Vengerov a Rozanov e per la poesia da Baudelaire a Belyj, Brjusov, Vjačeslav Ivanov, Severjanin, Vološin – permettono d'altra parte di comprendere che anch'egli, al pari di Vaginov e di un'intera generazione, si è formato nel clima culturale della Pietroburgo di inizio secolo, di cui pochi anni prima della rivoluzione gli artisti di “Mir iskusstva” offrono l'ultima rappresentazione.⁹ Nelle sale di “Russkij muzej” – scrive Gromov – il giovane Golovnja scopre infatti non solo la pittura di Serov e di Ge, ma soprattutto la grafica di Benua e le sue illustrazioni per “Mednyj vsadnik”.¹⁰ Quand'anche non si disponesse di testimonianze che provino le esplicite intenzioni di Golovnja, appare tuttavia evidente agli occhi di un osservatore attento l'analogia di tratti che consente a Leyda di vedere in *Konec Sankt-Peterburga* il film più deliberatamente simbolista di Pudovkin, chiaramente influenzato dai disegni sulla vecchia Pietroburgo di Benois, dalla poesia di Aleksandr Blok e dal romanzo *Peterburg* di Andrej Belyj.¹¹

Assumo come punti di riferimento quattro elementi che caratterizzano le illustrazioni di Benua per *Mednyj vsadnik*, cui l'artista lavora

⁷ V. Pudovkin, *Sobranie sočinenii v 3-ch tomach*, Moskva, Iskusstvo, 1974, vol. 2, p. 398.

⁸ Cf. J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, cit., I, p. 326 e V. Šklovskij, *Errori e invenzioni*, cit., pp. 183-190.

⁹ E. Gromov, *Kinooperator Anatolij Golovnja*, Moskva, Iskusstvo, 1980, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 34-35.

¹¹ J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, cit., vol. I, pp. 325-326.

dal 1903 al 1922 e che appaiono sul primo numero del 1904 di “Mir iskusstva”. È possibile osservare che, pur cambiando di segno, questi elementi sono presenti tanto nell’immagine della città offerta dal film di Pudovkin quanto in quella descritta nel romanzo di Vaginov e sono costitutivi della tradizionale definizione di testo pietroburghese:

1. l’atmosfera onirica: l’immagine della statua che insegue il povero Evgenij per le strade deserte della città è contraddistinta dal predominio della linea mossata ed ondulata, dai giochi di luce, dai riflessi dell’acqua, da un cielo tempestoso e minaccioso;

2. l’ambientazione notturna: le immagini di Benua sono principalmente notturne, sia che si tratti di una notte bianca che di una notte illuminata dalla luce della luna;

3. la teatralità della composizione: nelle illustrazioni le azioni si delineano spesso su uno sfondo di quinte teatrali, suggerito dalla reale struttura architettonica della città;

4. l’apollinismo della rappresentazione: le illustrazioni sottolineano anche la linearità, la simmetria e l’ordine della Pietroburgo neoclassica.¹²

Se la rivalutazione della antica Pietroburgo operata da Benua e dagli artisti di “Mir iskusstva” tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo mirava tuttavia alla riscoperta del fascino e dell’incanto della città, senza mostrare alcun interesse per le questioni storiche e sociali implicite in *Mednyj vsadnik*, ben diverse sono le intenzioni di Pudovkin da un lato, che fa di quella Pietroburgo, capitale imperiale ed ortodossa sempre più pervasa di spirito borghese, il simbolo della cultura decadente e modernista destinata a scomparire sotto i colpi vittoriosi di una nascente cultura sovietica e proletaria, e di Vaginov dall’altro, che al contrario ne offre una descrizione tragicamente comica e caricaturale, in cui di fronte ad un futuro incerto è palese il rimpianto per un passato per sempre distrutto.

All’immagine di apertura del film, in cui appare l’imponente monumento ad Alessandro III prospiciente il Mramornyj dvorec, accompagnata dal titolo del film, fa dunque immediatamente seguito la prima sequenza di *Konec Sankt-Peterburga* dedicata all’immagine della città: essa reca la didascalia “Peterburg” ed è composta di diciannove inquadrature che mostrano i principali elementi che vanno a comporre

¹² V. Toporov, *Peterburg i ‘Peterburgskij tekst russkoj literatury’*, in *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, cit., pp. 7-118.

l'immagine della capitale imperiale ed ortodossa, pronta ad abbandonarsi alle speculazioni del capitale borghese. Si tratta nell'ordine del monumento ad Alessandro III [1], già apparso all'inizio del film, del frontone di Isaakievski sobor [2], di Isaakievskij sobor nella sua interezza [3], del monumento a Nicola I prospiciente Isaakievskij sobor [4], del Cavaliere di bronzo [5], della Neva [6], del Ponte dei grifoni o Bankovskij most che attraversa il Kanal Griboedova [7], di un canale, presumibilmente la Zimnjaja kanavka che scorre intorno al Novyj Ermitaž [8], dell'arco di ingresso a Novaja Gollandija [9], quindi ancora del Cavaliere di bronzo [10] e del monumento a Nicola I [11], dell'immagine in movimento di un vetturino che sferza i cavalli [12], cui fa seguito quella di un dignitario comodamente seduto in carrozza [13] ed ancora una volta del vetturino [14], infine di cinque differenti inquadrature delle ciminiere delle fabbriche pietroburghesi [15-19].

Grazie alla graduale trasformazione del cielo che fa da sfondo a queste inquadrature, il montaggio permette a Pudovkin di passare dall'iniziale staticità del monumento ad Alessandro III, presentato frontalmente e nella sua interezza sullo sfondo di un cielo sgombro di nubi, chiaro simbolo dell'immobilità del potere zarista, al movimento della corsa del vetturino e del dignitario in carrozza, altrettanti simboli dell'ordinamento statale prerivoluzionario, che nelle inquadrature conclusive si trasforma nel rapido addensarsi nel cielo pietroburghese del fumo prodotto dalle ciminiere: pur alludendo ovviamente alla crescente minaccia operaia e proletaria che, negli anni della prima guerra mondiale cui si fa riferimento all'inizio del film, va addensandosi sul potere zarista, direttamente coinvolto nelle speculazioni dei signori della guerra, il progressivo mutamento delle condizioni atmosferiche – cielo sereno nell'inquadratura [1], cielo nuvoloso ma ancora statico nell'inquadratura [3], progressivo addensarsi di rare nuvole nell'inquadratura [4], assembramento di nuvole in movimento e portatrici di pioggia nell'inquadratura [5], progressivo rasserenamento del cielo nelle inquadrature [10-11], conclusiva trasformazione delle nuvole minacciose di pioggia nel fumo, in rapido ed altrettanto minaccioso movimento, prodotto dalle ciminiere delle fabbriche [15-19] – figurativamente riconduce agli elementi indicati come caratterizzanti le illustrazioni di Aleksandr Benua: l'ambientazione notturna con lo sfondo del cielo tempestoso.

Al di là del motivo della natura in rivolta e della conseguente inondazione che colpisce e distrugge la città con tutte le implicazioni letterarie e storiosofiche che sottende, nelle immagini della coppia Golov-

nja-Pudovkin è d'altra parte possibile individuare non solo la presenza del cielo minaccioso e la propensione, soprattutto nelle inquadrature che mostrano il Cavaliere di bronzo, a ritrarre i monumenti equestri dal basso verso l'alto, trasformandoli in pesanti ed altrettanto minacciose sagome scure che si stagliano su un cielo molto più chiaro – due elementi che sembrano quasi fare del film una sorta di riproduzione in movimento delle illustrazioni di Benua – ma anche il predominio della linea mossa ed ondulata e dell'elemento acquatico, ulteriori dettagli tipici delle illustrazioni per *Mednyj vsadnik*.

Nelle inquadrature centrali [6-9] le nuvole portatrici di pioggia si trasformano dapprima nell'acqua della Neva, screziata di baluginanti riflessi di luce, quindi nell'acqua dei canali pietroburchesi in cui si riflettono le immagini ondegianti e oscillanti al pari dell'acqua stessa del Ponte dei grifoni, la costruzione forse più rappresentativa dell'architettura modernista pietroburchese, la Zimnjaja kanavka, uno dei più veneziani scorci di San Pietroburgo, ed infine dell'arco di ingresso a Novaja Gollandija, solidissima costruzione settecentesca che l'acqua della Mojka, tanto nella realtà quanto nell'immagine offerta da Golovnja-Pudovkin, smaterializza in una spettrale e molto pietroburchese Isola dei morti. Queste quattro inquadrature sono indubbiamente quelle che fanno più esplicito riferimento alla Pietroburgo prerivoluzionaria tanto rimpianta dai personaggi del romanzo di Vaginov, in cui Novaja Gollandija, antica sede dei magazzini che custodivano il legname da costruzione destinato ai cantieri navali dell'Ammiragliato, è presentata come simbolo della vocazione marinaresca ed europeistica della città e dei suoi abitanti:

Di sotto esce Michail Petrovič dalla clinica privata e, fermatosi, ammira il cielo. Ha voglia di fare una passeggiata. Poi si ricorda che oggi ha convenuto un incontro con Ekaterina Ivanovna. Sale sul tram; in Piazza del teatro scende e si dirige verso la Nuova Olanda. Arriva fino al punto più estremo del lungofiume, si siede su una panca, guarda quell'angolo di mare. Lì si scorge l'edificio dell'Istituto di ingegneria mineraria. Oggi ha scelto questo luogo per l'incontro. Spesso il giovane dentista sognava qui mari lontani, oceani sconfinati. Per sei anni aveva avuto una barca, enorme, una barca europea. E a bordo di questa barca si vedeva anche partire. Ma ora che i materiali sono stati raccolti ed inviati, ora che si sente un medico mediocre, capisce che non sarebbe andato da nessuna parte, che non avrebbe mai seguito la strada di Aleksandr Petrovič, che soltanto al parco zoologico lo avrebbe atteso l'esotismo: un leone spelacchiato che va su e

giù dietro le sbarre. O il circo, dove bestie sdentate saltano come non hanno mai saltato in patria. Il sogno dei viaggi si estinse e si spense.¹³

La Pietroburgo/Leningrado di Vaginov e dei suoi personaggi è descritta negli stessi termini in cui è ritratta dagli artisti di “*Mir iskusstva*”: dalle scenografie per Petruška di Sergej Djagilev e di Benua alle illustrazioni delle favole della tradizione russa di Ivan Bilibin, passando per l’opera di Lev Bakst, Oriente ed Occidente, Russia ed Europa, tradizione colta e tradizione popolare si fondono nell’immagine di una Pietroburgo inevitabilmente settecentesca:¹⁴

Camminava Troicyn, versava lacrime. Amava molto Pietroburgo. Per lui un tempo la città era stata Sirin, l’uccello del paradiso, la chiamava la città dei suoi fuochi. Prima Troicyn percepiva Pietroburgo come una città di favola, una città russa. La cattedrale Uspenskij a Mosca non è forse russa, benché l’abbia costruita uno straniero? O Santa Sofia a Kiev? A Pietroburgo le Manon Lescaut, le Dame dalle camelie uscivano ad ammirare la Neva, le perle galleggianti. Qui ci sono le fiabe di Pierrot e la vita di bohème con fiabe e balalaiche. Qui c’erano i balli in maschera con le loro fiaccole simili a rubini. Che ora Troicyn danzi pure ai balli, che legga pure all’alba i suoi vecchi versi a ragazze e signore dai capelli corti che, avvicinandosi allo specchio e caracollando, sorrida pure soddisfatto di sé, ma inavvertitamente, per tutti come per lui, l’uccello Sirin è morto.¹⁵

Un’immagine forse scontata, ma indubbiamente analoga a quella ideata da Pudovkin per il suo film, mette tuttavia la parola fine alle nostalgie per un passato irrecuperabile:

Mi avvicinai allo specchio. Le candele si stavano spegnendo. Nello specchio si vedevano i miei eroi, seduti in semicerchio, e la stanza vicina, e lì, in piedi, Teptëlkin accanto alla finestra che si stava soffiando il naso e ci guardava. Alzai la tenda. Era già giunto un caldo mattino. Già si sentivano le sirene delle fabbriche. Ed io vedo i miei eroi impallidire e ad uno ad uno scomparire.¹⁶

La seconda sequenza del film dedicata all’immagine della città è costituita di ventotto inquadrature in cui, a differenza della sequenza

¹³ K. Vaginov, *Kozlinaja pesn’*, cit., p. 127.

¹⁴ Cf. A. Brambatti, D. Macelli, L. Tonini, *Grafica Art Nouveau nelle riviste russe*, Firenze, Cantini, 1989.

¹⁵ K. Vaginov, *Kozlinaja pesn’*, cit., p. 130-131.

¹⁶ *Ibidem*, p. 82.

precedente, i monumenti equestri e gli altri edifici cittadini sembrano voler rappresentare lo sfondo sul quale si innesta parte di quella che abbiamo definito la linea narrativa del film: lungo il cammino che conduce il protagonista, accompagnato da un'anziana donna, dalla stazione, dove i due sono appena giunti dalla campagna, al misero scantinato in cui vivono le uniche persone che il giovanotto conosce a Pietroburgo e che possono aiutarlo a trovare un lavoro, il fresco contadino inurbato osserva e sembra quasi essere a sua volta osservato dagli imponenti e minacciosi simboli del potere zarista e borghese che lo riducono ad inerte forza-lavoro, schiacciandone decisamente la figura, che da un punto di vista narrativo dovrebbe rappresentare il fondamentale elemento di raccordo tra le differenti inquadrature in secondo piano. Il primo piano è infatti tenuto da una serie di inquadrature che ripropongono quasi gli stessi soggetti e gli stessi motivi figurativi presenti nella prima sequenza: i monumenti equestri ad Alessandro III e Nicola I – macchie scure, riprese dal basso verso l'alto, che si stagliano sullo sfondo di un cielo chiaro ma in cui vanno addensandosi le nubi, Isaakievskij sobor, il cui colonnato grazie alla sovrapposizione di più inquadrature ruota su stesso, quasi smaterializzandosi, elementi architettonici della Pietroburgo modernista, soprattutto l'imponente ponte in ferro intitolato a Pietro il Grande ed infine l'acqua della Neva. È soltanto nella penultima sequenza del film, dedicata alla rappresentazione dell'assalto dei bolscevichi al Palazzo d'inverno, che emergono con maggiore evidenza gli ulteriori tre elementi che abbiamo indicato come caratterizzanti tanto le illustrazioni di Benua quanto il film di Pudovkin ed il romanzo di Vaginov.

Questa lunga sequenza mostra nell'ordine Dvorcovaja ploščad' e la colonna di Alessandro, la facciata del Palazzo d'inverno e le statue che lo sormontano, l'apertura dei ponti sulla Neva ed una suggestiva immagine della fortezza dei SS. Pietro e Paolo, osservata attraverso i due bracci sollevati di un ponte, differenti inquadrature della fortezza stessa sullo sfondo di nuvole scure che si muovono rapidamente nel cielo, l'acqua della Neva, altre inquadrature da differenti punti di vista della fortezza ed infine del Palazzo d'inverno, obiettivo dell'assalto bolscevico. Al di là del risultato didascalico-ideologico della rappresentazione di vicende realmente accadute, è ancora una volta evidente l'affinità di tratto con le illustrazioni di Benua. Analogamente alle illustrazioni, l'intera sequenza è infatti notturna, più esattamente

le riprese sono state effettuate alla fine di giugno del 1927,¹⁷ dunque nel pieno delle notti bianche, a conferma del dichiarato interesse di Golovnja per gli effetti di luce creati da una scarsa illuminazione che inevitabilmente produce immagini rarefatte, molto simili a quelle descritte anche da Vaginov nel romanzo:

Già la luna ricopriva di neve falsa i marciapiedi di calcare, di asfalto, di assi di legno, di piastrelle esagonali e quadrangolari, di pietre rotonde ed oblunghe di color grigio scuro. Già la sua luce rendeva eterei i pesanti bicentenari edifici con colonne, porticati, frontoni, fregi. Già nel buio della sera, sotto gialle lampadine fissate alle insegne dei negozi, vezzeggiandosi o insultandosi, incedevano lungo il marciapiede coppie priapiche, troiche e tiri a quattro.¹⁸

Smaterializzate dalla irreale luce della notte nordica, le immagini dell'apertura dei ponti sulla Neva e quella, quasi da cartolina, della fortezza dei SS. Pietro e Paolo incorniciata dalla sagoma scura dei bracci di un ponte sollevato non lasciano dubbi sulla loro derivazione e sul contesto nel quale vanno ad inserirsi, così come non ne lascia la centralità che l'immagine del Palazzo d'inverno assume all'interno della sequenza. Per quanto simbolo del potere zarista da abbattere, la simmetrica e lineare facciata del Palazzo d'inverno, massa scura ripresa dalla sponda opposta del fiume, emerge dal chiarore accecante dell'acqua della Neva, artificialmente illuminata, grazie al richiamo dei tre ordini di finestre illuminate dall'interno, secondo un gioco di luci e di ombre, tipico degli artisti di "Mir iskusstva". Ad un passo dalla trasformazione di Pietroburgo in Leningrado, la città, qui teatro della rivoluzione, non dimentica la sua natura di scenografica capitale settecentesca:

Trascorsero insieme l'intera giornata Kostja Rotikov ed il poeta ignoto. Passeggiavano per il Giardino d'estate, per il lungofiume della Fontanka, lungo il canale Ekaterinskij, la Mojka, la Neva. Si fermarono davanti al Cavaliere di bronzo, rimpiansero che un tempo i padri della città avessero ripulito il verde, la meravigliosa patina verde scuro. Fumarono. Si sedettero su una panchina. Parlano del fatto che la città fosse in origine un grande palazzo.¹⁹

¹⁷ V. Pudovkin, *Sobranie sočinenii v 3-ch tomach*, cit., vol. 2, p. 398.

¹⁸ K. Vaginov, *Kozlinaja pesn'*, cit., p. 77.

¹⁹ *Ibidem*, p. 57.

“Se non ci fosse stata la rivoluzione, se non ci fosse una ‘ordinazione sociale’, oggi Ejzenštejn e Pudovkin sarebbero dei tremendi esteti”, scrive Šklovskij, cogliendo perfettamente la complessità di un’epoca di passaggio in cui l’eco del passato continua a risuonare, nonostante gli squilli di tromba di un futuro spesso invadente.²⁰

In questo contesto le possibilità che si offrono agli artisti sono numerose, ma tanto per la prosa quanto per il cinema al centro del dibattito sono le possibilità di sopravvivenza della narrazione di tipo tradizionale, in sostanza del romanzo, e dunque la questione della centralità dell’eroe: se rispetto a Fadeev, *Razgrom* appare nel 1927, e alla letteratura del fatto, la prima raccolta dei materiali dei membri del LEF appare nel 1929, Vaginov – e con lui Mandel’štam, Pasternak o Charms – offre la sua risposta, scrivendo un romanzo in cui l’intreccio è ridotto al minimo e l’unità dell’eroe viene distrutta e frammentata in tre voci differenti, Pudovkin, rispetto ad Ejzenštejn e a Vertov, non riesce a rinunciare all’intreccio, alla trama, alla centralità dell’eroe, come è evidente nel suo ispirarsi al romanzo di Gor’kij per il film *Mat’*, nella difficoltà di conciliare le due linee lungo cui si muove *Konec Sankt-Peterburga* e nella scelta di narrare un percorso individuale anche nel suo terzo grande film, *Potomok Čingis-Chana*.

Le scelte operate da un lato da Vaginov e dall’altro da Pudovkin sono nettamente contrapposte, ma si collocano all’interno di uno stesso contesto che vede opporsi intreccio e montaggio, narrativa ed anti-narrativa, finzione e realtà – per giungere alla generalizzazione più estrema, coinvolgendo e talora travolgendo la neonata cultura sovietica tanto nel campo della letteratura quanto nel campo della cinematografia.

²⁰ V. Šklovskij, *Errori e invenzioni*, cit., p. 187.