

Luca Salza

Rivelare la verità della guerra.

La fine di San Pietroburgo di Vsevolod Illarionovič Pudovkin

Il film non è ‘girato’, ma ‘costruito’, costruito con i diversi pezzi di celluloidi che sono la sua materia prima

V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, 1928

Una guerra irrappresentabile

La Grande Guerra è una catastrofe umana, storica e ecologica su scala globale senza precedenti. Non lascia cogliere di sé nessuna immagine piena, soddisfacente. Restano frammenti, scoppiettii, qualche lampo. In effetti, la tremenda brutalizzazione delle condizioni di guerra, l'industrializzazione dei massacri, il livello estremo della mobilitazione di tutta la società – il carattere catastrofico del primo conflitto mondiale – disintegrano la possibilità di rappresentazione della realtà. La guerra è indicibile, dice Pierre Mac Orlan. Mobilitato all'inizio della guerra, il futuro scrittore combatte in Lorena, nell'Artois nel 1915, a Verdun nel 1916 e infine sulla Somme, dove viene ferito il 14 settembre 1916 vicino alla sua città natale, Péronne. Insomma, Mac Orlan è su tutti i campi di battaglia più terrificanti del fronte occidentale. Cerca di scrivere, nel 1917, un diario delle sue esperienze al fronte, *Les poissons morts*¹. Il titolo si riferisce a una sua immagine della guerra: mentre attraversano la Mosella, i soldati vedono una moltitudine di pesci con la pancia in aria trasportati dalla corrente del fiume. È un'immagine dell'ecocidio in corso. Pur scrivendo un diario abbastanza preciso degli eventi che ha affrontato, Mac Orlan si rende conto che è fondamentalmente incapace di raccontare e di mostrare la realtà che ha vissuto. Nel paesaggio di Verdun, ad esempio, “non c'era nulla di reale”: niente, allora, può essere visto, niente può essere rappresentato.

¹ P. Mac Orlan, *Les poissons morts* [*I pesci morti*], suivi de *La fin et Devant la Meuse*, Lienart, Paris 2017 (edizione originale, Payot, Paris 1917).

Abstract

In the first decades of the last century, cinema as a new mechanical art seemed logically capable of representing the new war that broke out in 1914, the “war of materials”. Actually, even the cinema cannot show this war. However, during the war itself, devised a novel cinematic technique, known as montage, which would prove to be a significant innovation in the field. The film montage technique was not employed with the intention of representing the war; rather, it was used to reveal its inherent truth, which could not be conveyed through traditional cinematic means. This paper attempts to show how the use of “parallel montage” in Pudovkin’s *The End of St. Petersburg* serves to clarify the fundamental nature of war

KEYWORDS

MONTAGE
-
REVOLUTION
-
WAR
-
CINEMA
-
TRUTH

Un poeta, anch'egli soldato, parla, pertanto, dell'invisibilità di questa guerra:

[...]

Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre

Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales

Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront

Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité².

Potremmo dire che lo stupore degli Indù sia una sensazione di tutti i soldati che hanno davanti agli occhi le campagne francesi a ferro e fuoco. Si tratta di un vero e proprio stordimento che causa una incapacità di vedere “perché è stata spinta fino all'estremo durante questa guerra l'arte dell'invisibilità”.

Non è un caso allora se di fronte alla guerra, a questa nuova guerra, una guerra industriale, una guerra di materiali («*Materialschlacht*»)³, restano in silenzio il grande romanzo della tradizione ottocentesca e soprattutto la pittura (come mostra il bellissimo libro di Philippe Dagen⁴). Il mondo intero è diventato meccanicamente mostruoso e l'uomo che emerge in questa guerra è altrettanto meccanicamente mostruoso (forse è il caso

2 G. Apollinaire, *Il y a*, in Id., *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Gallimard, Paris 2014, p. 119.

3 Sono i generali tedeschi della Grande Guerra a usare per la prima volta questa espressione, come ricordano Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker: «In effetti, non si aveva il vocabolario per descrivere la mutazione che era avvenuta. Hindenburg e Ludendorff, sbalorditi davanti ai campi di battaglia della Somme nel settembre 1916 – fino ad allora avevano conosciuto solo il fronte orientale – coniano l'espressione “battaglia di material” [*Materialschlacht*] per cercare di descrivere questa grande rottura”, in *14-18. Retrouver la Guerre*, Gallimard, Paris 2010, p. 40.

4 P. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.

di ricordare che Pirandello inizia a pubblicare i fascicoli dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nel 1915).

L'affermazione del cinema

Il cinema, invece, arte nuova, che si sta formando proprio in quegli anni, arte meccanica per eccellenza, sembrerebbe essere capace di rappresentare questa nuova guerra industriale. La cautela è d'obbligo perché, in realtà, le cose sono molto complicate. In effetti, nemmeno il cinema riesce a estrarre la guerra dalla sua "invisibilità". Giuseppe Ghigi, in un libro importante consacrato al rapporto fra la guerra e il cinema, ricorda i tentativi fatti da alcuni operatori cinematografici durante il conflitto per far vedere la guerra in corso⁵. Essi piazzano le cineprese in mezzo ai campi di battaglia. Durante il fuoco delle azioni belliche tutto viene distrutto, bruciato, annichilito. Tentano allora di metterle più lontano, ma non si vede niente di quanto accade. I costi sono, nei due casi, insostenibili perché le cineprese vengono o annientate o non servono a nulla per intere settimane. Insomma, anche il cinema è cieco davanti alla guerra.

Tuttavia, proprio a causa di queste difficoltà materiali, e, più generalmente, di fronte all'impossibilità di mostrare la guerra moderna, alcuni registi inventano una nuova forma narrativa per il cinema. È grazie all'arte del montaggio che il cinema trova il suo modo di raccontare la guerra⁶. In virtù proprio di

5 G. Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande Guerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 77.

6 A. Cervini, *Cinema e Grande Guerra*, Progetto Research and Mobility sulla Grande Guerra, Università di Messina, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=ojkti7Wuh5E&ab_channel=FabioRossi> (consultato 17/12/2023). In un altro suo lavoro Cervini fa notare che, dentro la guerra, è D. W. Griffith che inizia a pensare e sperimentare un altro uso del montaggio per cercare di rappresentare l'irrappresentabile, a partire da *Hearts of the World* (1918). Cfr. A. Cervini, *Le pouvoir de la fiction. Le récit de la Grande Guerre de Griffith à Ozon*, in L. Salza (a cura di), «*Il est pas facile de raconter à présent*». *Crise de l'expérience et création artistique après la Grande Guerre*, Mimesis, Milano 2018, pp. 89-101. Come cercherò di mostrare in questo contributo, l'uso che il cinema sovietico farà

questo tipo di struttura, il cinema rivendica una propria potenza per dire qualcosa sulla guerra, anche senza mostrarla pienamente. In questo contributo, mi concentro su un film sovietico del 1927 *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin per esplorare il modo in cui il cinema fa funzionare l'arte del montaggio rispetto alla guerra e gli obiettivi che esso intende perseguire con quest'uso.

La rivoluzione

Prima di entrare nel film di Pudovkin è probabilmente utile riavvolgere un attimo il nastro della storia. La Grande Guerra non è solo la prima tappa di un “Viaggio al termine della notte”, non è solo l'*Urkatastrophe* del secolo (e oltre), essa ci lascia anche l'immagine salvatrice di fraternizzazioni, ammutinamenti, rivolte e persino quella dell'ultima grande rivoluzione in Occidente. La Rivoluzione russa del 1917 è, soprattutto e nonostante tutto, l'invenzione di un altro tipo di storia, dentro e contro la storia, che ha inizio con un rifiuto radicale della guerra.

Il primo decreto della Rivoluzione russa, redatto da Lenin e approvato all'unanimità dal Congresso dei Soviet il 26 ottobre 1917 (8 novembre), l'indomani stesso della presa del Palazzo d'Inverno, afferma la necessità per tutti i popoli dei paesi belligeranti di ottenere «una pace immediata, senza annessioni (cioè senza la conquista di terre straniere, senza l'annessione forzata di altri popoli) e senza indennità»⁷.

È il “decreto sulla pace”, un testo di notevole importanza storica: in una congiuntura in cui anche l'idea di una tregua, dopo tre anni di carneficina, sembra impossibile, il nuovo potere rivoluzionario russo rivela che la prospettiva di una pace immediata, a partire da un armistizio generale di tre mesi, è assolutamente realizzabile. La pace è un'idea semplice se ci si pone

del montaggio si oppone a quello di Griffith.

⁷ V. I. Lenin, *Relazione sulla pace* (1917), in Id., *Il socialismo e la guerra*, edizioni Lotta Comunista, Milano 2008, p. 206.

dalla parte dei popoli, dell'umanità, e non dalla parte degli Stati e degli interessi dei gruppi dominanti. Basta solo smettere di sparare sul campo di battaglia e arrestare l'industria della morte. In quest'ottica, la rivoluzione del 1917 rappresenta davvero un fatto epocale inaudito, è l'evento impossibile che si realizza.

Si apre un'altra possibile fase della storia umana. Vladimir Majakovskij afferra immediatamente questa portata palingenetica della rivoluzione:

[...] Cittadini!
Oggi il millenario «Prima» si sta sgretolando.
Oggi si sta rivedendo la base dei mondi.
Oggi
rifacciamo da capo la vita
fino all'ultimo bottone dei vestiti.
Cittadini!
Questo è il primo giorno del diluvio operaio.
Andiamo
ad aiutare il mondo confuso [...].⁸

Il momento della rivoluzione è un “diluvio” perché si configura proprio come quell'evento *catastrofico* che irrompe nella linearità della storia, spezzandola; chiude il “prima” per inaugurare una nuova era mai vista. Cambia ogni cosa, il fondamento stesso dei mondi, ma cambia soprattutto la vita quotidiana, al punto che i bottoni dei vestiti non saranno più uguali! Solo questa trasformazione radicale di ogni aspetto della vita e della storia permette di uscire definitivamente dal mondo della guerra.

Mi piace citare Majakovskij perché quella rivoluzione politica, economica, sociale del 1917 è anche il compimento e insieme il principio di straordinari sommovimenti artistici. È, in effetti, dentro il “diluvio operaio” che si sviluppa piano piano e poi germoglia il nuovo cinema sovietico. Il riferimento alla catastrofe è importante perché il montaggio si configura pro-

⁸ V. Majakovskij, *Rivoluzione* (1917), in Id. *Tutte le poesie (1912-1930)*, a cura di B. Osimo, versione autoprodotta dal traduttore ebook, p. 2781.

prio come uno strumento per *ricostruire* il mondo, per “aiutare il mondo confuso”. Il montaggio vuole realizzare questa promessa, vuole *salvare* il mondo. “Il mondo confuso”, il mondo distrutto dalla guerra non può effettivamente più essere rappresentato, il cinema, tuttavia, non si arrende: la realtà non può più essere descritta, ma è possibile *rivelarne* il significato mettendosi a scomporla. Il montaggio è responsabile di questo compito. I destinatari di questa operazione siamo ovviamente noi spettatori. Lo spettatore deve capire il messaggio che gli viene inviato e che gli scuote la coscienza. Il senso di realtà che il cinema propone non è contenuto in una singola immagine o in una serie di immagini prodotte secondo un principio di continuità, ma piuttosto da una giustapposizione di inquadrature che crea una rottura. La rottura produce una *rivelazione*. Ecco perché il montaggio è l’arte della rivoluzione. Queste prime considerazioni sul rapporto fra il montaggio e la rivoluzione devono essere tenute presenti per entrare nelle immagini de *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin. Iniziamo allora a percorrerle con il proposito di mettere in luce la rivelazione che il regista intende fare.

Storia e geografia di una rivoluzione

Con il suo film del 1927 Pudovkin vuole celebrare il decennale della rivoluzione, il titolo fa riferimento agli ultimi giorni del potere imperiale, alla fine della Russia zarista. Negli stessi anni in cui Pudovkin realizza il suo film, Ejzenštejn e Dovženko fanno due film sullo stesso argomento.

Nelle tre immagini predomina il rosso, il rosso è il colore e la bandiera della rivolta sociale. I tre film, realizzati dieci anni dopo lo scoppio della rivoluzione socialista, vogliono, ognuno a modo loro, celebrare quell’evento con l’arte cinematografica.

Se guardiamo la locandina del film di Pudovkin, tuttavia, non possiamo mancare di osservare che, a parte il colore rosso, nulla rinvia alla rivoluzione. L’artista che ha dipinto questa locandina, Israel Bograd, ha posto al centro, riprendendola dal basso verso l’alto, come per metterla in valore, la statua equestre dello

Rivelare la verità della guerra. *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Illarionovič Pudovkin



Locandina del film di Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *La fine di San Pietroburgo*

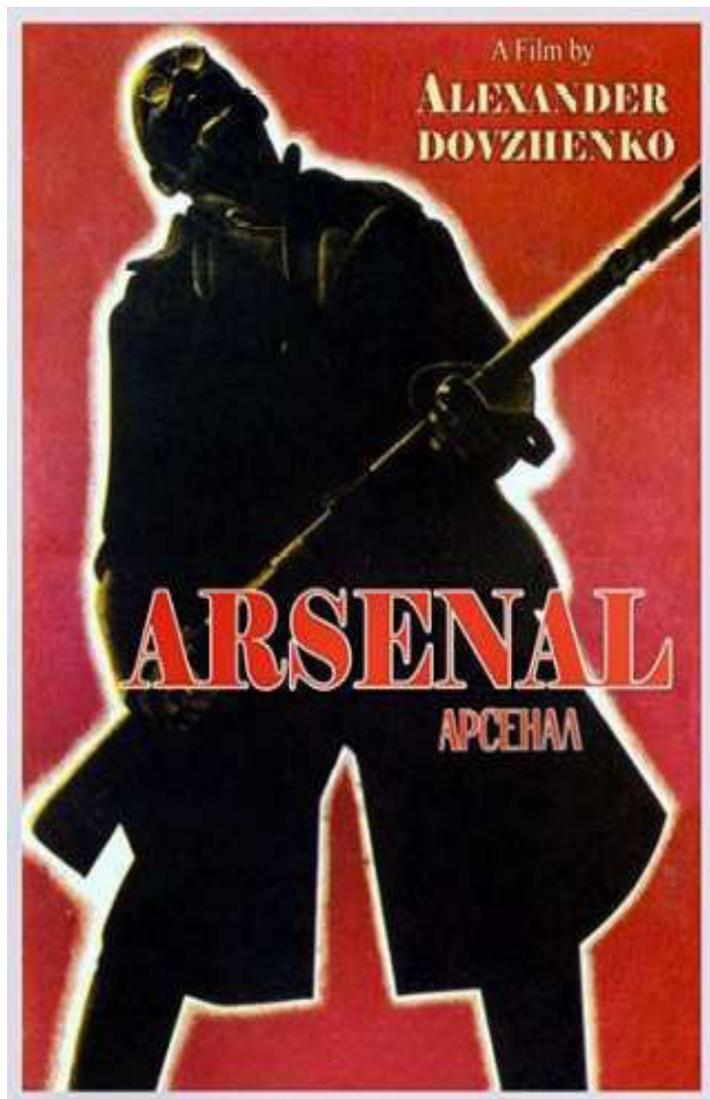
1927

Luca Salza

Locandina del film di
Sergej Michajlovič
Ėjzenštejn, *Ottobre*
-
1928



Locandina del film di
Aleksandr Petrovič
Dovženko, *Arsenale*
-
1929



zar Alessandro III. Nella locandina del film di Ejzenštejn, invece, al centro c'è la scritta "Ottobre" e sullo sfondo, in basso a destra, vediamo dei marinai con i fucili. Con Ejzenštejn, cioè, ci situiamo subito nel contesto della rivoluzione, con la sua data fatidica, l'Ottobre, e i suoi protagonisti, i soldati/operai. La composizione della locandina di Ejzenštejn, molto geometrica, è chiaramente ispirata all'arte costruttivista. Invece, la locandina dei film di Pudovkin e Dovženko è più classica, ma, mentre al centro della locandina di Pudovkin c'è un simbolo del vecchio potere, in Dovženko al centro c'è un soldato con il fucile, che forse sta per morire, un altro dei sacrificati della Grande Guerra, oppure, probabilmente, è un martire della rivoluzione. Insomma, nonostante le differenze di composizione, le locandine dei film di Eisenstein e di Dovženko rimandano agli attori della rivoluzione, mentre la locandina di Pudovkin, pur trattando lo stesso argomento, si riferisce piuttosto al vecchio mondo, al "prima" che sta scomparendo, che è scomparso.

È come se Pudovkin volesse concentrarsi innanzitutto sullo spazio in cui la rivoluzione si è dispiegata, cioè San Pietroburgo, con l'assalto al Palazzo d'Inverno, e quindi sulla storia stessa della città. Geografia e storia di una rivoluzione potrebbe essere il sottotitolo del film.

Pudovkin e il suo direttore della fotografia Anatolij Dmitrievič Golovnja, dopo aver realizzato un film adattando *La madre* di Gorki, si ispirano, anche per questo film, ad un capolavoro della letteratura russa, cioè al *Cavaliere di bronzo* di Puskin⁹. *Il cavaliere di bronzo* è il nome che Puskin ha dato al colossale monumento equestre dedicato a Pietro I il Grande, il fondatore di San Pietroburgo, che si trova ancora oggi in piazza del Senato a San Pietroburgo. La statua è alta circa 6 metri e rappresenta Pietro sul dorso di un cavallo nell'atto di impennarsi. Poggia

9 Sul rapporto del film con la letteratura russa rinvio a M. Berrone, *La fine di San Pietroburgo fra cinema e letteratura*, «Europa orientalis», vol. 23, n. 1, 2004, pp. 279-290. Sull'immagine letteraria di San Pietroburgo/Leningrado durante la rivoluzione e poco dopo, si veda N. Perlina, *La «prose de Leningrad»*, in E. Etkind, G. Nivat, Y. Serman, V. Strada (a cura di), *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*, tome II *La révolution et les années vingt*, Fayard, Paris 1988, pp. 407-414.

su un enorme piedistallo monolitico di granito alto 7 metri. È a partire da Puskin che questa statua viene chiamata *Il cavaliere di bronzo*. Nel suo poema, *Il cavaliere di bronzo*, Puskin racconta la sorte del giovane Evgenij e della sua amata Paraša, nel corso di una grande inondazione della Neva. Evgenij maledice la statua, furioso contro Pietro il Grande, per aver fondato una città in un luogo così inadatto e di aver causato indirettamente la morte della sua amata. Uno dei temi principali del poema è il conflitto fra le esigenze dello Stato ed i bisogni dei semplici cittadini.

È probabilmente questo il motivo per cui Pudovkin e i suoi collaboratori scelgono questo poema come trama del loro film, perché, ai loro occhi, la rivoluzione è uno di quei momenti storici in cui il conflitto fra il potere e i soggetti esplose.

Scegliendo la città di San Pietroburgo, la sua storia “maggiore” – è una città voluta e ideata da un sovrano, che ha l'intenzione di farne la vetrina del suo potere, città capitale di un Impero per diversi secoli – come protagonista e non semplice sfondo del suo film, Pudovkin dimostra di voler dare consistenza, carnalità, a questo conflitto: la lotta fra il potere e i “senza parte”. La città è quindi filmata nella sua dimensione propriamente monumentale, è infatti l'architettura della città, anche la sua topografia, che ci dice il potere che vi si dispiega, vi si ramifica, e il peso che esso fa pesare sui sudditi, prima che essi abbiano l'ardire di sollevarsi anche attraverso, ma soprattutto contro, questa architettura. La statua equestre di Alessandro III che vediamo sulla locandina, una scultura come ce ne sono tante sui percorsi che costellano le nostre passeggiate per le strade e le piazze delle città, è imponente e centrale perché il regista vuole insistere nel suo film sulla storia “capitale” di San Pietroburgo. D'altra parte, però, coloro che vedono il film all'epoca della sua uscita hanno, a differenza nostra, occhi allenati alla storia, alle sue tensioni, ai suoi cortocircuiti e sanno, quindi, che quella statua è stato uno dei primi monumenti ufficiali distrutti dalla città in rivolta nel febbraio 1917. Insomma, quel monumento di una storia “maggiore”, un'ombra sinistra e minacciosa nella locandina del film, diviene anche, nello stesso tempo,

in una prospettiva altra, la cifra di una storia diversa di quella stessa città, una storia “minore”, che porterà addirittura ad un suo cambio di nome. San Pietroburgo, che sarà brevemente Pietrogrado durante la guerra, diventerà infine Leningrado, associando il suo nome a quello del capo della rivoluzione (e si capisce allora forse meglio perché Pudovkin si concentri sulla storia della città).

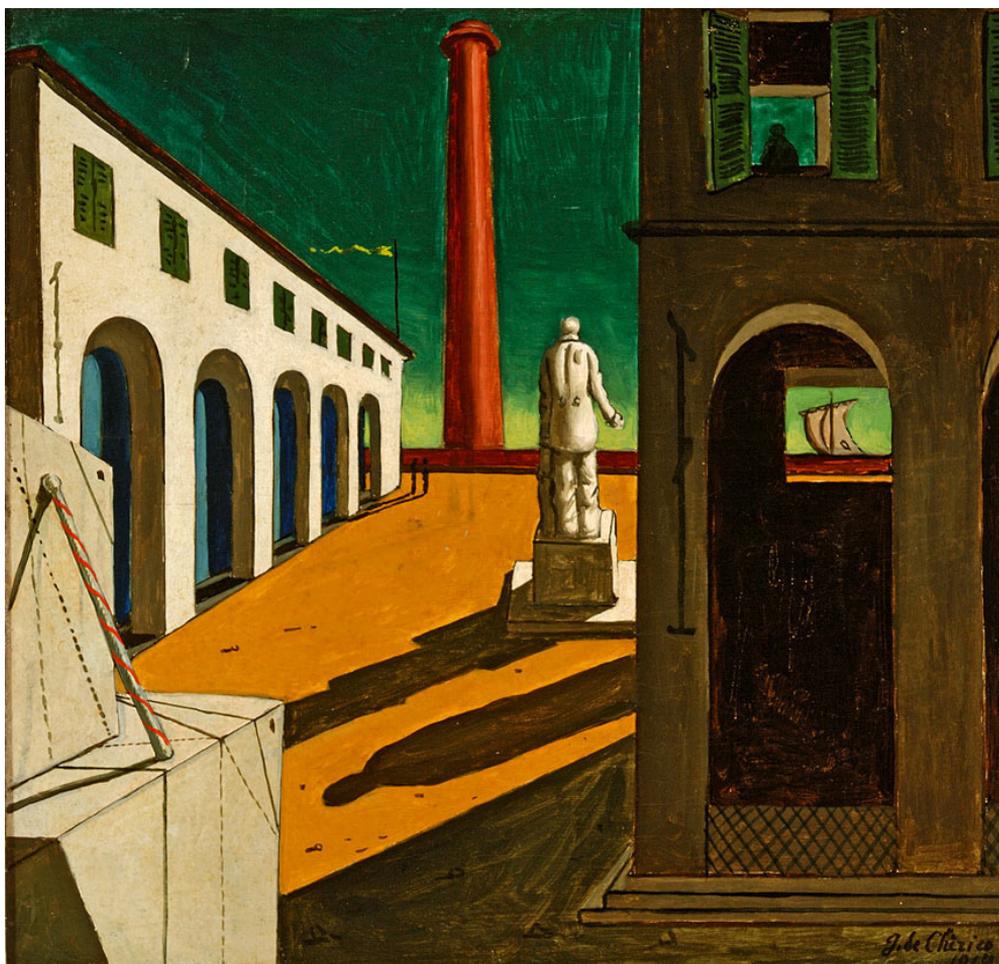
La traiettoria di un senza nome

In realtà, però, il film comincia nelle vastissime e desolate province della capitale come quelle di Penza, di Novgorod, di Tver, città e oblast della Russia europea, i cui abitanti soffrono nella miseria più nera. In diversi momenti del film Pudovkin oppone i dolori e le ristrettezze di questi abitanti della campagna al potere economico e politico situato in città. Il protagonista del film, *senza nome*, è un contadino che lavora in una di queste terre. È costretto a lasciarle, ad emigrare in città quando nasce una sorellina. Nessuna gioia nella venuta al mondo di una nuova vita, soprattutto se di sesso femminile. La madre che sta per partorire sembra che stia morendo, e quando la bambina nasce qualcuno dice “un'altra bocca da sfamare”. Quindi il giovane contadino deve lasciare il suo posto alla nuova arrivata e andarsene via. In cerca di ventura in città.

Nella prima sequenza vediamo sullo schermo il giovane protagonista, accompagnato da una vecchia contadina, in un campo largo per indicarci dove abitano. Camminano a fatica, frenati anche da una tempesta di vento. Sono le loro vite, vite senza nomi. Vite bloccate, vite spezzate. Vite senza parola. Vite in balia dei venti, come dei mulini. Nella sequenza successiva vediamo, infatti, delle pale di mulini che girano e anche la macchina da presa si mette in movimento. Ancora in un campo largo se non larghissimo, un *travelling* da destra a sinistra e poi da sinistra verso destra, accompagna un movimento. Alla fine, la camera è fissa e le nuvole in movimento segnalano che si sta producendo un cambiamento. Possiamo supporre che siamo

a bordo di un treno, il treno che sta portando, sotto un cielo plumbeo, il protagonista in città. Infatti, nella sequenza seguente, arriviamo a San Pietroburgo, della quale vediamo alcuni monumenti. Vediamo la statua di Alessandro III della locandina, vediamo anche *Il Cavaliere di Bronzo*, la statua di Pietro il Grande, ne vediamo delle porzioni, le parti posteriori del cavallo, le zampe sollevate in aria. Come se Pudovkin e Golovnja volessero scomporre la realtà alla maniera dei cubisti. Questa scomposizione giunge sino al punto di far evaporare le linee e i contorni dei paesaggi della città, per indicare forse lo stato di smarrimento in cui viene a trovarsi uno che vagabonda in una grande città da “straniero”, da “forestiero” proprio. Le stesse immagini dei simboli del potere ritornano, ossessive, accompagnate da una musica funebre, riprese sempre dal basso verso l’alto per sottolineare il fatto che l’architettura della città schiaccia chi gira da solo sui marciapiedi.

Qualche minuto dopo vediamo, infatti, il giovane e la vecchia aggirarsi sperduti nella città. Come tutti i migranti di ieri e di oggi si recano da uno del loro paese per cercare aiuto. I cartelli all’inizio e le prime immagini inseriscono il destino del giovane e della vecchia dentro il quadro complessivo della società russa dell’epoca. Sono tra le tante vite minuscole che sono costrette a mettersi su un treno, ad aspettare per ore sdraiati per terra, alla mercé di un gesto di un garante dell’ordine. L’opposizione è qui evidente fra la massa indistinta di migranti e la polizia e i gendarmi. Il contadino e la vecchia poi si separano dagli altri alla ricerca del loro indirizzo. In un piano vediamo chiaramente il ragazzo sollevare il capo per guardare una statua equestre (quella della locandina, la statua di Alessandro III), la camera diventa camera soggettiva, le riprese dal basso verso l’alto segnalano che c’è sempre un povero che è schiacciato dal potere, nel piano seguente l’ombra maestosa della statua sovrasta le figure del giovane e della vecchia. Colpisce anche il fatto che questa città sia vuota, come lo sono tutte le città ideali. Fa pensare ad un dipinto di De Chirico, *Enigma della partenza*, dove nel deserto che si dipana sotto maestose costruzioni architettoniche e sculturali camminano solo due semplici silhouettes.



Giorgio de Chirico,
Enigma della partenza

-
1914, olio su tela
cm 38,5 x 41,
Fondazione Magnani- Rocca

Anche nelle immagini di Pudovkin la città sembra senza vita, anche nel film i suoi abitanti sono sopraffatti dalla grandezza dei monumenti. È come se stessero sotto le zampe del cavallo. Insomma: l'architettura è davvero la rappresentazione fisica del potere politico, economico e culturale. Come una sorta di mostro tentacolare, le statue, i palazzi, le cattedrali della città non lasciano sfuggire i soggetti, li osservano sempre dall'alto, come dei Ciclopi dotati di una sinistra razionalità. Su uno dei numerosi ponti della città, ripreso come a farne una costruzione avveniristica, un poliziotto, una personificazione del potere (assomiglia molto alla statua dello zar), dà indicazioni ai due nostri personaggi. Ma è anche come se li cacciasse via, oltre il ponte. Gli operai non camminano in questa città, sono rinchiusi nelle fabbriche dove lavorano duramente sotto l'occhio vigile dei capisquadra. Adesso il contadino e la vecchia escono dalla città monumentale e si recano nei sobborghi operai della città. Lo

sfondo è totalmente diverso ma le linee diagonali non offrono nessuna apertura ai protagonisti, quasi nessuno scampo. Quando arrivano al loro indirizzo, il palazzo è chiuso sui quattro lati, come se fosse una prigione. I due non sanno cosa fare, restano impalati in mezzo al cortile, si guardano attorno frastornati. Finché una donna non gli indica dove recarsi. Entrano dapprima in un cono d'ombra, poi soprattutto scendono in un sottoscala. Penetrano infatti in un'altra dimensione. I larghi spazi del loro passato sono definitivamente dimenticati. Dentro quelle quattro mura dove sono finiti, capiscono che sono penetrati in una nuova realtà, per loro misteriosa e indecifrabile. Sono proprio guardati come dei barbari anche dalla bambina: esseri venuti da un altrove sconosciuto (eppure il padre viene dallo stesso posto..., ma è già "acculturato" nella città). Il campo-controcampo sottolinea questa differenza insormontabile. La donna che incontrano, che sarebbe la moglie dell'uomo che cercano, si rivela gretta e egoista, non vuole dar loro da mangiare (ma, attenzione, il suo personaggio evolverà). È soprattutto preoccupata perché sta per scoppiare un altro sciopero nella fabbrica dove il marito lavora e non vuole occuparsi di altre persone. Nella sequenza successiva, si esce da quella angusta stanzetta, e la musica frenetica ci porta dentro una fabbrica. A muoversi sono i macchinari, ma anche gli operai che si sono messi in sciopero. Mentre il direttore della fabbrica, dall'alto, cerca di convincere gli operai a riprendere il lavoro perché hanno ricevuto dallo Stato un grosso ordine di materiale bellico, fra la folla inferocita si erge un uomo coi baffi, è la persona che cerca il giovane, è un bolscevico, che riesce a mettersi sullo stesso piano del direttore e a contrastare i suoi argomenti, in particolare rifiuta l'aumento dell'orario di lavoro. Su queste parole, le macchine smettono di girare. Si ferma tutto, è lo sciopero, la cessazione dell'opera.

Il film, quindi, ha fissato le coordinate storiche del tempo: sappiamo che nelle campagne russe le persone vivono nell'indigenza più assoluta, non solo materiale, ma anche simbolica; mentre nelle città si sviluppa, anche dentro un contesto difficile, la lotta e la resistenza contro il potere.

L'incontro del giovane contadino con il mondo operaio si rivela tuttavia disastroso perché, il giovane, disperato, affamato, non solo prende il lavoro al posto degli scioperanti, ma denuncia anche i capi della rivolta. La denuncia segnala la povertà simbolica del giovane che, tuttavia, inizia a prendere coscienza della situazione quando va a chiedere ingenuamente spiegazioni circa l'arresto dei rivoltosi. I capi e capetti della fabbrica che, prima lo avevano trattato con riverenza, lo vogliono sbattere fuori. Il giovane entra, allora, in un divenire inaspettato, diventa una belva che nessuno riesce a fermare, distrugge l'ufficio e picchia il direttore e il proprietario della fabbrica. Solo l'intervento della polizia riesce a fermarlo. Successivamente è legato e bastonato come un animale. Ma, appunto, è iniziata la sua metamorfosi *umana*, oserei dire. Pudovkin, a differenza di altri registi sovietici, non rinuncia alla narrazione, il suo rapporto con la letteratura ne è la conferma. Il film è il racconto della presa di coscienza del giovane: all'inizio è un proletario che non sa nulla del suo ruolo e del suo posto nel mondo, man mano prende coscienza di sé e si impegna nel processo di emancipazione. Il montaggio guida lo spettatore attraverso questo percorso di coscientizzazione. Ma il montaggio è anche qualcosa in più, come cercherò di dimostrare.

La guerra di Pudovkin

Nel frattempo, scoppia la Prima Guerra mondiale. La polizia dichiara che il giovane, a sua insaputa, è volontario per partire in guerra e viene sbattuto in prima fila. È il destino delle plebi, morire di fame o morire in guerra. Nel film viene detto che la guerra serve per aumentare la produzione industriale (infatti è sostenuta con foga dagli industriali, in particolare da quelli che gestiscono la fabbrica in rivolta) e serve anche per mettere un freno alle rivolte (durante la guerra non devono esistere conflitti sociali e politici, la guerra è, cioè, un grandioso dispositivo di normalizzazione della società). A questo punto, la cinepresa lascia San Pietroburgo e si sposta sul fronte di guerra.



Fotogramma tratto da
La fine di San Pietroburgo
di Vsevolod Pudovkin

1927

Vediamo sullo schermo delle immagini piuttosto banali dei combattimenti e della vita in trincea, le esplosioni, il fuoco, il paesaggio desolato, la disperazione dei soldati. Ma il regista non è interessato a mostrare la guerra. Finora Pudovkin è stato attento a misurare i passi del protagonista, a scandagliarne i movimenti fra la campagna e la città. La sua traiettoria (un itinerario di vita) segna una presa di coscienza sempre più forte della sua situazione nella società. Prima l'incontro con gli operai in fabbrica, ora la guerra trasformano definitivamente il giovane *senza nome*. Sul campo di battaglia, c'è il momento decisivo della presa di coscienza. È importante sottolineare che Pudovkin sgombra il campo da ogni tentazione psicologizzante perché il protagonista, nel momento clou, resta sullo sfondo, diventa uno dei tantissimi "senza parte" che, nella guerra, capiscono qualcosa, hanno la *rivelazione*.

Mentre mette in scena la guerra nei deserti dell'Europa orientale, Pudovkin inizia a inserire tra quelle immagini delle immagini della città di San Pietroburgo in fibrillazione. Sta, cioè, montando insieme le immagini della guerra – soldati che vanno all'attacco, scavalcando la trincea, over the top – e immagini di uomini in doppiopetto indaffarati nella Borsa della città. Questo particolare uso del montaggio parallelo *com-pone* i colpi di mitragliatrice che risuonano sui campi d'onore e gesti e figure altrettanto *mitragliati* dentro la Borsa.

I soldati seguono degli ordini che gli vengono impartiti da qualche generale lontano. Allo stesso modo la folla degli agen-



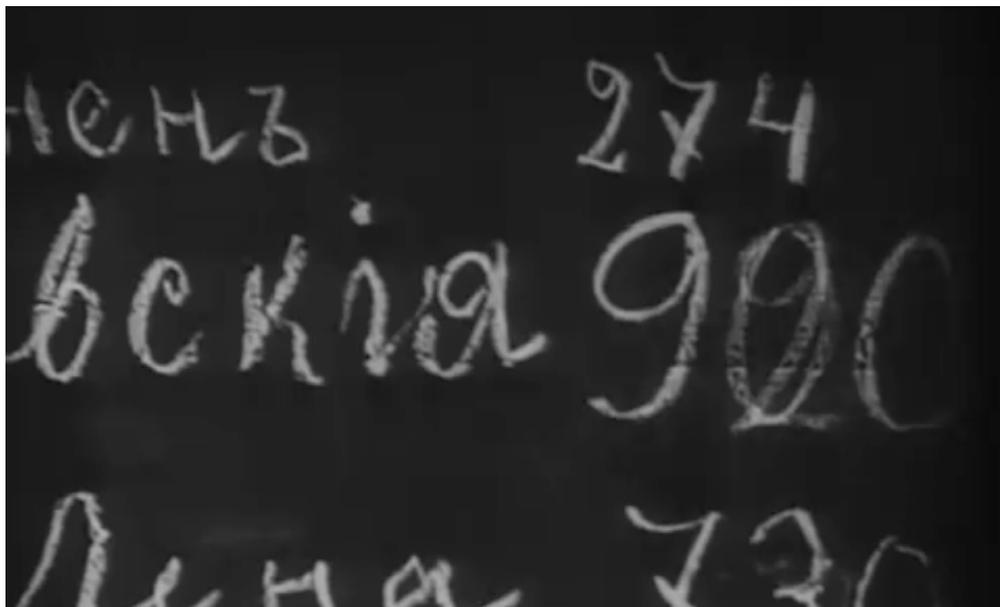
Fotogramma tratto da
La fine di San Pietroburgo
di Vsevolod Pudovkin

1927

ti della Borsa obbedisce ad una volontà superiore. La camera dall'alto verso il basso centrata sulle schiene e i cappelli degli agenti sottolinea che gli agenti si muovono seguendo i dettami di Lebedev, il padrone dell'industria di armi, che fa quasi danzare gli agenti. I loro movimenti sono tesi dalle telefonate del capo, poi i suoi ordini scatenano la corsa. Inizia allora un parallelo fra la crescita dei profitti in Borsa, seguita con foga dagli azionisti, e la corsa dei soldati tra le trincee. Nel primo caso, il movimento è volto alla produzione, nel secondo alla distruzione. Il montaggio unisce l'offensiva dei combattenti nel fango all'assalto dei gradini della Borsa. L'eccitazione dovuta ai guadagni della Borsa, legati visivamente ai combattimenti sul campo di battaglia, è accompagnata dalla visione dei corpi morti e feriti sparpagliati qui e là¹⁰.

Questo montaggio parallelo è costruito anche su una composizione delle inquadrature molto precisa, come fa notare lo stesso Golovnja. Gli attacchi sul campo di battaglia procedono in diagonale, mentre gli agenti della Borsa avanzano in un caos più lineare. Anche la luce ripete questo contrasto: la luce frontale, piatta, dei piani della Borsa sottolinea il movimento in superficie; mentre i piani sul fronte sono molto più scuri per sottolineare il volume del quadro. Il volume del quadro è ispessito dalla materia fangosa: il soldato che muore sull'argilla viscida,

¹⁰ Si veda anche A. Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation: URSS, 1917-1985*, Colin, Paris 2015, p. 93.



Fotogramma tratto da
La fine di San Pietroburgo
di Vsevolod Pudovkin

1927

il viso del soldato sporco della stessa argilla, la trincea fangosa invasa dall'acqua prima dell'attacco¹¹.

Non c'è nessun compiacimento estetizzante. Con questo uso del montaggio Pudovkin vuole far cogliere la verità profonda della guerra, *rivelarne* la verità. Pudovkin mette insieme fenomeni apparentemente diversi, per far vedere che essi sono intimamente legati. Il montaggio non consiste semplicemente nell'assemblaggio di frammenti diversi, è invece un procedimento di espressione e di spiegazione del senso profondo delle cose. In tal prisma, il montaggio mette in luce, in questo film, l'essenza della Grande Guerra: essa segna l'alleanza fra la produzione e la distruzione, associando per sempre il prometeismo della rivoluzione industriale con la barbarie e la morte.

La guerra, grazie al montaggio parallelo, non è più un momento isolato, un *monstrum* nella vita delle nazioni o in quella dei singoli individui, essa non può essere dissociata dalla capacità produttiva che, nello stesso tempo, il capitalismo genera. La guerra, in altri termini, è un'estensione del complesso industriale, non più un tempo eccezionale che si frappone nel ciclo produttivo sabotandolo, ma al contrario un suo volano fondamentale.

Non bisogna considerare la distruzione e la produzione come momenti separati, fasi che si susseguono l'una dopo l'altra.

¹¹ A. Golovnja, *La luce nell'arte dell'operatore*, Bianco e nero, Roma 1951, pp. 263-264.



Fotogramma tratto da
La fine di San Pietroburgo
di Vsevolod Pudovkin

1927

Piuttosto, sono contemporanee: sono insieme nella storia, sono compresenti. Distruzione e produzione sono contemporaneamente presenti. Il montaggio è un processo che porta a scoprire le congiunzioni intime dei fenomeni reali¹².

Il regista mostra bene come le bombe, le granate, i rumori e i lampi della guerra avvengano contemporaneamente al turbinio delle compravendite in Borsa e ai ritmi frenetici della città capitalista. È lo stesso, identico, movimento che oscilla tra la morte, la distruzione e i massacri sui campi di battaglia e la vita, la produzione e lo sviluppo della finanza e dell'industria. Va e viene. "La transazione è conclusa", recita un cartello nel film a commento di un'immagine scattata in Borsa, che inquadra delle cifre d'affari in costante e vertiginoso aumento, e l'immagine successiva mostra un soldato che muore sul campo di battaglia. Non c'è differenza.

Questo è il sistema del capitalismo. Oggi si produce e si consuma, domani si soffre e si muore, o meglio ancora: si crea e si distrugge *nello stesso tempo*. La produzione (scientifica, industriale e finanziaria) e la distruzione (di vite umane, di paesaggi, di cose, di valori simbolici) sono proprio due presenti previsti come «présence-à» (presenti nel mondo)¹³. Il montaggio parallelo ci

12 M. De Benedictis, *Immagini parallele. Due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklvskij, Ejzenštejn e Pudovkin, Beckett e Keaton*, Lithos, Roma 2004, p. 74.

13 Riprendo un concetto di Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1945, p. 325.



Fotogramma tratto da
La fine di San Pietroburgo
di Vsevolod Pudovkin

1927

mostra che nel capitalismo c'è compresenza e coesistenza tra vita e morte, tra produzione e distruzione. È in questo senso, come nota Barthélémy Amengual, che Pudovkin trasforma veramente le ciminiere delle fabbriche in dei cannoni¹⁴. La rivelazione del film è qui.

Il protagonista *senza nome* afferra questa rivelazione perché ha attraversato diverse prove, la guerra è quella dirimente. La rivelazione ha prodotto una rottura, adesso il *senza nome* può diventare un rivoluzionario e partecipare alla presa del Palazzo d'Inverno. Non assume, tuttavia, un nome neanche quando i bolscevichi entrano dentro il palazzo del potere. Resta, cioè, un proletario. La moglie del capo bolscevico, che ha preso anch'essa coscienza di sé, lo incrocia per strada, stremato, a terra, dopo la notte di insurrezione, e, per rifocillarlo, gli dà quelle patate che gli aveva rifiutato nella propria casa. Mentre il *senza nome* continua a far parte della folla anonima – il suo destino, cioè, non si individualizza e resta anche fuori dal palazzo – la donna, invece, entra dentro il Palazzo d'Inverno per raggiungere il marito e i compagni, per suggellare la trasformazione della città, in cui i luoghi del potere sono diventati luoghi di ritrovo, in cui gente, da sempre esclusa dalla storia, sorride e divide il pane.

¹⁴ B. Amengual, *V. I. Poudovkine*, Serdoc, Paris 1968, p. 44.

Noi spettatori possiamo seguire queste diverse traiettorie di vita, e associarci alle loro lotte, grazie al montaggio che fa scoprire anche a noi questa duplice verità: 1) è il capitalismo che porta in sé la guerra; 2) per farla finita con la guerra, bisogna iniziare un'altra guerra, l'ultima guerra, la guerra civile, contro i capitalisti, cioè la rivoluzione. In altre parole, grazie al montaggio noi spettatori possiamo vedere quello che non era nemmeno lontanamente immaginabile prima della rivoluzione.

Il comunismo

Pudovkin non vuole solo mostrare, con il montaggio, questa compresenza di vita e morte. Non si ferma a questa diagnosi. Entra in gioco, in effetti, il momento rivoluzionario. L'analisi della guerra che Pudovkin ha fatto grazie al montaggio lo ha condotto a rivelare la verità della guerra. Ma la verità deve essere realizzata, cioè: il montaggio non svela solo il conflitto nella società di classe, ma mostra anche il suo possibile superamento. Il superamento della indistinguibilità produzione/distruzione, il superamento del capitalismo, è la rivoluzione comunista. Il comunismo, nella prospettiva di Pudovkin, è un'arte, è il montaggio di un'altra realtà, di un'altra storia.

La lunga sequenza in cui il regista mette in parallelo gli scontri sui campi di battaglia e l'agitazione dei traders si chiude con l'immagine di una croce sotto cui viene seppellito il soldato ucciso. Sulla croce c'è una data: 1917. È l'anno più duro di una guerra atroce. Ma è anche l'anno in cui la rivoluzione mette fine alla guerra.

Il comunismo è precisamente la croce piantata dentro il cuore della storia. L'evento che arresta la storia passata, fatta di violenze e terrore, e apre un'altra epoca. L'importanza del cinema, e innanzitutto del montaggio, sta proprio in questa sua capacità di mostrare, forse di creare addirittura, questo passaggio, questo salto, dalla preistoria alla storia dell'umanità, o meglio: dalla storia come incubo e morte verso una nuova modalità di esistenza, in cui si potrà realizzare la vita sognata.

