

IL CINEMA RUSSO DELLA TRANSIZIONE:
DALLA GLASNOST' ALL'ERA PUTIN

Dunja Dogo

Gli anni Ottanta: lente riforme

Il protrarsi di una crisi politica relativamente pacifica conduce, tra il 1989 e il 1991, al definitivo collasso dell'Unione Sovietica e alla costituzione di una comunità di stati indipendenti, alla quale aderiscono tutte le ex repubbliche sovietiche, salvo Estonia, Lettonia, Lituania e Georgia; entro il dicembre del 1991, dopo che il Pcus è stato sciolto e il governo centrale esautorato, nella Repubblica russa il potere passa al gruppo liberista del neopresidente Boris El'cin. Per quanto esito indiretto di un tentato golpe, la dissoluzione dell'Unione Sovietica si consuma formalmente come una normale transizione da un regime di tipo autoritario a una democrazia e si esaurisce in poco più di tre anni, a partire dal tardo 1988, quando, in vista delle elezioni parlamentari del marzo 1989, il partito perde il monopolio dei seggi al Congresso dei deputati del popolo.¹ Poi, tra il 1990 e il 1991, col decentramento del dibattito politico ai parlamenti liberamente eletti, si scatenano le prese di posizione nazionali avverse al potere centrale. Il sistema del partito unico, che già aveva iniziato a incrinarsi, viene così formalmente infranto nel febbraio 1990, in seguito all'abolizione dell'articolo 6 della Costituzione, che assegnava il ruolo di guida delle istituzioni al partito comunista.

Il dibattito sulle dinamiche della dissoluzione dell'URSS, a partire dal 1988 fortemente accelerata dai movimenti nazionalisti e autonomisti, che chiedono lo scioglimento del Parlamento federale, si articola intorno a due posizioni. Secondo una lettura dei fatti, la situazione precipita nel giro di un solo anno, in seguito cioè all'instaurarsi di una 'doppia sovranità' che alla fine del 1990 verrà contesa tra RSFSR e URSS, per risolversi poi con la separazione dello stato dal partito e, di lì a poco, con l'abolizione del

¹ J. Linz, A. Stepan, *L'Europa post-comunista*, Bologna 2000, pp. 260-264.

PCUS con decreto-legge del 25 agosto 1991. La radicalizzazione del dibattito politico sembra riflettersi nel conflitto tra il primo segretario del partito, Gorbačëv, e il capo dello stato, El'cin; quest'ultimo rappresenta i leader ultraliberali che galvanizzano la rottura con il centro democratico, sino alla mobilitazione per le dimissioni di Gorbačëv e alla firma del Trattato dell'Unione, con il quale nel 1991 prende vita la Comunità degli Stati Indipendenti (CSI).

Una seconda interpretazione pone invece l'accento sul lento passaggio dal sistema sovietico a quello russo. Le manovre economiche e le riforme politico-legislative che investono il paese sin dalla metà degli anni Ottanta – gli anni della *glasnost*, caratterizzati da una certa dialettica pluralista – provocano un graduale riassetto della forma statale: la transizione dovrebbe così protrarsi fino al 1993, anno in cui i soviet vengono definitivamente delegittimati.² In questa prospettiva, gli anni Novanta non costituiscono un segmento cronologico a sé, ma il logico protrarsi di una svolta storica cominciata già negli anni Ottanta.

In effetti, la portata riformatrice della *perestrojka*, la 'ristrutturazione' economica, è innegabile e avvia una fase nuova in ogni aspetto della vita del paese, incluso il cinema. Alla fine dell'era Brežnev, durante la breve reggenza di Andropov e Černenko (1983-85), si era disposto un intervento disciplinare mirante a moralizzare la vita pubblica e del partito, con inevitabili conseguenze sul complesso dei temi rappresentabili nelle arti e nella letteratura: pensata per la lotta alla mafia e alla corruzione, tale manovra si era ripercossa anche sul soggetto cinematografico, che venne invaso da drammi sociali tesi a sradicare 'fenomeni negativi' come l'alcolismo e il nepotismo.³ Le cose cominciano a cambiare nel 1986, con l'annuncio di Gorbačëv ai cittadini sovietici di una 'rivoluzione pacifica', destinata a condurre allo smantellamento della nomenklatura e della dittatura del partito. All'interno del piano di rinnovamento culturale avviato quello stesso anno dal ministro della cultura Vasilij Zacharov, l'erogazione di fondi speciali all'industria del cinema sostiene una graduale ripresa del settore. Alcune riforme favoriscono inoltre la mobilità con l'estero e l'allentamento della censura.

² G. Young, *Fetishizing the Soviet Collapse: Historical Rupture and the Historiography of (Early) Soviet Socialism*, "The Russian Review", 66 (2007), 1, p. 98.

³ V. Golovskoy, *Art and Propaganda in the Soviet Union 1980-85*, in A. Lawton (ed.), *The Red Screen. Politics, society, art in Soviet cinema*, London 1992, p. 266.

Per i cineasti, dipendenti dal Goskino, il passaggio dall'ordine sovietico a quello russo segna la conquista del diritto alla libertà di espressione, che viene legittimato da alcune misure atte a ridefinire le libertà di stampa e di opinione. Tali novità vengono introdotte grazie al rinnovamento dell'Unione dei cineasti, preannunciato dalle risoluzioni del XXVII Congresso del PCUS, nell'aprile del 1985, e promosso dallo stesso Gorbačëv al Congresso dei cineasti del maggio 1986. La fine del periodo della stagnazione consente il rapido emergere di subculture e controculture sotterranee, che trovano espressione anche nel cinema.⁴ In questo nuovo indirizzo culturale, che si sviluppa comunque sotto la sorveglianza statale, vengono aboliti gli albi degli artisti, mentre sono potenziati gli enti dello spettacolo e agevolate le produzioni a basso costo e di durata breve (corto e mediometraggio); anche il cinema indipendente, pur rimanendo relegato in un mercato marginale, vede un rapido incremento e comincia a beneficiare di alcuni privilegi economici (tra le principali correnti di questo cinema spicca il 'necro-realismo leningradese', guidato da Evgenij Jufit).⁵

Sul versante della censura, un importante provvedimento consente, dopo molti anni, di recuperare alcune decine di lungometraggi (selezionati da un totale di cento pellicole ritirate dal commercio e duecentocinquanta mai autorizzate)⁶ che erano stati ritirati in forza del meccanismo sovietico di censura retroattiva.⁷ Grazie all'intercessione di Gorbačëv, che raccoglie l'appello del regista Elem Klimov (a capo dell'Unione dei cineasti dell'URSS), viene riesumato un ricco patrimonio filmico per permetterne la libera distribuzione e negli archivi viene 'riscoperto' un intero repertorio sommerso risalente all'era brežneviana. In alcuni casi i lungometraggi so-

⁴ M. Lewin, *The Gorbachev Phenomenon. A Historical Interpretation*, Berkeley-Los Angeles 1988.

⁵ Jufit è tra i padri fondatori del movimento *underground* di Leningrado: con il suo *Sanitary-oborotni* (Infermieri licanotropi, 1984), manifesto della nuova estetica necrorealista e opera interamente indipendente, egli cura regia, sceneggiatura e montaggio, ma soprattutto si autoproduce, con il marchio della "Mžalalafil'm". Di formazione autodidatta, tra il 1988 e il 1989 studia cinematografia alla scuola sperimentale di Sokurov per poi esercitare stabilmente la professione di regista presso la STV, il neocostituito studio di produzione di Sergej Seljanov.

⁶ B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, New York 2009, p. 187.

⁷ Cfr. A. Plachov, *Una seconda nascita*, in G. Buttafava (a c. di), *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Esteuropa '80 - 1. Gli schermi di Gorbaciov*, Venezia 1987, pp. 145-149.

no ripristinati nella loro versione originaria, come nel caso di *Zastava Il'iča* (Bastione Il'ič, Marlen Chuciev, 1963), dramma esistenziale su un trio di ventenni ambientato a Mosca, che tratta temi tabù della storia staliniana e talvolta riprende atmosfere o tipologie narrative dal repertorio delle avanguardie storiche, per invertirne l'ideologia nascosta.

Vengono in questo modo esonerate dalla censura e rese nuovamente commerciabili molte pellicole antistaliniste del movimento giovanile libertario degli anni Sessanta (gli *šestidesjatniki*), ritirate a seguito di una parziale riabilitazione di Stalin al XXIII Congresso del Partito (1967). Tra queste c'è il film *Rodina električestva* (La patria dell'elettricità, Larisa Šepit'ko, 1967) tratto dall'omonimo racconto di Andrej Platonov e ambientato in un *kolchoz* immaginario e in un tempo surreale, al di fuori della storia. Šepit'ko v'innesta una sequenza di prologo che mostra un rito propiziatorio contro la siccità, una scena che cita apertamente quella della processione per la pioggia all'inizio di *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo, Sergej Ejzenštejn, 1929), trasformandola però in simbolo elegiaco di un'impossibile mutazione del contadino russo in *kolchoziano*. La rievocazione del rito nella steppa caucasica finisce dunque per legarsi in modo antitetico a *Staroe i novoe*: Šepit'ko rovescia infatti la tesi di Ejzenštejn secondo cui l'estasi degli oratori diverrebbe l'emblema della sopravvivenza di un fanatismo primitivo, da fine del vecchio mondo, in opposizione al nuovo sovietico. La regista prende così le distanze dall'utopia progressista della collettivizzazione, mostrandone il carattere anacronistico; viceversa, gli usi e i costumi dell'antica comunità contadina vengono presentati in chiave lirica, come autentica espressione dell'anima russa.

Angel (Angelo, Andrej Smirnov), mediometraggio che nell'antologia filmica *Načalo nevedemogo veka* (L'inizio di un secolo sconosciuto) precede *Rodina električestva*, rivisita anch'esso un nodo cruciale della storia bolscevica e affronta sul piano del mito un episodio della guerra civile, per rovesciarne la canonica divisione tra buoni e cattivi (rossi e bianchi). Nel corso di un'azione punitiva in un punto remoto della taigà, una banda di bolscevichi commette impunemente crimini orribili, osservando la legge spietata di una guerra civile fratricida; dietro la guida di un misterioso, bellissimo miliziano, micidiale sintesi di angelo e demone, i rossi catturano alcuni civili in fuga dalle retrovie bianche e impongono loro un terribile castigo, fucilando e stuprando.

Tra i lavori dissepoliti, meno radicale, ma sempre in aperta infrazione dei codici eroici del realismo socialista, *Proverka na dorogach* (Controllo

sulle strade, Aleksej German, 1971-86) descrive il pentimento di un ex generale dell'Armata rossa che collabora per denaro con i nazisti e che, spinto da un desiderio di redenzione, si fa arrestare dai partigiani per fiancheggiarli nella guerriglia. Del resto, poco prima della svolta del 1987, lo stesso Klimov, con il suo *Idi i smotri* (Va' e vedi, 1985), che racconta l'orrore dei pogrom nazisti in Bielorussia nel contesto di una febbrile guerriglia partigiana che cede, anch'essa, all'uso di una violenza inaudita, aveva già azzardato un nuovo e terrificante resoconto sulla seconda guerra mondiale, che ne dissacrava il mito di crociata antifascista.

La ricomparsa di questi film contribuisce a far collidere idealmente le due fasi di avvio e demolizione del mito staliniano: da una parte gli anni Trenta, dall'altra l'onda lunga della demistificazione risalente agli anni Cinquanta e sviluppata poi, in rotta costante con il potere costituito, nei decenni successivi. Emerge così un corpus di film che autorizza a retrodatare l'atto di nascita di una 'nuova' cinematografia anti-ideologica e d'autore agli anni Sessanta e Settanta,⁸ mentre il 'disgelo' della cinematografia sovietico-russa, tradizionalmente datato agli anni Sessanta, può invece essere posticipato al 1987, coincidendo appunto con il processo di revoca virtuale della censura, a seguito di una sorta di rivoluzione liberalizzatrice all'interno del sistema.⁹ Il volgere degli anni Ottanta modifica la posizione del cinema russo, che acquisisce il diritto a giudicare in maniera critica la società: il vero e proprio superamento della vecchia giurisdizione censoria culmina, come si è detto, nel marzo del 1990, con l'abolizione dell'articolo 6 della Costituzione; la cesura storico-politica dell'agosto 1991 intacca poi, una volta per tutte, la stessa organizzazione di un cinema che dal 1986 si trova in lenta ma costante ripresa dalla paralisi del ventennio brežneviano.

In questo contesto, perdono l'egemonia i film assimilabili alla cosiddetta linea 'ministeriale' – finora retta saldamente dalla casa di produzione statale del Goskino – e all'Ufficio centrale di propaganda, che registra i maggiori introiti e il maggior volume di attività. Anche sul versante creativo, entrano in crisi i canoni dell'estetica sovietica, come quello della 'sceneggiatura di ferro' e dei contenuti antiamericani. Collassa, inoltre, quel

⁸ Cfr. gli atti della tavola rotonda dal titolo *Rossija. Posle imperii*, tenutasi all'interno dell'Unione dei cineasti di Russia, editi in "Iskusstvo kino", 2000, n. 7, pp. 156-172.

⁹ S. F. Cohen, *Was the Soviet System Reformable?*, "Slavic Review", 63 (2004), 3, p. 470.

potere amministrativo che, mediante coercitiva commessa statale, livellava talento e mediocrità allo scopo prioritario di produrre film d'evasione o sull'edificazione del socialismo. Negli esiti, si estingue così definitivamente quel filone supremo del cinema propagandistico di regime che si era originato sul finire degli anni Venti per mantenersi almeno fino a Brežnev, e che, appunto, ai primordi, Majakovskij, definì con acume "fabbrica sovietica che produce felicità".¹⁰

Durante il quinquennio successivo al 1991, parallelamente all'avvento degli esordienti, ossia i 'novatori', rientrano in attività alcuni cosiddetti 'vecchi maestri', già attivi in precedenza (Marlen Chuciev, Aleksej German, Gleb Panfilov e Eldar Rjazanov per la Russia; Kira Muratova e Jurij Il'enko in ambito ucraino; Georgij Danelija e Vadim Adbrašitov per l'area georgiano-caucasica), tutti professionisti formati allo storico Istituto di cinema di Mosca (VGIK) che in passato erano entrati in conflitto con il regime. Trasversalmente a queste due tendenze, all'interno del cinema russo post-sovietico si forma un gruppo minoritario che s'ispira a un rinnovamento tematico, già presente in tre film-rivelazione della *perestrojka* proiettati nel 1988: *Pokajanie* (Pentimento, Tengiz Abuladze, 1984-87), *Proverka na dorogach* e *Malenkaja Vera* (La Piccola Vera, Vasilij Pičul, 1988). Dei tre, l'opera prima dell'appena ventisettenne Pičul innesca lo scandalo maggiore: il film si misura infatti con temi 'osceni' come il rock, il libero amore e l'alcol, affrontati dal punto di vista di una famiglia divisa dalla crisi dei valori e dalla depressione economica. Ben presto, *Malenkaja Vera* viene accreditato dalla critica e dal pubblico come uno dei film-culto del periodo, guadagnandosi, in Russia e all'estero, ben cinquantacinque milioni di spettatori.¹¹

L'esonero di queste opere dalla censura svincola i cineasti della vecchia guardia da tre importanti filtri dei temi: quello politico, sessuale e storico-critico. Nel generale clima di distensione, accanto alla leva dei cineasti diplomatisi negli anni Sessanta al corso superiore di regia e sceneggiatura del VGIK, avanzano talenti nuovi o appena all'esordio: tra questi, Ivan Dychovičnij, Vladimir Chotinenko, Aleksandr Chvan, Sergej Seljanov, Valerij Todorovskij, Bako Sadykov, Konstantin Lopušanskij, Aleksandr Kajdanovskij, Jurij Mamin, Oleg Těpcov, Valerij Ogorodnikov, Aleksandr

¹⁰ V. Majakovskij, cit. in I. Čejič, *V s'ezd kinematografistov SSSR*, "Iskusstvo kino", 1986, n. 10, p. 4.

¹¹ S. F. Cohen, *Was the Soviet System Reformable?*, cit., p. 452.

Rogožkin.¹² L'apprendistato di altri registi si svolge al principio degli anni Ottanta, quando si sviluppa un cinema di cooperativa, con dilettanti reclutati dall'imprenditoria privata. Si affermano così due modi di rappresentazione, uno *mainstream* e l'altro d'autore, che coesistono, ambedue fuori dagli schemi tradizionali. Entro la prima metà degli anni Novanta, sia l'uno che l'altro subiranno una significativa flessione a causa della stagnazione, che si somma all'isolamento internazionale e a una notevole povertà di mezzi.

Dalla deriva economica al rilancio produttivo

Nel gennaio del 1992, il liberista ministro dell'economia Egor Gajdar lancia un deciso tentativo di smantellamento del vecchio sistema economico, sostituendolo con un'economia di mercato aperta e in libera concorrenza. Viene abolito il controllo governativo sui prezzi, che, contro le previsioni, già nel primo trimestre del 1992 aumentano dell'800-900 per cento per la maggior parte dei beni e servizi;¹³ seguono poi, a distanza di un anno, gli effetti impreveduti di un'inflazione impetuosa¹⁴ e il rincaro delle merci di largo consumo, che portano a un rapido impoverimento del ceto basso e medio, a cui non vengono adeguati i salari.¹⁵ Cambiano anche i rapporti di forza nel sistema economico: la liberalizzazione del commercio e la concessione delle licenze trasferiscono il controllo sulle ricchezze del sottosuolo (petrolio, gas ecc.) dallo stato ai privati. A dispetto dei tentativi di risanamento finanziario del primo ministro Viktor Černomyrdin, la recessione avanza, intaccando anche l'economia del cinema, che fino al 1998 risente di un calo sensibile delle affluenze nelle sale.¹⁶ Il declino del sistema distributivo centralizzato e la svalutazione del capitale di produzione concorrono inoltre a incrementare a dismisura la penetrazione del cinema hollywoodiano nel mercato interno. Per arginare questo predominio nella

¹² Cfr. M. Medvedev, *Pozdnesovetskij 'avtorskij' kinematograf*, "Kinovedčeskie zapiski", 2007, n. 53.

¹³ R. Medvedev, *La Russia post-sovietica. Un viaggio nell'era Eltsin*, Torino 2002, p. 17.

¹⁴ La vertiginosa svalutazione del rublo e l'inflazione raggiungono i valori più allarmanti in coincidenza del cosiddetto 'martedì nero' (11 ottobre 1994): cfr. B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., p. 215.

¹⁵ R. W. Davies, *Soviet History in the Yeltsin Era*, London 1997, p. 49.

¹⁶ B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., p. 215.

programmazione degli esercizi, vengono avviate, come soluzione a breve termine, coproduzioni con partner europei. A questo scopo, già nel 1988 lo stato vara una legge che consente le coproduzioni con paesi esteri, previa formazione di cooperative e accordi di collaborazioni tra due o più imprese. Nel tempo però questo tipo di accordi finirà per produrre una sudditanza della Russia verso almeno altri dieci paesi, tanto che l'industria cinematografica russa perderà la propria autonomia e capacità concorrenziale sul mercato.¹⁷

Dal 1988, durante la transizione al libero mercato, si sperimenta innanzitutto nel campo del cinema cooperativo, che gode di cospicue agevolazioni: l'abolizione del filtro dell'*udostoverenie* (beneplacito di una apposita commissione censoria addetta al giudizio morale e politico sul film) e la separazione tra produzione e distribuzione, porterà, entro la fine degli anni Novanta, alla creazione dei primi importanti studi indipendenti.¹⁸ Parallelamente, anche il cinema russo nazional-popolare comincia pian piano a riprendersi, dopo il danno subito nell'immediato, con la perdita dei grandi studi dislocati nelle ex-repubbliche, dove germinerà un filone di tipo etnico-patriottico. Ma l'elemento più destabilizzante è, appunto, la crisi economica: il collasso delle finanze statali provoca infatti una forte flessione nel ritmo di produzione, mentre, per la stessa ragione, scompaiono le nicchie di autonomia creativa che si erano appena formate.

Tra gli investitori, il dibattito verte sulla resistenza all'invasione straniera e si articola su opposti campi ideologici: da un lato, i nuovi statisti riuniti intorno al Presidente, dall'altro, i nostalgici conservatori, tra cui i neocomunisti, entrambi tuttavia schierati in difesa di una ricostruzione senza capitale misto e con partner russi, eleggibili dallo stato. La lotta per l'autarchia arretra comunque solo alla fine dell'era El'cin, e va di pari passo con il recupero dell'industria cinematografica autoctona; come risultato della ricostruzione, nuovi centri produttivi sorgono intorno a iniziative imprenditoriali localizzate a Mosca e a San Pietroburgo, le due 'capitali', le

¹⁷ Successivamente all'emanazione di questo provvedimento, entro il 1990 si è già formata l'Associazione del Cinema Indipendente presieduta da Andrej Razumovskij ("Fora Film"), mentre, stando ai registri, coesistono ben 55 coproduzioni, tra cui gli studi di Nikita Michalkov, Vasilij Pičul e Sergej Solov'ev: cfr. B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., pp. 186-188.

¹⁸ D. Dandurej, *Mestobljustiteli*, in I. Trofimova (a c. di), *90-e Kino kotoroe my poterjali*, Moskva 2007, p. 5.

quali non costituiscono tuttavia una rete produttiva unitaria (San Pietroburgo mantiene infatti una sua autonomia, prediligendo coproduzioni con i paesi della Scandinavia).

Nel primo quinquennio dopo il 1991, con la cessione dei diritti di proprietà ai privati, la riconversione del cinema russo al nuovo assetto misto si regge sui profitti realizzati con l'importazione massiccia di *blockbuster* sottoposti a dazio. Come conseguenza di tale afflusso, i russi tendono a imitare i film occidentali di largo consumo – trame semplici e sistema divistico – in risposta alla crescente pressione straniera per il monopolio del mercato; d'altra parte è anche vero che, in una certa misura, l'importazione dall'estero placa una crisi di astinenza che si protraeva dagli anni Trenta. Fin dal periodo fra le due guerre infatti, in base alla dottrina del socialismo in un solo paese, che aveva gettato l'Unione sovietica nell'isolamento internazionale, in un anno era consentito proiettare al massimo fino a sette titoli americani e/o indiani. Fino alla fine dell'era Brežnev le importazioni di film dall'estero restano sottoposte al controllo ideologico dello stato che, tra l'altro, tende a favorire la prevalenza di titoli russi nel mercato; inoltre, le poche pellicole importate erano attentamente selezionate in base a criteri di merito, con precedenza assoluta a quelle sull'edificazione del socialismo e ai film della DDR.¹⁹ La situazione si ribalterà solo negli anni Ottanta, quando, rispetto all'offerta annuale, la percentuale di programmazione assegnata alle importazioni estere raggiungerà il 75%;²⁰ non a caso, autori del calibro di Adbrašitov, Klimov e German si rivolgeranno al Comitato centrale, affinché contenga il monopolio statunitense, favorendo una equa visibilità del film commerciale e d'*essai*. Grazie all'intervento dello stato, nella fase terminale della *perestrojka* si verifica un boom delle iniziative indipendenti e amatoriali, che fanno alzare gli indici di produzione, tanto che, nel triennio 1989-1991, vengono realizzati complessivamente circa mille film. Dopo la caduta dell'URSS, il film nazionale dovrà di nuovo contendersi il mercato con gli Stati Uniti e solo nel 1996 lo stato sarà in grado di procedere al graduale aggiornamento dell'esercizio, di cui continuerà a detenere le quote maggiori, provvedendo alla sua espansione nelle zone rurali e rifornendo della più recente tecnologia (proiettori e impianti Dolby) le sale urbane e di periferia.

¹⁹ Ivi.

²⁰ C. Stojanova, *The New Russian Cinema*, "Kinema", 1998; vd. l'articolo edito sul sito della rivista: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/sto982.htm>

Nel periodo 1997-2001, l'iniziativa privata guiderà la ripresa, spesso però sostenuta dai profitti dei capitali illeciti provenienti dal riciclaggio di denaro, gestito dalla mafia russa nell'ambito di una sempre più stratificata economia parallela.²¹ Le allettanti agevolazioni fiscali concesse alle produzioni dall'articolo 15 della legge sul cinema del 1996 attirano magnati e azionisti interessati, in sostanza, alla realizzazione di plusvalenze: un rivenditore di gas, ad esempio la Slavneft', può investire nel cinema per garantirsi uno sgravio fiscale del 2-3%. In aggiunta alla riduzione dell'imposta, esiste poi un vantaggio di profitto immediato per i partner di produzione: prima ancora di entrare in lavorazione, se il progetto ottiene il riconoscimento di film d'interesse nazionale, il copione garantisce infatti una iniezione di liquidità e gonfiando illegalmente il budget l'investitore può ricavare celermente un provento fino a cinque-sette milioni di dollari. Un guadagno così alto deriva, in questo caso, da uno storno illecito del 90% sulla cifra iniziale, nel caso di un film che si rivelerà del costo di soli cinquecentomila dollari. Le appropriazioni indebite e il falso in bilancio rispetto al capitale realmente investito contribuiscono così a prosciugare il fondo per lo spettacolo, provocando la contrazione delle uscite. Gli esperti sostengono che tali speculazioni causano, nel 2001, un danno notevole all'industria cinematografica russa (su 760 progetti dichiarati se ne realizzano solo 70) e non è un caso che lo stesso anno il ministro delle finanze Aleksej Kudrin cancelli la legge del 1996 sulla detrazione fiscale per chi investe nel settore del cinema. Così, nel 2002 i finanziamenti elargiti si riducono in media del 90-92%, allo scopo di impedire plusvalenze legate al riciclaggio.²²

Dopo il 1991, in pieno processo di privatizzazione dell'economia, a fronte di abortiti tentativi stranieri di assorbire le strutture russe (tra i maggiori, quello dell'anglo-americano-canadese "Technicolor", che punta a fondersi con la "Lenfil'm"),²³ emerge la nuova figura del produttore, che resta tuttavia irrilevante fino a che i grandi studi come "Mosfil'm" e "Lenfil'm" non si dividono in unità minori, lasciando emergere produzioni miste, sul tipo della pietroburghese STV di Sergej Seljanov e Aleksej Balabanov, che produce Sergej Bodrov jr. e Aleksandr Rogožkin. Nella fattispecie, la STV nasce con l'obiettivo primario di contrastare il fenomeno della

²¹ N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento*, Bologna 2000, pp. 635-639.

²² D. Dandurej, *Mestobljustiteli*, cit., pp. 6-7.

²³ V. Sergeev, *Ostav'te Lenfil'm v pokoe...*, "Iskusstvo kino", 1999, n. 5, pp. 10-11.

pirateria, che vessa la rete distributiva ufficiale fin dal 1990, quando viene costituita la “Videofil’m”. La compagnia sfrutta così i sussidi statali e ottiene persino una serie di concessioni (tra cui lo sconto sull’acquisizione del diritto di passaggio televisivo), a patto di un rientro redditizio dei bilanci.²⁴ Dapprima a causa della mancata adesione sovietica alla Convenzione di Berna,²⁵ poi per le carenze applicative della stessa normativa russa (legge 5351-1) in merito alla tutela del diritto d’autore e alla registrazione dei marchi di fabbrica, di fatto i film appena emessi circolano in copie illegali nella rete dell’home video.

Benché, dopo il collasso, la produzione nazionale aumenti, le sale si svuotano e calano le proiezioni dei film privi di risonanza internazionale (come quelli di Sokurov). La realizzazione di opere prime avviene, difatti, grazie all’appoggio ministeriale, ovvero dietro sovvenzioni dirette dell’Agenzia Federale di cinematografia e cultura. A metà degli anni Novanta, la contrazione dei cineclub e degli esercizi specializzati in programmazioni alternative è tale che i film russi si vedono solo al Festival di Soči, Kinotavr. Nel filone cosiddetto d’arte, il film d’autore scampato al collasso non dà segni di risanamento e, anzi, si dibatte nella crisi, sopravvivendo solo grazie alle rassegne e ai premi ottenuti all’estero.

Dopo il 2000 la crescita delle produzioni interne va verso una stabilizzazione, fino a raggiungere nel 2003 il 70% del mercato, con previsioni anche più promettenti per l’anno seguente. Il repertorio nazionale si attesta al sesto posto nella classifica delle proiezioni del 2007, incassando al botteghino 400 milioni di dollari, con il prezzo del biglietto, in media, quintuplicato rispetto al costo dei primi anni Novanta. Intanto, dopo la diminuzione dell’esercizio che caratterizza il primo decennio post-sovietico, nuovi piani edilizi prevedono grandi agglomerati di sale annessi ai centri commerciali. Nel gennaio 2004 a Mosca aprono nove multisala e nel settembre

²⁴ B. Beumers, *Soviet and Russian Blockbuster: A Question of Genre?*, “Slavic Review”, 2003, 62 (3), p. 453.

²⁵ Per ovviare alla scarsa efficacia della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, nel 1995 la Federazione russa sancisce una norma che disciplina l’intero settore della proprietà intellettuale in Russia: cfr. M. Conserva, *Russia: commercio internazionale e investimenti esteri*, Lavis 2007, p. 163. A seguito di questa decisione, per prevenire atti di pirateria e per la salvaguardia del diritto d’autore, il reato di plagio diviene perseguibile legalmente, in base al codice civile, con pena pecuniaria. Dal 1997, esso è sanzionabile ai sensi degli articoli 146 e 171 del nuovo codice penale, entrato in vigore quello stesso anno: B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., pp. 217, 300 n.

dell'anno seguente lo storico cinema Oktjabr' riapre nel vecchio edificio sull'Arbat, ma con locali restaurati e nuove sale. Dal 1997 al 2000, i valori della produzione interna si mantengono stabili, salvo lievi oscillazioni dovute all'andamento del mercato, attestandosi sui 30-40 film l'anno.²⁶ Nel 1997 gli indici prefigurano anzi una vera e propria resurrezione: la produzione risulta infatti cresciuta del 250%, si realizzano 52 lungometraggi e altri 70 sono in lavorazione, mentre la TV produce ben sette serial di cento ore ciascuno. Dal 1999, gli incassi al botteghino vanno raddoppiando, anche se i profitti più vistosi – dell'ordine di 70-80 milioni di dollari – derivano dalla proiezione di film hollywoodiani. Come constata il neopresidente Putin nel 2002, “il numero di sale cinematografiche nel paese è raddoppiato, ma i film nazionali costituiscono solo il 2% di quelli in distribuzione”.²⁷ Lo stato investe perciò in produzioni sfarzose di ambientazione storico-legendaria, che intrecciano il motivo amoroso all'intrigo guerresco-feudale, in funzione patriottica. Basti per questo ricordare i due recenti kolossal *Aleksandr. Nevskaja bitva* (La battaglia di Aleksandr Nevskij, Igor' Kalenov, 2008) e *Taras Bul'ba* (id., Vladimir Bortko, 2009), l'uno, demonizzazione della Chiesa cattolica per esaltare la supremazia slava, l'altro, abile rilettura con intento russofilo della seconda versione rivista del romanzo breve di Gogol'.

Lo *status* di minoranza del cinema russo, al principio del nuovo secolo, sembra in contraddizione con il crescente interventismo dello stato in materia produttiva, almeno dalla seconda metà degli anni Novanta. Se dei 400 film prodotti all'inizio del decennio appena 19 beneficiano di fondi statali, nel 1995 ben 15 dei 51 film russi sul mercato nazionale si reggevano con sovvenzioni di stato, mentre altri 20 erano sorretti dalla Roskomkino, il comitato statale del cinema russo.²⁸ I film in lingua russa e i serial occupano il 45,5% dei passaggi televisivi sulla programmazione totale, con un lieve aumento in corrispondenza delle prime visioni. Questo rapporto quasi paritario tra le quote del mercato di sala e di quello televisivo è un fatto inedito per la Russia post-sovietica; il passaggio televisivo diverrà tuttavia

²⁶ Cfr. le cifre riportate in S. Larsen, *National Identity, Cultural Authority and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Michalkov and Aleksej Balabanov*, “Slavic Review”, 2003, 62 (3), p. 491.

²⁷ Cit. in A. Karachan, *Rossijskoe kino podderžat'*, “Kommersant Daily”, 18.7.2002, p. 13.

²⁸ J. Graffy, *Eastern European and Russian Cinema*, London 2000, p. 8.

ben presto la risorsa maggiormente sfruttata per il recupero dei costi di produzione del film.²⁹

Come effetto indiretto della contrazione delle sovvenzioni pubbliche, nei grandi studi ex sovietici la situazione precipita gradualmente fino alla crisi finanziaria che investe il paese alla fine degli anni Novanta. Nonostante la vertiginosa ascesa del prodotto interno lordo rispetto ai minimi storici dopo il 1991, le sovvenzioni governative agli enti dello spettacolo continuano a diminuire. La riduzione dei fondi è d'altronde proporzionale ai tagli alla spesa pubblica, che risente del deficit alimentato dall'evasione fiscale. L'instabilità colpisce "Mosfil'm", "Lenfil'm" e gli Studi Gor'kij, che insieme totalizzano a malapena cento film l'anno, con un calo del 25% rispetto alla gestione sovietica. Solo alla "Mosfil'm", finché agiva il protezionismo di stato, la quota di film simultaneamente in produzione si aggirava intorno agli 80, con 40 film in distribuzione l'anno.³⁰ Un editoriale del 1999 apparso su "Iskusstvo kino" delinea un quadro devastante del decennio appena trascorso, durante il quale il nuovo tipo d'investitore, ossia il 'bandito milionario', tenta con ogni mezzo di acquistare le azioni fantasma degli studi ex sovietici a scopo speculativo.³¹ Sebbene nel 1996 lo stato avesse promesso di erogare alla "Mosfil'm" dai dieci ai quindici milioni di dollari l'anno, alla fine del decennio il colosso vive uno stato di precarietà tale che la sua produzione sembra non essersi ancora risolledata dai pesanti tagli subiti dopo il crollo dell'URSS.

Temi, autori, tendenze. Critica all'ideologia e nostalgia zarista

Dopo il naufragio del 1991, con lo sfaldamento del complesso edificio federativo sovietico, la nuova Repubblica russa si profila come uno stato indipendente e in via di omogeneizzazione linguistica e culturale. Nel dibattito politico, la classe dirigente risulta tuttavia incapace di superare il dubbio originario sul senso da conferire alla nozione di 'russità', espressa tanto dall'aggettivo *rususkij* ('russo' etnico) quanto da *rossijskij* ('russo' per cittadinanza). Secondo l'articolo 1.2 della nuova Costituzione del 1993, la

²⁹ D. Dandurej, *The State of the National Cinema (Mai 1998)*, in *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, a c. di B. Beumers, London-New York 1999, p. 46.

³⁰ K. Šachnazarov, *Na Mosfil'me situacija neopredelennosti...*, "Iskusstvo kino", 1999, n. 5, p. 7.

³¹ D. Dandurej, *Spasenie utopajuščich*, "Iskusstvo kino", 1999, n. 5, p. 5 sg.

Russia è definita *Rossijskaja Federacija* (da *Rossija*), ma enfatizzando il parallelismo tra la Rus' antica e la Russia moderna le correnti nazionaliste tendono ad appropriarsi del termine *rususkij*, con ciò suggerendo l'idea di una 'stirpe russa' quale esclusiva rappresentante di un paese che invece è multi-etnico.³² Si assiste dunque a un fenomeno di revival nostalgico della storia, particolarmente vivace nel primo quinquennio degli anni Novanta e ben visibile anche nel cinema, dove alcuni film tendono a ripiegarsi sul mito di una Russia antichissima, una e indivisibile. La crisi sociale innescata dalla deriva finanziaria successiva al 1991 traspare dall'atmosfera di declino e di smarrimento presente in alcuni film del periodo. Anzi, non sembra azzardato identificare appunto nel tema della perdita d'identità l'elemento più caratteristico di soggetti appartenenti a diversi generi e circuiti.

Nel filone del film di guerra, centrale nel repertorio russo di questo periodo, la classica divisione del mondo in buoni e cattivi imposta dalla propaganda non ha più ragion d'essere e, come mostra R. W. Davies, decade il *Leitmotiv* della 'caccia al capro espiatorio', tipico della cinematografia sovietica. Il protagonista, anziché essere ingaggiato in una strenua lotta contro un preciso nemico ideologico, spinto dall'ossessione del complotto interno (ancorché fomentato dall'estero) deve ora affrontare da solo un nemico ambiguo, proveniente da un passato oscuro e al servizio di un indefinito mandante politico. Pur ricordando vagamente la fisionomia di strateghi come Žukov o Rossokovskij, l'avversario occulta la sua identità, mentre su di lui si allunga minacciosa l'ombra di Stalin e delle spie dell'NKVD.³³ I tradizionali argomenti della propaganda antioccidentale perdono di senso e persino la guerra patriottica, mito centrale del ventennio brežneviano, nello iato del dopo-'91 perde la sua valenza di tema d'interesse nazionale e lo scenario bellico assume contorni più incerti. In un certo numero di film del primo decennio del nuovo secolo, il nemico comincerà ad assumere una sua immagine distinta e cristallizzata.³⁴

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, si dirada l'opera dei vecchi cineasti non allineati, provenienti dalle Repubbliche asiatiche e cau-

³² A. Graziosi, *Dai Balcani agli Urali. L'Europa orientale nella storia contemporanea*, Roma 1999, p. 18.

³³ R. W. Davies, *Soviet History in the Yeltsin Era*, cit., p. 77.

³⁴ O. Sulkin, *Identifying the Enemy in Contemporary Russian Film*, in *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, a c. di S. M. Norris, Z. M. Torlone, Indianapolis-Bloomington 2008, p. 118.

casiche e formatisi al VGIK. Sul piano dello stile, il cambiamento più importante consiste nell'abbandono di una certa maniera di fare cinema, che dagli addetti ai lavori è definita, con espressione peggiorativa, *papino kino* ('cinema di papà').³⁵ Non è più un obbligo attenersi a questo tipo di cinema che ora viene apertamente identificato in una regia senza inventiva, passiva esecutrice di una trama precostituita dai burocrati, a scapito della forma (inquadratura, montaggio, suono). Dopo un periodo di isolamento, l'autore sperimentale Artavazd Pelešjan – tra i massimi esponenti del film di montaggio (invenzione di marchio sovietico) – da Mosca torna in Armenia per realizzare due soli cortometraggi, *Konec* (Fine, 1992) e *Žizn'* (Vita, 1994): parti disgiunte di un ciclo unico sulla mistica dell'esistenza, queste due brevi sinfonie visive si avvalgono della formula originale del "montaggio a distanza",³⁶ metodo che Pelešjan elabora nell'arco di un trentennio di ricerca, per ottenere, infine, attraverso la collisione d'immagine e suono, l'effetto percettivo di quella che potrebbe definirsi un'esplosione cosmica o un movimento puro, distinto eppure coincidente con quanto filmato. Nel 1994, il cineasta fonda una sua società di produzione ("Art-Pe"), allo scopo di facilitare la realizzazione di *Homo sapiens* e di *L'endroit*, progetti non ancora attuati. Benché il genere ibrido del *compilation film*,³⁷ in cui si

³⁵ V. Rubinčik, *Smena pokolenij? Nikakoj tragedii v etom net*, "Iskusstvo kino", 2003, n. 2, p. 14.

³⁶ In un saggio dal titolo *Distancionnyj montaž*, Pelešjan definisce così la sua personale teoria, approntata sulla base della lezione di Džiga Vertov, S. Ejzenštejn e L. Kulešov che "dedicano tutta la loro attenzione alla relazione reciproca delle scene giustapposte, che Ejzenštejn chiamava 'il punto di giunzione del montaggio' e Vertov un intervallo. [...] Il montaggio a distanza si distingue in primo luogo per il fatto che le relazioni non si stabiliscono unicamente tra due elementi separati (un punto con un altro punto), ma allo stesso tempo [...] fra tutto un insieme di elementi (un punto con un gruppo, un gruppo con un punto, un piano con un episodio, un episodio con un episodio). [...] Il montaggio a contrappunto conferisce alla struttura del film non tanto la forma di una solita catena di montaggio, né la forma di coniugazione di diverse 'catene', ma crea a parte una figura circolare o, più precisamente, una figura sferica che gira su se stessa": cfr. A. Pelešjan, *Le montage à contrepoint, ou la théorie du montage à distance*, cit. in M. Grosoli, *Tre balene contro la vita*, "Cinergie", 2007, n. 14, p. 58.

³⁷ Attualmente, si può ritenere che la categoria di 'archive-footage' intersechi ampiamente il genere del cosiddetto *compilation film*. Sul versante della critica, una prima ed esauriente sistematizzazione del lessico risale al 1964, anno di pubblicazione di un testo chiave dal titolo *Film Beget Films*. L'autore, Jay Leyda – che peraltro inizia dallo studio dei film di montaggio sovietici (in specie quelli di Šub), tra il 1933 e il 1936 – s'interroga sul significato di *compilation film* (o film di montaggio di materiale cronachistico). Dato

inquadra la filmografia di Pelešjan, rimanga quasi invisibile nei circuiti ordinari, esso si ricava uno spazio di nicchia al Festival *neigrovjy* ('non recitato') di Ekaterinburg. Pelešjan si colloca all'interno di una nuova corrente documentaria che, non dovendo più rappresentare il socialismo realizzato, prende le distanze dalla massa, la seziona e la racconta in modo intimista, sfociando nel resoconto astratto delle forme minute della vita quotidiana e nel finto documentario. Discostandosi dal vecchio genere stereotipato del film ritrattistico, senza drammaturgia né intrigo, i documentaristi come lui si muovono verso soggetti nuovi, 'meno da barricata', che segnano il declino del film 'non recitato', fondato su un acritico flusso di notizie o, viceversa, sull'ideologia nascosta nel montaggio.³⁸

Di fronte all'enorme afflusso dall'America di thriller erotici e film sulla malavita destinati a un pubblico di massa, i registi tradizionali si avvitano sul motivo storico e lo indagano con tecniche atte a rivelarne i significati nascosti (mito, apologo). I vecchi autori recedono così da tematiche contemporanee e si orientano verso una sorta di ciclo dei vinti, nel quadro di un inattuabile superamento del passato: recuperano insomma la storia per cercare fra le macerie di un passato più o meno recente elementi costitutivi o, al contrario, disgreganti di un'infranta identità nazionale.

Rispetto a questa tendenza, conosce una discreta fama il dramma del 'realismo nero', una categoria coniata in opposizione a quella di 'realismo socialista', di cui vengono violate le due norme del lieto fine e della predestinazione collettiva. Questo tipo di dramma si articola spesso intorno al tema cruciale del rapporto tra l'individuo e la collettività, sullo sfondo di una catastrofe storica. Il cineasta Vitalij Kanevskij, per esempio, dispone in due atti – dalle poverissime retrovie del conflitto mondiale agli stantii sobborghi industriali della crisi del socialismo – il processo di formazione del giovane accattone Valerka, che dopo un'adolescenza grigia ai margini di un campo di concentramento, presso un bacino carbonifero siberia nel secon-

che, nell'uso comune, il paradigma sembra declinarsi indistintamente in *library film*, *stock shot film*, *chronicle montage film*, Leyda si limita a definire il *compilation film* come una sedicente opera 'documentaria', di puro montaggio alla moviola, con materiali preesistenti (elementi d'archivio, spezzoni di cinegiornali o film di finzione ecc.) risalenti a un passato più o meno remoto, e, soprattutto "fondata su idee forti". Cfr. J. Leyda, *Film Beget Films*, London 1964, pp. 9-10; D. Dogo, *Per una memoria del 1917. Le versioni di Ejzenštejn e Šub*, in *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej M. Ejzenštejn*, a c. di F. Pitassio, Udine 2009, p. 181.

³⁸ L. Roshal', *Byt' ili ne byt'?*, "Iskusstvo kino", 1995, n. 3, p. 112-113.

do dopoguerra (*Zamri, umri, voskresi*, Resta fermo, muori e resuscita, 1989), emigra proseguendo il suo tragicomico apprendistato di lavoro, sesso e orrore, e proiettandosi così verso l'oblio di una gioventù bruciata, senza causa né ideali (*Samostajatel'naja žizn'*, Una vita indipendente, 1992).

Particolarmente incentivato con i residui fondi di stato, il film di ambientazione bellica s'innesta in una Russia attraversata da ondate di nazionalismo e alla ricerca di una nuova identità. D'altronde, il genere bellico, nel cinema staliniano e del Disgelo, non ha mai perso terreno, rivelandosi anzi una fucina importante per l'ideale patriottico fondante l'Unione Sovietica. Sorto da un conflitto mondiale e da una guerra civile sanguinosa, rinsaldato dalla Grande guerra patriottica e dalla guerra in Afghanistan, il mito dello stato sovietico come potenza mondiale viene plasmato intorno a quello del suo esercito. Dal 1991, poi, nella Russia di El'cin e di Putin vige un costante stato di allerta, cagionato da guerre locali e d'interposizione (il conflitto azero-armeno del 1991-93, la guerra civile in Tagikistan nel 1992, i combattimenti in Ossezia del Sud nel 1991-92 e nel 2008, il focolaio ceceno del 1994-96 e la seconda ondata di scontri e rappresaglie terroriste del 1999). In questo quadro, in continuità con una lunga tradizione, lo stato sostiene il film di guerra, che trova la sua ambientazione ideale nel Caucaso, in perenne stato di assedio e diviso tra *énclaves* avversarie: dal principio del 1994 si può dire che l'iconografia della Russia post-sovietica si modella sul *topos* della guerra in Cecenia. E se nell'ottica non-russa questa guerra rimanda all'imperialismo sovietico e al fantasma del KGB, ai fini dell'unità nazionale essa è spacciata dai putiniani come una guerra necessaria per la stabilità della Russia e venduta all'estero come lotta al terrorismo. Nel caso di *Kavkazskij plennik* (Il prigioniero del Caucaso, Sergej Bodrov, 1996), dall'omomimo racconto di L. Tolstoj, tutto ciò passa comunque in secondo piano, soppiantato dalle umane passioni e dal senso di vacuità della vendetta (nel film, un anziano capofamiglia dagestano sequestra due soldati russi per il riscatto del figlio, ma uno dei due, la giovane recluta, intreccia una relazione suicida con una musulmana del posto).³⁹

Altri lavori adottano un registro più elegiaco e disilluso: è il caso del melodramma *Vremja tancora* (Il tempo del danzatore, Vadim Adbrašitov, 1997), basato sulla dialettica rimozione-ricordo del ritorno di un soldato cosacco dal fronte, e *Blokpost* (Posto di blocco, Aleksandr Rogožkin, 1998), che indaga la psicologia di una pattuglia russa dislocata in un punto

³⁹ S. M. Norris, *Fools and Cuckoos. The Outsider as Insider in Post-Soviet War Films, in Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, cit., pp. 143-44.

caldo del perimetro di guerra in Caucaso. I due film contribuiscono all'affermazione di un ciclo parallelo, anticonformista e di stringata letterarietà, sulla questione caucasica, in cui si inquadrano anche *Noga* (La gamba, Nikita Tjagunov, 1992) e *Moj svodnyj brat Frankeštejn* (Il mio fratellastro Frankeštejn, Valerij Todorovskij, 2004), entrambi impegnati a descrivere in profondità il trauma psico-fisico del reduce di guerra. Qui, intersecando ampiamente il genere del melodramma sentimentale per attribuirvi, infine, una valenza universale, la guerra è, di fatto, poco più che un fondale decadente in cui collocare una trama immobile, che ripiega sull'interiorità di personaggi minori, come contraccollo allo stallo di una guerra di posizionamento. Questo filone preferisce confrontarsi con la dialettica psicologica dei personaggi, anziché calarsi compulsivamente nell'intrigo terroristico, come, invece, accade in *Vojna* (Guerra, Aleksej Balabanov, 2002), dove al racconto retrospettivo di un soldato, ex ostaggio dei terroristi ceceni ora incriminato per abuso della forza, si alterna materiale digitale realmente registrato in zona di guerra.

L'ultima generazione di cineasti sovietici, operanti tra il periodo della *perestrojka* e il neoliberalismo degli anni Novanta, sperimenta una crisi di coscienza dovuta a una cesura che non è più tra stasi e riforma, ma tra riforma e trasformazione radicale. Tra i più anziani, la georgiana Lana Gogoberidze – già allieva nel 1951-53 di Sergej Gerasimov, tra i pedagoghi e fondatori dei corsi di documentario al VGIK –, realizza un progetto concepito alcuni anni prima, ma terminato nel 1992: si tratta di *Valsi Pečoraze* (Sul fiume Pečora, 1992), in cui la regista, attraverso il filtro di una finzione storica con trasparenti rimandi all'attualità, lancia i primi segnali di un nazionalismo di ritorno, situandosi pertanto nella corrente di denuncia inaugurata dal maestro Tengiz Abuladze. La storia racconta le peripezie della moglie e della figlia di un nemico del popolo arrestato nel 1937: dopo essere state incriminate per motivi politici, le due donne devono migrare da un campo di prigionia a regime speciale, a causa del sovraffollamento. L'abbandono del campo le getta in una nuova spirale di esilio e sventura, complicata dall'intrusione di un agente del KGB. Dietro la saga familiare e la cornice storica, si legge chiaramente la posizione dell'autrice rispetto a un presente in cui “tutto torna: lo stesso culto oppressivo della personalità, lo stesso regime totalitario, questa volta non quello imperialista, ma uno tutto nostro, nazionalista e provinciale”.⁴⁰

⁴⁰ L. Gogoberidze, *Valsi Pečoraze*, in *Catalogo della XLIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Venezia 1992, p. 54.

Pur partecipando del cinema georgiano successivo all'URSS, *Valsi Pečoraze* alimenta una vena revisionista già presente nel cinema russo, radicata negli anni Ottanta e inaugurata da *Pokajanie*, film-culto della *glasnost'* e opera esemplare delle contraddizioni che caratterizzano l'ultimo ventennio del secolo. Nel 1980, dall'alto del suo duplice rango di segretario dell'Unione dei cineasti di Georgia e di artista del popolo, Tengiz Abuladze concepisce un progetto arduo di dolente autocritica della dittatura comunista. Terminato nel 1984, *Pokajanie* circola legalmente solo in Georgia, e dopo tre anni di limbo, nel 1987, quando è ormai opera postuma, riceve il premio speciale della giuria al Festival di Cannes ed è quindi distribuito anche in Russia.⁴¹ Come nota Roy Medvedev, il film "anche se sotto forma di allegoria, è una veemente protesta contro lo stalinismo e i suoi effetti. Non a caso il protagonista del film somiglia distintamente a Lavrentij Berija ed evoca Stalin".⁴² Ma quest'opera non rappresenta solo una trasparente allusione allo strapotere della nomenklatura, o un informale atto d'accusa, ma anche la satira feroce di un pentimento, intrisa di stridente umorismo e ispirata ai motivi popolari e alle tradizioni contadine georgiane.

La storia di *Pokajanie* prende le mosse dall'esumazione illegale della salma di Varlam Arabidze (in georgiano: 'nessuno'), tirannico sindaco di una cittadina georgiana, che si presenta come il prototipo del capo totalitario, con gli attributi del baffo alla Hitler e il *pince-nez* alla Berija, e per giunta amante delle canzoni italiane come Mussolini. In seguito alla messinscena del processo e alle indagini che svelano le efferate perversioni di Varlam, il figlio cade in disgrazia e il nipote si suicida. Complicato da ellissi e grottesche microstorie collaterali, e però anche basato sui racconti delle vedove realmente sopravvissute all'esilio siberiano, il film affronta i rapporti tra arte e potere, rettitudine e tradimento. In un clima di diffuso revisionismo storico, con l'esplosione dell'anticomunismo, la questione del pentimento, nell'accezione cristiana del termine, si profila come accettazione catartica del passato, e non solo dello stalinismo, ma anche dell'atto

⁴¹ Per evitare la censura del Goskino a Mosca, complice Eduard Ševarnadze, segretario del Partito comunista georgiano, le riprese del film iniziano nel 1982-83 e terminano nel 1984, sotto l'egida della televisione georgiana. Come ravvisa Roy Medvedev, inizialmente in Unione Sovietica la censura intende non solo proibire il film, ma anche distruggerne la pellicola. Solo all'inizio del 1986, non senza l'influenza del nuovo corso del partito comunista georgiano, viene deciso di proiettare il film anche in Georgia.

⁴² R. Medvedev, *La Russia della perestrojka. Saggi scelti 1984-1987*, Firenze 1988, p. 209.

stesso di fondazione del regime, l'ottobre 1917, con i suoi ideali e i suoi valori. In *Pokajanie* la demolizione dell'idolatria totalitaria in nome di un rinnovamento della società viene esplicitata mediante un parallelo con le persecuzioni cristiane delle origini: Varlam abusa del suo potere e, sfidando Dio per edificare il culto di se stesso, ordina il rogo del tempio. Ma, così facendo, il dittatore contribuisce all'arresto, dietro delazione, di un credente che morirà nella posa di un Cristo in croce. All'uscita del film, il poeta Evgenij Evtušenko annota un lucido commento: "Il senso del film va oltre la geografia e i limiti temporali. [...] Anche l'immagine delle guardie rurali che, in armature medievali, cavalcano ai lati di un Mercedes tedesco degli anni Trenta che si muove lungo un campo dove, come cocomeri, sporgono le teste dei sepolti vivi, non è un miscuglio stilistico, ma un conglomerato visuale necessario al significato del film".⁴³ Al di sotto del corpo visivo dell'allegoria si cela appunto una abiura del comunismo. Per questo suo tratto di blasfemia ideologica il film intrattiene un chiaro nesso con la trilogia del potere di Sokurov, in cui riaffiorano eroi del passato prerivoluzionario, raffigurati come antieroi dai tratti spesso mitici.

Il tema centrale del primo decennio post-socialista può senza dubbio essere identificato nella storia sovietica, che pure è oggetto di una riappropriazione sin dall'inizio della *perestrojka*. Vengono affrontati in specie due nodi critici, quello dei crimini di Lenin e quello degli anni del terrore rosso. Nel film *Careubijca* (L'assassino dello zar, Karen Šachnazarov, 1991), Malcolm McDowell impersona un matto rinchiuso da diciotto anni in un reparto psichiatrico e convinto di aver ucciso i due zar Alessandro II e Nicola II. Durante il racconto maniacale del massacro, la sua psicosi collima con un succedersi visionario di cinegiornali e finzione. L'empatia per gli uccisi provoca nel suo medico curante una sindrome d'immedesimazione con Nicola II, al punto che il dottore si reca a Ekaterinburg, sul luogo dell'esecuzione, per poi morire schizofrenico in clinica. *Careubijca* riesuma il caso scottante dello zaricidio di Nicola II, e più in generale il dilemma dell'assassinio politico, ma lo trasfigura impiegando un girato di natura eterogenea (finzione, cronaca e 'documentario ricostruito'); viceversa, *Romanovy: Vencenosnaja semj'a* (I Romanov: una famiglia imperiale, Gleb Panfilov, 2000) ricostruisce nel dettaglio e con toni scabrosi la cattività del-

⁴³ E. Evtušenko, *Sovetskaja kul'tura*, 3.1.1987. L'intervento del poeta viene qui citato da R. Medvedev, *La Russia della perestrojka*, cit., p. 216.

l'ultimo nucleo Romanov – dalla prigionia del febbraio 1917 fino all'esecuzione sommaria del luglio 1918.

Se Abuladze affronta il nodo saliente della destalinizzazione dei vecchi ranghi sovietici, Kira Muratova nel suo *Asteničeskij sindrom* (Sindrome astenica, 1989) ne predice il collasso e la nevrosi (entrambi i registi possono essere considerati come figure cerniera in un'epoca di transizione da un sistema all'altro). In effetti, nella filmografia post-sovietica della Muratova, che vive e lavora a Odessa ma continua a filmare in lingua russa, il tema della nevrosi che annienta una società ebbra e malata d'ipocondria è ricorrente. È comunque in *Asteničeskij sindrom* che questa società derelitta, stilizzata in una serie di personaggi archetipici segnati da un'allucinata fuga dalla realtà, viene ritratta con i suoi mali e i suoi grotteschi costumi. Il 5 ottobre 1989 gli studi di Odessa sottopongono la copia definitiva del film al giudizio delle autorità, che ne bloccano la distribuzione: secondo la commissione del Goskino, infatti, *Asteničeskij sindrom* “offenderebbe il comune senso della decenza”.⁴⁴ Accusato, in base all'articolo 206 del codice penale sovietico, di ‘teppismo’ (*chuliganstvo*) e pornografia lessicale, il film viene ammesso alla distribuzione a patto che sia purgato delle espressioni giudicate oscene. In difesa della Muratova si pronunciano però pubblicamente alcune personalità dell'Unione dei cineasti, che denunciano l'abuso di potere del Goskino. Intanto il film circola fuori del paese e nel febbraio del 1990 vince l'Orso d'argento a Berlino, finché Goskino in ottobre non rimuove le limitazioni imposte alla distribuzione.⁴⁵ Lo scandalo sollevato da *Asteničeskij sindrom* ne fa un film di riferimento per la nuova leva degli anni Novanta: Muratova non vi anticipa tanto la crisi e il crollo imminenti, quanto piuttosto li riflette, a partire dal *Leitmotiv* dell'apatia di un'*intelligencija* sconfitta.

Il film alterna due storie in una, cadenzando l'uso del bianco e nero e del colore: il grigio pervade il melò provinciale di una donna medico, che, avendo perso il marito, è emotivamente paralizzata dal suo tormento; il colore, pure spento e buio, emerge in dissolvenza dal dramma di un insegnante complessato, che ambisce a scrivere, ma si rifugia impotente in una strana catalessi. Sindrome astenica rinvia a una malattia, “la malattia che segue il primo sguardo che si rivolge dopo una mutilazione”. Come sotto-

⁴⁴ Vd. <http://www.kira-muratova.com> (consultata il 5.1.2010) e una delle fonti indicate dalla curatrice del sito (S. Pascalis): <http://www.russiancinema.ru> (5.1.2010).

⁴⁵ Ivi.

linea la stessa Muratova, il film espone “una tragedia consacrata al fatto”, scevra d’interiorità, insomma, un “orrore che si può soltanto constatare”.⁴⁶ La catastrofe si avvicina: una debolezza, una melancolia nera affligge i protagonisti, atomi di una disperata ‘Lumpen-intelligencja’ che si sta sfaldando. Nikolaj, scrittore mancato, sentendosi inadeguato alle circostanze, cade a terra ed entra in catalessi, e alla fine s’addormenta per il suo stesso bene.⁴⁷ Le allusioni alla *Trinità* di Andrej Rublëv, l’allegoria della diegesi e i rimandi nascosti al cinema di Otar Iosseliani fanno di *Asteničeskij sindrom* un saggio di sintesi tra cinema sovietico e neoavanguardia russo-ucraina che risente dell’influsso del cinema poetico ucraino.

Asteničeskij sindrom va annoverato tra i lavori della penultima generazione sovietica e considerato un ideale prodromo a una corrente nuova, che troverà la sua naturale continuazione in alcuni film degli anni Novanta, dove si illustra la disgregazione sociale attraverso lo sguardo disincantato di un antieroe. Insieme alla successiva coproduzione russo-ucraina *Tri istorii* (Tre storie, Kira Muratova, 1997), *Asteničeskij sindrom* può essere associato allo psicodramma *Makarov* di Vladimir Chotinenko (1993), che tende piuttosto verso l’orrore. Nel film, il poeta Aleksandr Makarov si lascia possedere da una pistola che acquista accidentalmente e che rovinerà la relazione con la sua musa, distorcendo i suoi rapporti interpersonali. Queste tre opere delineano in modo esemplare una galleria di demoni moderni, che si muovono in modo schizofrenico in atmosfere asfittiche, esprimendosi con il linguaggio osceno della *černucha*.⁴⁸

In sintonia con il conservatorismo el’ciniano, nel quadro di una rinnovata nostalgia per una Russia idealizzata, Michalkov fa ritorno all’Ottocento zarista e ai miti del genio creatore del popolo russo e dell’infallibilità

⁴⁶ K. Muratova, cit. in F. Audé, *Faire voir, refléter, rien de plus*, “Positif”, maggio 1991, n. 363, p. 12.

⁴⁷ K. Muratova, *Soviet Film Presents a New Film by Kira Muratova: The Asthenic Syndrome*, “Soviet Film”, marzo 1990, p. 6.

⁴⁸ *Černucha* è un termine gergale, coniato nella seconda metà degli anni Ottanta: traducibile con ‘i lati neri della vita’, è usato in senso lato per descrivere pessimismo e amoralità. In ambito cinematografico il termine denota la messinscena naturalistica e mai sentimentale di temi ossessivi, sadici e violenti, connessi alle piaghe sociali dell’alcolismo, della prostituzione e della malavita. Nella Russia di El’cin *černucha* può anche sintetizzare l’accusa generica di oscurantismo formale e lessicale rivolta da una parte della critica cinematografica ai cineasti di scuola sovietica e attivi dopo il 1991. Cfr. B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., p. 205.

dell'esercito. Il *kolossal* milionario, di produzione franco-russa, *Sibirskij cirjul'nik* (Il barbiere di Siberia, 1999) rivela così l'infatuazione del regista per una Russia pittoresca e idillica, dove Alessandro III, zar dal volto umano, nonché genitore affezionato, regna con saggezza e coerenza. In un certo senso, la figura del sovrano è qui invocata in alternativa ai padri spietati del comunismo e ai loro GULag:⁴⁹ una tesi conciliante, espressa con evidenza nella conclusione di una scena-chiave, nella quale, dopo la cerimonia di diploma dei cadetti, la traiettoria della panoramica congiunge una successione di cattedrali moscovite alla figura dello zar, che appare in lontananza mentre cavalca solennemente a fianco del figlio.

Quest'esaltazione della patria che permea *Sibirskij cirjul'nik* è confermata da alcune prese di posizione assunte pubblicamente dallo stesso autore. Nel 1992 il tenente generale Aleksandr Lebed', dal 1991 membro del Congresso del Partito comunista russo, convoca Michalkov per filmare la messinscena della cerimonia di tumulazione dell'ultimo zar e del primo *vožd* (Nicola II e Lenin) deposti in mausolei attigui, un evento che dovrebbe svolgersi in uno spirito di pacificazione tra zarismo e leninismo.⁵⁰ Il fratello di Michalkov, Andrej Končalovskij, in *Bližnyj krug* (Il proiezionista, 1991), prendendo spunto da una storia vera, racconta invece lo strapotere del ministro degli interni Berija e ripercorre la triste vicenda del proiezionista di Stalin, che si sottomette al potere ed esalta il despota al punto da 'prestargli' la moglie, la quale finirà poi per suicidarsi.

Tra i novatori, Aleksandr Sokurov, diplomato al VGIK di Mosca con una 'elegia' adattata da una novella di Andrej Platonov, *Odinokij golos čeloveka* (La voce solitaria dell'uomo, 1979-1987), censurata per formalismo, sostiene fin da principio un chiaro punto di vista antisovietico, che lo spinge a espatriare per qualche tempo in Francia. Assunto dal 1980 alla sezione documentaria della "Lenfil'm" di Leningrado – in cui gravitano alcuni membri dell'Unione dei cineasti –, nel 1986 si riappropria dei lavori sottrattigli dall'autorità sovietica e riprende l'attività di regista, beneficiando soprattutto di patrocini stranieri. Con il venir meno della censura politica, il suo impegno di regista aumenta, ma avendo perso risorse e mezzi comincia anche a sfruttare formati più agili e meno costosi (betacam, digitale)

⁴⁹ Y. Hashamova, *Two Visions of a Usable Past in (Op)position to the West: Michalkov's The Barber of Siberia and Sokurov's Russian Ark*, "The Russian Review", 2006, 65 (2), p. 253.

⁵⁰ R. W. Davies, *Soviet History in the Yeltsin Era*, cit., p. 69.

per film di durata ridotta (brevi elegie, mediometraggi). Per rimediare alla penuria di finanziamenti, si appoggia sia a televisioni che a fondazioni culturali straniere. Nel suo repertorio, finzione e documentario si contaminano secondo registri divergenti, passando dall'eccentrico al metafisico, dal languido allo scabroso; le tematiche ruotano comunque costantemente intorno al motivo della decadenza russa, con trame che includono mausolei, esilii, contagi radioattivi. Nel film-saggio *Russkij ark* (Arca russa, 2002) zar e zarine sfilano come spiriti all'interno dell'Ermitage, di cui viene ripercorsa la storia, e che viene qui trasfigurato nell'ennesimo mausoleo, estraneo al paese reale, che fa solo opache apparizioni da dietro le quinte (il carpentiere che piolla il feretro per le vittime dell'assedio nazista di Leningrado).

Russkij ark opera una ricostruzione storica servendosi di mezzi opposti al romanzesco *Sibirskij cirjul'nik*, con un viaggio nel tempo attraverso tre secoli, dal Settecento di Pietro I e Caterina II fino alla Rivoluzione e alle guerre del Novecento. La ricognizione in falsa soggettiva si dispiega nel corso di un *tour* di 43 stanze per la durata di novantasei minuti, con due-mila tra attori e comparse, inclusa l'orchestra del teatro Mariinskij che suona una mazurca per il ballo del 1913 al Palazzo d'Inverno. Sorta di *rêverie* in piano sequenza, il film gioca sulla discrasia tra l'armonia di un passato che fu e la deriva di un presente inenarrabile. La tesi è esposta sin dal prologo su schermo nero, mentre un narratore in ombra (Sokurov) sussurra "Aprò i miei occhi e non vedo nulla". Poi, dopo uno stacco, inizia la *promenade* del suo alter ego visibile, il marchese Astolphe de Custine, scrittore dilettante rimasto proibito prima e dopo il 1917. *Russkij ark* rivisita il passato imperiale russo con lo scopo di riaffermare una smarrita e illustre identità nazionale: così alla lingua russa, cui è affidata la diegesi, si alterna il francese di palazzo che dovrebbe elevare il tono del discorso (anche in *Sibirskij cirjul'nik* l'aristocrazia e i cadetti non discorrono in russo, ma in inglese). In modi diversi, l'uno riallacciandosi a una magnifica preistoria zarista, l'altro suggerendo un'adesione romantica all'autocrazia russa, dai due film traspare una comune radice esterofila, che segna l'uscita dall'isolamento e l'ingresso in un processo di apertura verso l'esterno.

Nel primo decennio di vita del nuovo cinema russo, i segnali di apertura intellettuale subiscono una battuta d'arresto e dopo un'effimera fase d'indistinto ribellismo emerge un approccio revisionista alla storia del partito, che si esprime all'interno di un certo cinema d'autore. Il capofila di questa linea è Aleksej German, che descrive in maniera grottesca l'abiezione dell'élite politica staliniana. Con otto anni di ritardo, a causa del crollo della "Lenfil'm" sotto il peso dell'inflazione, il cineasta termina *Chrystaljev, ma-*

šinu! (Chrustaljev, *l'automobile!*, 1998), che trae il titolo da un aneddoto degli annali sovietici: stando alla vulgata, "Chrustaljev, *l'automobile!*" sarebbe, appunto, la frase di inizio della destalinizzazione, l'ordine che Berija avrebbe gridato al suo autista subito dopo il decesso di Stalin. Il film formula un giudizio implacabile sull'*intelligencija* del decennio post-sovietico, riassunto nel personaggio simbolo del vinto Jurij Glinskij: generale dell'Armata rossa, neurochirurgo, arrestato durante il 'complotto dei camici bianchi', Glinskij ottiene dal capo della polizia segreta il condono del *GULag* in cambio dell'assistenza medica al morente Stalin. Al termine di una parabola impietosa di compromessi, egli rinnegherà non solo la sua classe e la famiglia, ma persino il suo nome. *Chrustaljev, mašinu!* sembra segnare l'atto conclusivo di quel processo di erosione degli stilemi della epopea bellica stalinista, già avviato 1971 con *Proverka na dorogach*.

Film da incubo, intriso di una vena vampiresca quasi gogoliana nel trattare il tema del tiranno morente sotto forma di cronaca iperreale in bianco e nero, *Chrustaljev, mašinu!* anticipa la biografia distorta della malattia e della morte di Lenin in *Taurus* (A. Sokurov, 2002). Come suggerisce il titolo, qui il celere decorso verso l'isteria del leader rivoluzionario, sclerotico simulacro del potere, si risolve nella metafora del 'mostro sacro' da abbattere nel mattatoio dell'arena politica. Insieme agli altri due *Kammerspiele* del dittatore – Hitler, idiota al potere (*Moloch*, [id.], 1999), e Hirohito, vinto al potere (*Solnce*, [Sole], 2004) – il film compone una monumentale trilogia del potere: centro propulsore del dramma è, infatti, l'incubo morboso che investe il despota, persuaso di avere un'autorità che invece lo sta possedendo e annichilendo. Proprio in sintonia con il *Leitmotiv* dell'eterna lotta tra il Bene e il Male nell'animo umano, Sokurov, originariamente, progetta una tetralogia, comprensiva di un *Faust* da Goethe. Pur usufruendo di finanziamenti esteri, patisce però aspri conflitti con il governo russo e rimanda i lavori al 2009. Non di meno, la scelta del *Faust* costituisce la cifra peculiare della filmografia di Sokurov, che spesso sottende una riflessione amara sull'impossibilità di rimuovere l'antico e tirannico spettro del patriarcato.

Il riconquistato diritto alla libertà d'espressione dopo il '91 si scontra di fatto con le esigenze dell'economia di mercato, che non permette agli autori di esprimersi secondo i loro desideri, e così alcuni tentano 'la fuga all'estero', stringendo rapporti di collaborazione o emigrando del tutto. Aleksej German, che con *Moj drug Ivan Lapšin* (Il mio amico Ivan Lapšin, 1982-1986) fissa un tragico resoconto degli anni Trenta, al rientro da una trasferta a Los Angeles fonda, assieme all'Unione dei cineasti di Leningra-

do, uno studio sperimentale di formazione registica. In patria però la sua attività artistica risente della precarietà economica, al punto che, nel 2001, le riprese di *Trudno byt' bogom* (Difficile essere Dio), dramma in costume tratto dal romanzo dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij, s'interrompono a causa dei tagli finanziari e il film resta incompiuto. Costretti ad adattarsi, ma contrastando i modelli imperanti della *pulp fiction* d'importazione, alcuni registi – Dmitrij Astrachan, Alla Surikova – si specializzano nel filone trasversalmente popolare della commedia umoristica, d'ambientazione moderna e con sottintesi patriottici in chiave autoironica. L'esordiente Aleksandr Rogožkin, per esempio, si serve del genere per perfezionarne i meccanismi di satira sociale e realizza una trilogia che parodia la 'russità' attraverso archetipi come quello del soldato bevitore o del picchiatore umorista: *Osobennosti nacional'noj ochoty* (Peculiarità della caccia nazionale, 1995), *Osobennosti nacional'noj rybalki* (Peculiarità della pesca nazionale, 1998) e *Osobennosti nacional'noj ochoty v zimnij period* (Peculiarità della caccia nazionale nel periodo invernale, 2000).

Fino alla fine degli anni Novanta, le produzioni di maggior risonanza si inquadrano senza dubbio nel circuito commerciale del *blockbuster*. Spopolano dunque commedie e film d'azione, adeguati a paradigmi rassicuranti (l'indagine chiusa, il bandito riscattato, l'intreccio amoroso risolto, il lieto fine) e con un cast fisso di celebrità che assicura un lancio simultaneo in un numero cospicuo di sale.⁵¹ Il *blockbuster* nazionale continua così ad assolvere a una funzione catartica, come evidenziano alcuni studiosi, che mettendo a confronto diversi momenti storici ricordano la particolare fortuna della commedia musicale al tempo delle purghe del 1936-38 e, poi, dell'aggressione alla Cecoslovacchia del 1968; o quella del film di cappa e spada e del genere catastrofico durante la stagnazione (1979-82), e l'ascesa di altri generi commerciali in coincidenza della crisi economica del 1998.⁵² Anche sul versante televisivo spiccano per l'interesse suscitato i serial a sfondo spionistico tratti da bestseller di giallisti come Boris Akunin, Aleksandra Marinina, Darija Doncova. Costituendo un fenomeno dirimpente, che riesce tra l'altro ad arginare omologhi prodotti stranieri, il *blockbuster* russo favorisce la riconversione di tanti cineasti al settore televisivo e non manca di assumere una sua originale fisionomia.⁵³

⁵¹ B. Beumers, *Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?*, cit., p. 441.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 447 e sgg.; vd. inoltre: Ead., *A History of Russian Cinema*, cit., pp. 181-182, 256-259.

⁵³ Se nel 1999 solo il 30% delle serie TV più seguite è prodotto in Russia, entro il 2002

Da questo punto di vista, ad esempio, lo stesso Nikita Michalkov rielabora gli stereotipi del melodramma campestre sovietico e realizza un film, *Utomlennye solncem* (Sole ingannatore, 1994), a metà tra dramma storico e racconto fantastico, che si mantiene nella *hit parade* del mercato russo per quarantotto settimane.⁵⁴ Il film narra dell'arresto di un colonnello, eroe della guerra civile, tradito dall'amico, agente dell'NKVD, che lo preleva dalla *usad'ba* di famiglia rompendo l'idillio di un giugno radioso del 1936. All'interno di un solido impianto drammaturgico, s'introduce un dispositivo che ne altera il realismo scenografico e che si palesa sotto forma di misteriosi globi infuocati, i quali appaiono in un balenio e s'infrangono sui personaggi, apparentemente senza recare alcun danno, ma in realtà divorandoli e mutandone i caratteri, fino al tradimento e all'agnizione del delatore. Nelle inquadrature finali, quando, al crepuscolo, cessano di roteare e si spengono, al posto del sole calante s'innalza in cielo un'enorme gigantografia di Stalin. Commentando questa trovata, Michalkov ne chiarisce il messaggio: "Non ci sono innocenti nel mio film, né colpevoli. Stalin è un genio del male, ma è stato creato dalle mani dell'uomo. [...] Le palle di fuoco sono il simbolo della rivoluzione e delle grandi purghe staliniane".⁵⁵

Morfologia del personaggio neorusso

Sul piano delle morfologie narrative, nel contesto del nuovo cinema russo la novità maggiore risiede nella demolizione dei canoni, ormai obsoleti, del realismo socialista. Il colpo decisivo all'apparato estetico-narrativo del cinema sovietico classico è inferto soprattutto alla tipologia dell'eroe, che cambia, si frantuma e si isola romanticamente, rompendo il contratto sociale con i suoi simili. Inserito in cornici narrative distopiche e aperte, acquisisce il diritto a delinquere e si distingue per la sua ambiguità e il modo di fare irriverente; le sue azioni inoltre riflettono spesso un disturbo psichico, motivato dall'assenza di uno scopo per cui lottare. Da questo punto di vista, l'eroe moderno viene fuori dal baratro del '91 e neppure nel filone del film antimilitarista può proporsi ormai come vincente, arretrando così in remote zone di retrovia.

viene superato l'indice del 70% grazie all'apporto del serial, promosso a modello di punta nella produzione interna: B. Beumers, *Soviet and Russian Blockbusters*, cit., p. 447.

⁵⁴ Ivi, p. 441.

⁵⁵ *Il cinema di Nikita Mikhalkov*, a c. di A. Maraldi, Cesena 1995, pp. 33-34.

Nei film a intreccio criminoso – p. es. *Brigada* (La squadra, Aleksej Sidorov, 2002), su una banda di amici che diventano criminali – così come nelle epopee militariste – *9 Rota* (La nona compagnia, Fëdor Bondarčuk, 2005), sull'impresa suicida di un manipolo di paracadutisti russi in Afghanistan – l'eroe si dissolve nel branco. In questo genere di film, l'eroe è spesso un oligarca (*Oligarch* [L'oligarca], Pavel Lungin, 2002), un agente perdente della sicurezza statale, un nullafacente associato a cosche malavittose, un oscuro guardiano dell'ordine mondiale, un sorvegliante notturno.

L'archetipo eroico forgiato dal realismo socialista si polverizza a partire dalla variante dell'intellettuale, che, persa la vocazione militante, si dibatte in una crisi esistenziale acuta che lo imprigiona nel solipsismo della sua immaginazione. Marlen Chuciev, regista e pedagogo georgiano, rompe con i rigidi criteri di trasparenza e leggibilità della propaganda, aprendo la pista a immagini ellittiche e oniriche, tese al raffinamento della percezione, anziché della narrazione. Il suo *Infinitas* (1991), opera destinata a un pubblico di nicchia, per gli addetti ai lavori del Dom kino,⁵⁶ esemplifica bene il dileguarsi della figura forte dell'eroe sovietico dietro alla maschera logora del comunista disilluso. Questa elegia esistenziale affronta l'errare fatalista di uno scrittore afflitto, nel vecchio corpo obeso, da un male incurabile e, nello spirito, dalla melanconia per un tempo irrimediabilmente perduto. L'angoscia è tale che, durante una visita alla campagna natia, si verifica uno sdoppiamento e di colpo si materializza lo spettro della sua eroica giovinezza: l'uno vaga in cerca di impressioni, l'altro lo pedina, e così i due instaurano un rapporto di silente e spettrale competizione, che li sbalza in una dimensione di infatuazioni e memorie appartenenti a un *radio avvenire* appena trascorso. Sorta di enciclopedia esistenziale della vita russa arrangiata per falsi movimenti, *Infinitas* si nutre dei *topoi* sovietici del Disgelo – dalla conversazione notturna alla ballata romantica, fino al deambulare dostoevskiano. Il film costituisce inoltre uno spartiacque, che al principio degli anni Novanta precorre lo stile contrassegnato dai fluidi movimenti di macchina delle elegie di Sokurov, e segnala, a un tempo, i nuovi indirizzi della terza sezione della "Mosfil'm".

Secondo lo schema della tragedia aristotelica, *Za den' do...* (Un giorno prima di..., Oleg Boreckij e Aleksandr Negreba, 1991) adegua il dramma

⁵⁶ Dom kino è una sala gestita dall'Unione dei cineasti di San Pietroburgo, sita all'interno del Museo del cinema, e storicamente consacrata a retrospettive di cinema sperimentale e alla diffusione di film d'autore esclusi dalla grande distribuzione.

da camera al contesto malavitoso. Qui un pugno di sterminatori dilettanti aspiranti al professionismo trascorre assieme un'ultima fatale giornata di confessioni: all'insegna di una cinematografia eccentrica, che scompagina i codici di un cinema inteso come passatista, i soggetti sono calati in un contesto inospitale, di alienazione e di abbandono, in cui i tabù tradizionali si allentano. La preminenza è data al personaggio minore, che ha perso i propri punti di riferimento e perciò si atrofizza, fino a ridursi a invalido o disadattato. Si avvia, a questo punto, un filone della follia caratterizzato da una struttura drammaturgica aperta e senza centro, che genera trame e sottotrane, talvolta complicate dal monologo interiore. In questo contesto, assimilabile ad *Asteničeskij sindrom* per il cinismo della morale è *Čuvstvitel'nyj milicioner* (Il poliziotto sentimentale, Kira Muratova, 1992), che narra la storia iperrealistica di un poliziotto che, una notte, aggirandosi in un campo di cavoli, s'imbatte in una trovatella, che alleva, ma infine perde, scontando le conseguenze di una giustizia cieca.

Per l'impianto onirico e picaresco della recitazione, a *Asteničeskij sindrom* e *Čuvstvitel'nyj milicioner* si può accostare anche *Barabaniada* (Tamburellata, 1993) di Sergej Ovčarov, già sceneggiatore e regista di classici letterari (Leskov, Saltykov-Ščedin). L'opera simula un moderno film muto e lo fa servendosi di partiture musicali classiche (Beethoven, Mozart, Mahler, Glinka, Mussorgskij), che scandiscono la vicenda tragicomica di un musicista fallito che, suonando ramingo per la Russia, sublima il dolore per la fine del comunismo. Come posseduto dal demone di una batteria ereditata da una vecchia filarmonica, l'eroe è qui un giovane disorientato: meno che un eroe, un personaggio che pur incarnando alcune qualità del buon Ivan emigrato dal paese, resterà comunque un perdente. L'attecchire di modelli hollywoodiani e l'obiettivo di ottenere film di largo consumo fanno sì che le produzioni incentivino soggetti di ambiente russo, con pallide imitazioni del 'cattivo ragazzo' di stampo occidentale. Ecco che allora, in una nuova Russia da incubo convenzionalmente rappresentata dalla megalopoli moscovita, proliferano emuli di killer esistenziali e teppisti amletici: proprio su questa linea, in *Vorošilovskij strelok* (Il cecchino di Vorosilov, Stanislav Gorovuchin, 1999) il nichilista russo si trasforma in spietato giustiziere della notte.

Con il naufragio dell'Unione sovietica s'innesca non solo una rivolta contro i padri (reali e simbolici) dello stalinismo (il *vožd*, il partito, il sistema), ma anche una schizofrenica ricerca di nuove tipologie di eroe e anti-eroe. Così, dal romanzo (*Ukus angela* [Il morso dell'angelo], Pavel Krusanov, 2001), il cinema assorbe il mitologema del *bogatyr'* del folclore e lo

adatta a un contesto urbano moderno. In *Deti čugunnych bogov* (I figli degli dei di ghisa, 1993) per la regia dell'immigrato ungherese Tomas Toth, bizzarra miscela di generi sul tema della fine del mondo, dalla sintesi dell'eroe positivo sovietico e del *bogatyr*' si origina un eroe davvero peculiare. Sullo sfondo postatomico di un'era indefinita, Ignat incarna un forzuto detective che nei pressi di un'acciaieria dismessa si adopera per la liberazione di una corporazione di operai dalla schiavitù, gareggiando in un torneo che assume i tratti di una lotta per la sopravvivenza. In rotta ontologica con l'Occidente corrotto, il nuovo *bogatyr*' ha reazioni irrazionali e ricorre all'uso di una forza fisica straordinaria. Al di fuori del canone dell'apologo fantascientifico e orrorifico, il cinema sembra orientarsi qui verso una ricerca più intensiva dell'eroe, che perfeziona sul modello letterario, sia esso europeo (Werther) o russo (Lermontov).⁵⁷ Dissolta l'unità, l'unione comunitaria nazionale e sociale, prende vita un eroe davvero insolito, che oscilla tra il bene e il male, le tenebre e la luce, e che si cela tra di noi, in veste di spia o vampiro, e va estirpato secondo la vecchia tesi della lotta al cospiratore.

In *Pro udorov i ljudej* (Sui mostri e gli uomini, 1998) Aleksej Balabanov rivisita i personaggi criminali del cinema di Quentin Tarantino, adattandoli al suo repertorio di killer vincenti, inseriti in parodie moraleggianti. Nel quadro delle rivolte a cavallo tra XIX e XX secolo, il film propone un individuo diabolico e perverso, privo di qualsiasi freno morale, degno esemplare di una cricca di borghesi sadici, intenti a sfruttare come attrazione poveri individui deformi.⁵⁸ L'unico antidoto alla perdizione totale si rintraccia nell'ideale superiore di una russa e atavica fratellanza in funzione antioccidentale. Nei due film culto di Aleksej Balabanov, *Brat* (Il fratello, 1997) e *Brat 2* (Il fratello 2, 2000), Sergej Bodrov jr., sorta di James Dean nazionale, impersona Danila, giovane scapigliato e indolente, che incarna perfettamente crimine, razzismo, eccitazione e ambiguità della nuova Russia. Di più, Danila è una figura senza passato, un figlio dell'oggi, perfettamente rappresentativo di una gioventù che ha reciso i legami con i valori del comunismo: è stato inviato al fronte dallo stato russo, ma non è chiaro se in Cecenia e per quale atto d'insubordinazione; è un *outsider*,

⁵⁷ *Žizn' po ponjatjam. Russkaja Literatura segodnja*, a c. di S. Chuprinin, Moskva 2007, p. 112.

⁵⁸ B. Beumers, *To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre*, in *Russia on Reels*, cit., p. 86.

nel senso negativo del termine, e rappresenta in modo per nulla sentimentale un eroe del crimine e della violenza. In *Brat 2*, da assassino occasionale, dopo aver perso il padre, si trasformerà in vendicatore solitario. Senza idee, né furbizia, privo di sentimenti, abile fabbricatore di bombe *molo-tov*, ma assassino maldestro, Danila, in definitiva, può leggersi come la sottile caricatura del nuovo russo. *Brat* è un film sull'avanzata dei figli, legati da una familiare e criminale fratellanza di sangue: non a caso Danila si esprime in uno slang di strada razzista, che colpisce ceceni e caucasici con l'epiteto di 'muso nero'. Recepito in chiave eroica nella Russia dei fermenti razziali e delle nuove destre, Danila diviene personaggio di bandiera dei gruppi neofascisti russi, e in genere di un giovanilismo antioccidentale violento e xenofobo.

Balabanov crea dunque un nuovo tipo di eroe, un killer dalla faccia d'angelo, uno spiantato di campagna che cerca un padre nel fratello malavitoso. Danila rievoca per certi versi anche il famigerato *taxi driver* di Scorsese, che arriva in città e decide di fare pulizia, attuando una carneficina che lo trasformerà in un mito. Inoltre, nella sua esperienza di sradicato, somma in sé i tratti tipici di una giovane generazione appena evasa da una gabbia di certezze morali e politiche. Il film può essere considerato una rivisitazione ironica di *Delitto e castigo*; le dissolvenze in nero corrispondono all'incoerente psicologia di Danila, che rispecchia le ambiguità di un paese in rovina, in preda a lottizzazioni selvagge e al boom mafioso. I due *Brat* inquadrano bene la questione della creazione di un nuovo eroe russo, scardinato dalla campagna e gettato nella bolgia della città. Con i due lavori su Samuel Beckett (*Sčastlivye dni* [Giorni felici], 1991) e Franz Kafka (*Zamok* [Il castello], 1994), Balabanov si serve della citazione poetica per suggellare l'icona del nuovo russo, rivelando una passione byroniana filtrata da Lermontov. Del resto, già *Brat 2* si apriva con la ripresa di una microcamera che spia l'ingresso trionfale di un nuovo russo, il quale, poggiandosi a un fuoristrada Hummer nero e splendente, recita a memoria i versi di un poemetto di Lermontov: "No, non son Byron, sono un altro / Ancora sconosciuto eletto, / Son viandante del mondo perseguito, / Al par di lui, ma con anima russa fatto".⁵⁹

Nel caso di *Bakenbardy* (Basette, Jurij Mamin, 1990), questa disintegrazione dell'eroe sovietico si manifesta come critica al culto della personali-

⁵⁹ M. Lermontov, *Net ja ne Byron, ja drugoj* (1845), in Id., *Sobranie sočinenij*, Moskva 1958, t. 1, p. 361 [tr. it.: *Liriche e poemi*, a c. di T. Landolfi, Torino 1982, p. 87].

tà, qui estesa all'icona di Puškin. Un uomo appare in un piccolo borgo, vestito come Puškin, con basette e bastone da passeggio e, conquistandosi faustianamente alcuni abitanti allo scopo di creare un club per gli amanti del poeta, genera una falange di sediziosi uniti dall'amore per Puškin. Questi fanatici ricorrono alla violenza per imporsi sulla comunità: il loro leader tiranneggia a colpi di bastone citando lirica puškiniana, mentre chi non ama Puškin viene metodicamente classificato come 'nemico del popolo'. Nel finale, il discorso del leader dal balcone del club ai membri radunati e armati di torce trasforma il dramma nella parodia dell'ascesa del dittatore.

All'apice di questa parabola di trasformazione dell'eroe, il tipo contemporaneo del gangster maledetto e giovanissimo in viaggio d'affari per la Russia con i suoi seguaci (*Bumer*, Petr Buslov, 2003), si alterna al tipo antico del giovane eroe puro e solitario, tratto dal repertorio letterario, mitologico e fiabesco. Questi si distingue spesso per la fisionomia tipicamente russa, rispondente a un canone di bellezza che è indice di purezza anche razziale e memore di un codice pittorico simbolista tardo-ottocentesco. Ne sintetizza bene i tratti il giovane e biondissimo principe antisvedese Aleksandr Nevskij, protagonista dell'epica cavalleresca *Aleksandr. Nevskaja bitva*. Non a caso questo guerriero, oggetto di un vero e proprio culto sin dalle campagne staliniane di russificazione, appare qui nella veste di un adone circondato da una schiera d'incantevoli slavi: donne simili a *rusalki* delle illustrazioni tardo-simboliste di Michail Vasnecov e prestanti guerrieri investiti di una missione universale. Ispirato alle *byliny* russe, il film si inserisce comunque nel solco di una prassi antica, di matrice bolscevica, che attinge ai classici letterari, assai graditi anche nella nuova Russia, per garantirsi un ritorno economico minimo, ma perseguendo al contempo l'edificazione nazionale. In questa tipologia si inquadra anche l'adattamento di *MuMu* (Jurij Grimov, 1998), da Turgenev, il quale conserva l'intreccio originario del bracciante muto che cede la moglie al padrone, ma vi aggiunge i temi sensazionali del sesso, della masturbazione, del lesbismo.⁶⁰ Per altre rivisitazioni la fonte è invece solo un pretesto: fra queste, *Melkij bes* (Il demone meschino, Nikolaj Dostal, 1995) da Fëdor Sologub, o *Rokovye jajca* (Le uova fatali, Sergej Lomkin, 1995) da Bulgakov e *Revizor* (Il revisore, Sergej Gazarov, 1996) da Gogol'.⁶¹

⁶⁰ D. Gillespie, *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*, in *Russia on Reels*, cit., p. 124.

⁶¹ Cfr. V. Pritulenko, *Svoimi slovami*, "Iskusstvo kino", 1996, n. 9, pp. 65-71.

In *Dom durakov* (La casa dei matti, 2002) Andrej Končalovskij narra la storia di alcuni internati di un manicomio sotto le raffiche della prima guerra cecena (1996), che ha provocato lo sfollamento della clinica, sita vicino ai confini ceceno-ingusceti e, per questo, invasa a turno da ceceni e federali. Coniugando realismo magico e camera a mano con ottica sgranata in stile Dogma, si citano Dostoevskij e Lermontov, per affermare i valori universali di un'identità russa deviata dalla schizofrenia e dalla duplicità, il cui emblema è rappresentato dal santo e folle Duročka, direttamente ritagliato sull'omonimo idiota dell'*Andrej Rublëv* tarkovskiano.⁶² Ruotando intorno al tema profetico dell'esplosione della follia e a quello espressionista del doppio, *Dom durakov* si lega a una certa prosa antiutopica, fondata sulla rappresentazione della psiche incerta dei propri protagonisti. Film e letteratura condividono, in particolare, la figura dell'antieroe che, in quanto oggetto di una manipolazione occulta di sovietica memoria, vive in uno stato di straniamento rispetto all'ordine costituito. A questo proposito vanno menzionati i romanzi postmoderni di Viktor Pelevin (*Omon Ra* [id.], 1992; *Čapaev i Pustota* [Il mignolo di Buddha], 1996) e di Vladimir Makanin (*Andergraund, ili geroi našego vremeni* [Underground o un eroe del nostro tempo], 1998), che rivisitano l'immaginario collettivo russo contemporaneo. Nel romanzo fantastico *Čapaev i Pustota*, Pëtr Pustota – dal sostantivo che significa appunto 'vuoto' – oscilla tra i simulacri di una realtà ingannevole e crede di combattere nella leggendaria divisione del partigiano Čapaev. Nel racconto lungo di Makanin invece Petrovič è un ribelle, un *šestidesjatnik* che si muove nel sottosuolo e, dopo aver ucciso un mercante ceceno e un informatore, subisce un devastante crollo psichico. Duročka, Pustota e Petrovič convergono nella personificazione di un unico modello, riassumibile nella citazione dell'epigrafe in prefazione al romanzo di Lermontov, che Makanin inserisce nel suo scritto: "L'eroe [...] è un ritratto composto dai peccati di tutta una generazione nel senso più pieno".⁶³

Sempre rifacendosi al romanzo fantapolitico, entra in auge un'altra categoria di *outsider* con i tratti del campione tardo-capitalistico: lo inaugura Maksim, protagonista di una monumentale saga di fantapolitica, che richiama, a detta degli autori, "i giovani movimenti di opposizione antico-

⁶² O. Sulkin, *Identifying the Enemy in Contemporary Russian Film*, cit., p. 116.

⁶³ Cfr. A. Brintlinger, *The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past*, "Slavic Review", 2004, 63 (1).

munista nella ex-repubblica di Moldavia e nella Transnistria”.⁶⁴ Assemblando motivi disparati della fantascienza filosofica sovietica dei fratelli Strugackij, prendono vita due imprese pirotecniche come *Obitaemyj ostrov* (L’isola abitata, 2008) e il sequel *Schvatka* (La contesa, 2009), ambedue per la regia di Fëdor Bondarčuk, già produttore di *Rossija 88* (Russia 88, Pavel Bardin, 2009), film sui movimenti neonazisti russi, con un cast di star intorno al giovane esordiente Aleksandr Feklistov. La trama della saga si concentra su un terrestre venuto dal futuro che atterra su un pianeta a regime totalitario, abitato da tribù di umani e mutanti calati in uno scenario post-atomico. Gli indigeni, costretti dalla carestia a vivere raggruppati nella parte interna del globo, sono costretti alla schiavitù di una guerra tra dittature rivali e sotto il ricatto di una tortura radioattiva inflitta dalle autorità. Il giovane Maksim trova l’amicizia e l’amore e sposa la causa liberal-rivoluzionaria per sovvertire l’ordine vigente, in nome di un’inattuabile democrazia sul modello terrestre; la conseguente lacerazione etnico-razziale culmina però in una sanguinosa rivolta urbana, che trasforma il gesto eroico di Maksim in una ribellione fine a se stessa. In origine, l’epilogo prevedeva un’immagine satellitare dello stato di Sarakš racchiuso all’interno del globo, ma nella versione distribuita l’ultima inquadratura si svolge a mezzo di un lento movimento di macchina a ritroso, verso una nebulosa, in cui il pianeta della sedizione viene ridotto a un punto bianco tra milioni di stelle. Di genere ibrido, anche se chiaramente ascrivibile alla galassia della narrativa distopica, il film evoca in modo sottile un ampio spettro di figure dell’attualità, tra cui spiccano, per la dovizia dei particolari nella caratterizzazione, lo speaker TV, agente di una potentissima multinazionale dei mezzi di comunicazione (la STS del magnate Aleksandr Rodnjanskij), e Strider, a capo della rete spionistica della Terra (che ricorda Vladimir Putin). La stessa messinscena è disseminata di allusioni alla storia patria: dall’armeria in stile seconda guerra mondiale (i tank sulla steppa) al *bunt* nella capitale

⁶⁴ Aleksej Serebrjakov, nel film antagonista di Aleksandr Feklistov, nonché consulente per la sceneggiatura, in un’intervista per “Izvestija”, dichiara: “A mio avviso nel film c’è un retroscena assai semplice. Da principio, al giovane dal sorriso facile si profila la possibilità di una nuova vita, in cui tutto sembra interessante e divertente, ma, nel tumulto della sua giovinezza, perviene a quello stato dello spirito in cui spunta un’irrefrenabile desiderio di devastazione. Si comporta come la gioventù moldava che aspira al saccheggio [nell’aprile 2009, dopo le elezioni, le accuse di frode, le proteste violente e la dura reazione delle autorità – D. D.]”: cfr. L. Jusipova, *Ja choču, čtoby menja znali i rodstvenniki moej dočeri*, “Izvestija”, 2009, 71, p. 10.

dell'impero (le rivoluzioni russe), dai vessilli con i teschi, analoghi a quelli del generale Denikin durante la guerra civile 1918-20, fino all'espedito narrativo dei soldati che, nella discordia civile, si rivoltano, mentre i prigionieri politici sono amnistiati (febbraio 1917).

In considerazione del sottotesto storico-politico, le due prove di Bondarčuk, al pari del filone sullo sradicamento dell'eroe, contribuiscono a tracciare nuovi e rilevanti mitologemi all'interno del repertorio post-sovietico. Nel quadro di una cinematografia che si presenta complessa ed eclettica si percepisce, comunque, una linea dominante: il cinema russo contemporaneo sembra infatti avanzare verso la definizione di una sua identità, mutuando forme e generi della cinematografia straniera e alterandoli con le figure, le circostanze e i luoghi del retroterra sovietico, sia esso storico o immaginario.