

CAMERA STYLÒ L'Ucraina pittoresca ed eroica

I film tratti dalle opere di Gogol' e le commedie laccate

Questo testo nasce come rielaborazione di un capitolo che fa parte di un lavoro anteriore centrato sull'analisi dell'immagine che il cinema (sovietico e post-sovietico, russo e ucraino, occidentale) aveva creato dell'Ucraina dal tempo di Aleksandr Dovženko sino ai giorni nostri. Quel lavoro poteva servire allo storico che volesse comprendere la simbologia connessa alla rappresentazione iconografica dell'Ucraina, a seconda dei diversi punti di vista politico-nazionali di volta in volta presi in considerazione. L'articolo che presento in questa sede ricomprende un orizzonte di studio meno ampio: mi limiterò ad analizzare la produzione cinematografica tratta dai testi giovanili di Nikolaj Gogol', nonché quelle opere cinematografiche tese a offrire un'immagine dell'Ucraina del tutto particolare.

La produzione che analizzerò può essere suddivisa fra opere di inclinazione pittoresca ed opere di tema cosacco, caratterizzate queste ultime dalla componente epica – è questo il caso degli adattamenti del racconto *Taras Bul'ba* (Nikolaj Gogol', 1835). Al primo filone sono riconducibili i lungometraggi che, numerosissimi nel secondo dopoguerra, restituiscono un'immagine edulcorata e folcloristica dell'ambiente ucraino. Tutte queste trasposizioni filmiche consentono allo spettatore di figurarsi visivamente il colore dell'opera letteraria gogoliana: nel qual caso trattasi di un colore vivissimo, che proveniva dalla fine del Settecento, quando si era sedimentato un insieme di *topos* sull'Ucraina che ne stereotipavano la ricchezza e la vitalità.



CAMERA STYLÒ Osservare questi film ci permette di percepire da un lato come l'*intelligencija* russa avesse tradizionalmente guardato all'Ucraina; dall'altro come gli ambienti ucraini di matrice nazionalistica, specie dopo la proclamazione dell'indipendenza del loro Paese, avessero apertamente avanzato pretese, quali il riconoscimento di specificità esclusive, e non più condivise con quel complesso slavo-orientale per secoli egemonizzato dall'elemento grande-russo (obščerusskij narod).¹ E' in questo complesso gioco di specchi che l'immagine dell'Ucraina venne riflessa, a lungo, in un'ottica cara ai Russi, per poi divenire l'oggetto di una reinterpretazione focalizzata sulla Nazione. In un caso, l'Ucraina veniva valutata quale sorta di *Mezzogiorno* bucolico e domestico della Grande Madre Russia. Nell'altro sono prevalse interpretazioni tese a pretendere il mito cosacco di esclusiva pertinenza della nazionalità ucraina.



Spesso le trasposizioni cinematografiche di produzione sovietica sono contraddistinte da rigore filologico e cura della ricostruzione storica: le interpolazioni dei registi rispetto al testo di partenza furono, nella gran parte dei casi, limitatissime. L'intenzione artistica che mosse alcuni registi a riprendere i motivi gogoliani per trarne dei veri e propri film va fatta risalire a un complesso di ragioni: in primo luogo, l'esigenza, rintracciabile presso la classe dirigente sovietica, di dare lustro all'opera di uno degli autori russi² più celebri attraverso la realizzazione di opere filmiche ispirate ai suoi testi, fenomeno non certo dissimile a quanto riscontrabile in molti altri Paesi; il periodo chruščëviano, in particolare, segnò una fase di relativo rilassamento politico e sociale, dopo le drammatiche tensioni dell'era staliniana. Questo favorì anche la ripresa di un'arte fine a se stessa³, slegata rispetto alle logiche della dottrina comunista.⁴ Lo stesso Chruščëv, notoriamente amante delle tradizioni popolari e di ogni manifestazione di sapore bucolico, ostentava vivido interesse nei confronti della cultura ucraina⁵, sia pur da lui intesa secondo uno

CAMERA STYLÒ stereotipo dal tono *kitsch*.

Nel contesto di una mutata situazione politica, che aveva fatto nascere un clima culturale relativamente nuovo, i racconti del ciclo *Le Veglie alla masseria presso Dikan'ka* (1831-'32) e di *Mirgorod* (1835) si prestavano perfettamente a dare forma a commedie di ambientazione ucraina, divertenti e leggere. Il tutto giustificato dalla volontà di dare una veste cinematografica ad alcuni fra i capolavori dell'arte russa – sì pre-rivoluzionaria, ma non oggetto di potenziali censure, se non altro in ragione del fatto che Gogol' fu considerato ufficialmente quale portatore di uno sguardo sul mondo conciliabile con le esigenze di base della dottrina culturale promossa da Andrei Ždanov (ždanovščina).

Tra i lavori cinematografici tratti dai racconti del ciclo ucraino di Gogol', uno dei meglio riusciti è *La notte prima di Natale* (*Noč pered Roždestvom*, Aleksandr Rou, 1961), diretto da Aleksandr Rou⁶; il film segue molto da vicino la narrazione gogoliana e, a tutt'oggi, offre materiale prezioso per forme artistiche di genere diverso: ad esempio, *Poplavs'kyj* ha riassunto il canovaccio del racconto gogoliano trasformandolo in un video musicale, capace di riprendere molti dei temi del folclore e del *kitsch* ucraino.⁷ La vicenda fa riecheggiare temi popolarissimi del folclore, quali la presenza della strega ammaliatrice e del diavolo – qui ritratto nell'atto di rubare la luna, a propria volta caratteristico *topos* del patrimonio folclorico ucraino. Sono presenti anche temi pagani, e a lungo rimasti in vita in un regime sostanziale di *dvoeverie* (*doppia fede*, ovvero cristiano-costantinopolitana e pagano-slava)⁸: in questo caso si tratto del canto delle *koljadki*, innalzato a Cristo il giorno della Vigilia, ma di probabile più remota origine.⁹ Il racconto è ambientato presso una deliziosa *hromada* (villaggio ucraino tradizionale), imbiancata sotto la neve scricchiolante al gelo dell'inverno, e punteggiata da una manciata di *chaty* (abitazioni rurali ucraine). I protagonisti parlano in russo, ma quello stesso russo usato da Gogol', pregno di ucrainismi.¹⁰



L'intreccio si incentra sulle schermaglie d'amore fra la capricciosa Oksana e il fabbro Vakula, pronto a tutto pur di conquistarla, persino a volare in groppa al diavolo sino a San Pietroburgo, sino al cospetto dell'Imperatrice Caterina, cui avrebbe dovuto chiedere in dono i suoi stivali, pegno d'amore richiesto da Oksana.

Proprio a San Pietroburgo, dove Vakula s'imbatte in un gruppo di Cosacchi al servizio dello Stato,

CAMERA STYLÒ hanno luogo alcune interessanti situazioni: fra i Cosacchi della Zaporožskaja Seč¹¹ e il protagonista del racconto inizia un dialogo che, a un certo punto, elevatosi di tono, si innalza anche dal punto di vista del registro linguistico: gli interlocutori abbandonano improvvisamente il più consueto *suržik*¹², fitto di idiotismi, e adottano un russo quanto mai improbabile e magniloquente. Appare evidente come, su un piano psicologico, i soggetti coinvolti in questa scena di *Noč pered Roždestvom* attribuissero un peso sociale differente alle due parlate: il *suržik* e l'ucraino sono considerati alla stregua di parlate popolari, mentre il russo appare quale la lingua degli inurbati, degli impiegati zaristi, quando non addirittura degli intellettuali.¹³ Una scena successiva si rivela di simile tenore: gli stessi Cosacchi, al cospetto di Caterina, sperano di accattivarsene i favori adottando modi grossolani, da schietti popolani. In questa occasione, i Cosacchi si rivolgono all'Imperatrice con un linguaggio fitto di ucrainismi – come avrebbe fatto un qualunque contadino.¹⁴

Altro film emblematico tratto dall'opera giovanile di Gogol' (questa volta dai racconti di *Mirgorod*) è *Vij* (Konstantin Eršov, Georgij Kropčëv, 1967). Anche qui, l'"ucrainicità" di questa pellicola è direttamente rintracciabile nel tema della vicenda, tratta dalla tradizione popolare: il *Vij*, infatti, è una creatura mostruosa¹⁵, protagonista di molte fiabe piccolo-russe. Accanto al *Vij* è presente la fanciulla-strega, pericolosa ammaliatrice altrettanto nota a questa tradizione. Il protagonista, Choma Brut, è seminarista presso l'Accademia Mogiliana: terminati i corsi di studio, di rientro per le vacanze estive, lungo il cammino verso casa sarà costretto ad affrontare varie peripezie, sempre incentrate su temi magici ed orrorifici, giunte al culmine presso la masseria in cui sarà costretto dal proprietario a vegliare la salma della fanciulla-strega.

Nel film *Vij* gli elementi più schiettamente ucraini sono rinvenibili, oltre che nell'ispirazione tratta dai temi del folklore, in alcuni sapidi dialoghi, capaci di stemperare la tensione crescente dell'intreccio. Ad esempio, in riferimento ad un banchetto consumato da Choma in compagnia dei contadini della fattoria, Gogol' racconta a tinte vivide la sbronza degli astanti, seguite da gesti di commozione e da teatrali manifestazioni d'affetto¹⁶; è in questo genere di annotazioni che traspaiono, innanzitutto, le tipizzate caratteristiche dell'"anima ucraina", passionale, impetuosa, incline ad estremizzare i propri comportamenti, persino più ancora che quella prettamente grande-russa.

Altro celebre film che mette in scena l'opera di Gogol' è *La notte di Ivan Kupala* (*Večer nakanune Ivana Kupala*, Jurij Il'enko, 1967), racconto intrecciato su di un tema demoniaco, parte della raccolta *Le veglie nella masseria presso Dikan'ka*, girato da Jurij Il'enko, allievo prediletto – insieme a Leonid Osyka – di Sergej Paradžanov. Il testo gogoliano, ripreso piuttosto fedelmente dal regista, tiene insieme un motivo leggendario popolare, e l'influsso di Johann Ludwig Tieck.¹⁷

Il principale tema ucraino dell'opera, qui forse ancor più che in *Noč pered Roždestvom*, sta nel profondo radicamento di una vera e propria "doppia fede": alla festa cristiana di San Giovanni Battista, infatti, si assommano elementi di un più antico sostrato pagano, retaggio di un tempo in cui il dì più lungo dell'anno era celebrato con bagni purificatori nelle acque dei fiumi e dei laghi, accompagnati da riti orgiastici.¹⁸

La trama del film si incentra proprio sul patto con il diavolo siglato dal protagonista Petro, allo scopo di conquistare l'amore di Pidorka (incarnata da una delle più famose attrici ucraine-sovietiche, Larisa Kadočnykova).¹⁹ Il legame tra i due giovani viene ostacolato dal padre di lei, in ragione di motivazioni di carattere sociale: Petro è un semplice servo della gleba, al servizio della famiglia di Pidorka. Sarebbe per l'appunto il già descritto substrato pagano a contribuire a questa sovrapposizione tra il retaggio delle antiche credenze e l'Ortodossia: ad un livello ufficiale, il Cristianesimo infatti avrebbe scalzato le divinità pagane, ma la mitologia popolare sarebbe rimasta intatta.²⁰

L'originalità del contributo artistico di Il'enko consiste nella genialità del suo lirismo, a tratti surreale ed ispirato allo stile dovženkiano: il regista si dimostra in grado di coniugare a immagini poetiche e sognanti – à la *Chagall* – episodi di cruda violenza connaturati al drammatico intreccio.²¹

Nel finale, la pellicola si segnala per un inserto originale, non previsto dal racconto gogoliano, ma

CAMERA STYLÒ comunque assolutamente in linea con l'ambientazione che fa da sfondo ai suoi cicli ucraini. L'opera è collocata al tempo di Caterina II, allorché, nel nome di un centralismo di matrice illuministica, ebbe definitivamente fine la residua autonomia di cui aveva goduto il Cosaccato, e fu esteso il servaggio pure nella Piccola-Russia zarista.²² Qui Il'enko, con atteggiamento satirico, rappresenta Caterina come una stucchevole bambina che, con caricaturale accento tedesco, commenta distaccatamente i comportamenti del "suo popolo", sostenuta in ciò da un vacuo Potëmkin: questo "suo popolo" ucraino, come da aspettativa, avrebbe dovuto cantare e ballare²³, e bere la *horilka*. Solo così le sarebbe apparso riconoscibile.

Sempre nel corso degli anni Sessanta, anche negli Stati Uniti d'America si sviluppò, sia pur in maniera effimera, un interesse nei confronti dell'*epos* ucraino. Nel 1962, infatti vide la luce un film hollywoodiano di ambientazione cosacca – caso rarissimo. Si tratta di *Taras Bulba il Magnifico* (*Taras Bulba the Magnificent*, J. Lee Thompson, 1962), adattato dal *Taras Bul'ba* gogoliano, alla cui realizzazione si prestarono alcuni altisonanti nomi dello *star system* americano – tra questi, Yul Brinner (nato a Vladivostok da famiglia di origine zigana, peraltro) e Tony Curtis.

L'intreccio del *Taras Bul'ba* gogoliano, è seguito dal regista nei suoi tratti essenziali, con una particolare attenzione alla descrizione delle scene di guerra, spettacolarizzate al massimo, sulla scorta di un ben radicato costume americano. I Polacchi sono generalmente tratteggiati come dei dominatori avidi e imbellettati, boriosi e tutt'altro che eroici; ogni riferimento poco lusinghiero usato da Gogol' verso i bettolieri ebraici è prudentemente omissivo nel film.²⁴ I veri ed unici eroi, ovviamente, sono i soli Cosacchi. Nello scontro che li opporrà ai Polacchi, è posto in netta evidenza la centralità del dissidio religioso: la vicenda più drammatica vede affrontarsi in un duello mortale Taras e suo figlio Andryj, colpevole, agli occhi dell'atamano, di essersi legato per amore ad una giovane ragazza polacca figlia di un principe. In questo modo, Andryj ha tradito la propria patria cosacca e, insieme, ha ricusato la fede ortodossa: due peccati capitali che Taras non avrebbe potuto in alcun modo perdonare. Il film termina con un lieto fine alquanto mieloso, estraneo al tragico canovaccio dell'epopea gogoliana: vittoriosi sui Polacchi, i Cosacchi, con Taras in testa, se ne tornano verso i propri villaggi. Non vi è dunque traccia dell'atroce fine spettata in sorte ad Ostap e a Taras per mano del nemico.



CAMERA STYLÒ Al di là della ricostruzione della temperie cosacca (e, perciò – in seguito ad un ragionamento sillogistico

–, ucraina)²⁵, è interessante rilevare almeno un marchio anacronismo, talmente pesante che viene quasi da domandarsi se non sia stato creato ad arte più che commesso per inettitudine, allo scopo di conferire spettacolarità attraverso una situazione di cui il grande pubblico non avrebbe potuto cogliere l'aspetto assurdo. Mi riferisco al fatto che i Cosacchi, esultanti alla notizia che sarebbero presto tornati a combattere, intonano, a mo' di canto propiziatore, il canto *Kalinka*²⁶ – in lingua inglese! –, motivo tradizionale universalmente famoso, ma incontestabilmente russo, non confondibile con il patrimonio canoro ucraino. Inoltre, l'abbigliamento dei Cosacchi ricorda molto più da vicino quello tradizionale dei contadini russi, più che quello del tempo della *Hetmanščyna* (lo Stato ucraino dei Cosacchi).

Impossibile pensare che nessun consulente avesse potuto suggerire a Lee Thompson quanto fossero improprie tali scelte formali: forse l'intento era quello di allietare il pubblico con delle soluzioni molto note, gradite e conformi ai più consolidati *cliché* e, quindi, rassicuranti: agli occhi dello spettatore americano medio, i Cosacchi dovevano essere in tutto e per tutto assimilabili ai Russi, e perciò è tutt'altro che un male il fatto che cantino una canzone piacevole e profondamente russa come *Kalinka*. Anche in questo caso, si dimostra come, nell'immaginario collettivo degli Occidentali meno preparati, il patrimonio di riferimenti culturali ascrivibile alla Russia sia assolutamente confondibile con quello ucraino.

La recente versione di *Taras Bul'ba. Dall'amore all'odio* (*Taras Bul'ba. Ot ljubvi do nenavisti*, Vladimir Bortko, 2009), diretto da Vladimir Bortko, ha suscitato clamori e proteste, pur ricalcando da vicino il testo gogoliano. Questo film è stato finanziato dal Ministero della Cultura della Federazione Russa, oltre alle frequenti invocazioni dei protagonisti del racconto alla "terra russa", ha suscitato forti proteste da parte degli ambienti politici ucraini di orientamento nazionalistico.²⁷

Occorre specificare che, nel corso degli anni Sessanta, sulla scia del capolavoro *Le ombre degli avi dimenticati* (*Tini zabutykh predkiv*; rus.: *Teny zabytych predkov*; Sergei Paradžanov, 1964) del regista di origine georgiana Paradžanov, venne a maturarsi una corrente artistica definibile ucraino-sovietica, un'autentica nuova corrente cinematografica che avrebbe trovato in particolare

in Jurij Il'enko un campione caparbio di questo cinema fatto di associazioni immaginose, di stilizzazioni lirico-epiche, di «trovate» coloratissime, calcolate forse più su un ipotetico turista culturale a caccia di artigianato locale di classe più che su effettivi interessi del pubblico locale. E alla fine del decennio debutta in questa chiave l'attore ucraino Ivan Mykolajčuk²⁸ con *Babilonia XX*, una delle opere sovietiche più composite e folli. Un fascio di selvaggi riferimenti linguistici e poetici irradia in varie direzioni, scontrandosi, accavallandosi, bizzarramente o sordamente: vecchia letteratura sulla guerra civile e pathos dovženkiano, un po' di *melò* campagnolo e risate alla Medvedkin.²⁹

Difettavano i film degli epigoni – registi minori, destinati ad incontrare scarso successo al di fuori dell'Urss – di un certo folclorismo, fine e pretesto allo stesso tempo di commedie piacevoli quanto leggere: questo è il tratto saliente delle opere prodotte in una temperie culturale plasmata intorno alle "parole d'ordine" di *lakirovka* (laccatura) e di *beskonfliktnost'* (assenza di conflittualità).³⁰ Tale orientamento, emerso specialmente al termine della guerra, fu gravato di un nuovo e più intenso significato al tempo di Chruščëv. Tutto ciò aveva finito con il condizionare l'atteggiamento nei confronti della cinematografia di molti artisti, specialmente quelli meno originali e indipendenti, capaci di confezionare lavori semplicemente convenzionali³¹: "il nazionalismo efferato, successivo alla vittoria sui Tedeschi, il conseguente ottimismo radioso miravano a consolare i superstiti rilanciando la superiorità della Russia rispetto ad ogni altra etnia [interna come esterna all'Unione Sovietica, NdA]".³²

L'atteggiamento dello Stato sovietico, in questa fase, poteva al massimo concedere spazio ad una rappresentazione solo folcloristica e depotenziata di ogni virulenza nazionalistica delle Repubbliche e

CAMERA STYLÒ delle etnie non-russe presenti all'interno dell'immenso spazio sovietico.³³ Ecco, quindi, il significato e la funzione di molte commedie laccate che videro la luce a partire dal periodo del sia pur parziale "disgelo"³⁴ e che, di lì a poco, sarebbero state benedette pure da Chruščëv, secondo il gusto e gli intendimenti politici del *centro*.³⁵ Tale tendenza sopravvisse anche a Nikita Sergeevič, in quanto questa avrebbe saputo veicolare anche in seguito un'atmosfera di rilassamento non certo sgradito al grande pubblico, all'interno di un contesto che, benché infinitamente meno drammatico rispetto a quello staliniano, aveva comunque dovuto misurarsi con varie crisi, emerse sia all'esterno che all'interno del Paese.³⁶ Un esempio calzante è dato dalla commedia musicale *I cosacchi del Kuban* (*Kubanskije kozaki*, Ivan Aleksandrovič Pyr'ev, 1949), prototipo di quel genere cinematografico "laccato" di cui il pubblico sentiva un particolare bisogno all'indomani della guerra.³⁷ Il contesto è dato dalle fertillissime campagne del Kuban', descritte come un luogo di straordinaria abbondanza³⁸, e dove hanno luogo le schermaglie amorose e professionali fra i due responsabili di altrettante fattorie collettive. Significativo è il fatto che il film sia stato ambientato proprio nel Kuban', regione già al tempo del film pienamente russificata, ma in origine zona di trapasso fra il dominio linguistico russo e quello ucraino, identificato nell'immaginario comune ai Sovietici come una sorta di Eden: non a caso, il Presidente del *kolchoz* locale tiene un discorso in *suržik*.³⁹ Protagonisti corali della scena sono i discendenti dei "Cosacchi del passato, eredi dei pochi superstiti dei massacri dei primi anni Venti, [i quali] sono giovani, aitanti e impegnati nel dare 'pane alla patria', come recitano le scritte sul retro dei camioncini che partono dai campi ricchi di grano".⁴⁰ Il mito cosacco viene qui stemperato di ogni traccia dei contrasti antichi e di quelli, più vicini nel tempo, relativi alla guerra civile, diviene completamente sovietico, se non addirittura russo, malgrado questo patrimonio fosse considerato (da parte ucraina) estraneo alla cultura moscovita, in quanto gli Ucraini tendono a considerare il Cosaccato quale fondamento esclusivo della propria nazione:

nel film [...], i cosacchi e le loro tradizioni fornivano quel tanto di esotismo-immaginario-meraviglioso che nella tradizione europea era stato prodotto dall'Oriente, che, nell'era post-bellica staliniana, le origini prettamente russe legittimavano sul fronte nazionalistico-politico, e il gioco fu fatto.

I Cosacchi del titolo, ormai trasformati e radicati in esemplari colcosiani, recavano le giuste tracce del proprio grandioso passato, quelle che gli interventi staliniani sul folclore e sulla storia avevano permesso di non cancellare, oggi caricati di nuove responsabilità nazionalistiche.⁴¹

In questo modo, il film si proponeva di risolvere le questioni ereditate da un passato contrastato, nel nome di quella "Vittoria" che doveva stringere intorno al *vožd'* (condottiero) tutti i popoli dell'Unione Sovietica, nel nome dei comuni sentimenti politici e di un affratellamento che aveva il proprio fulcro proprio nella nazionalità grande-russa.

Un'altra commedia esemplificativa di questa fase di apparente ammorbidimento della pressione dello Stato nei confronti della società può essere considerata *Matrimonio a Malinovka* (*Svad'ba v Malinovke*, Andrej Tutyškin, 1967), un prodotto cinematografico di buon artigianato – confezionato nel 1967, all'inizio della lunga epoca brežneviana –, leggero ma non disimpegnato, e anche un po' furbo nel suo modo di rappresentare l'Ucraina sovietica secondo i *cliché* più accattivanti e graditi alla maggior parte del pubblico. La laccatura di questo film non è negli intenti dissimile a quella che caratterizza alcune pellicole occidentali post-belliche come, ad esempio, i film della trilogia consacrata a Elisabetta d'Austria, ovvero Sissi: in un caso come nell'altro, vengono celebrati, con intento mitopoietico, i fasti di un passato nazionale più o meno vicino, ma con un contemporaneo intendimento di divertire un pubblico non facilmente disposto a mettere in discussione avvenimenti non sempre di lineare interpretazione storiografica.

Svad'ba v Malinovke narra, attraverso i canoni della commedia musicale (genere amatissimo in

CAMERA STYLÒ URSS)⁴², la storia di un piccolo villaggio ucraino che, sia pur sostenuto nella sua lotta da valorosi soldati bolscevichi, si trova stretto fra le minacce conservatrici portate tanto dai bianchi di Wrangel' quanto dai nazionalisti di Petljura. Il regista non lesina un sapiente e abbondante ricorso alle tradizionali immagini di puro *kitsch* ucraino: girasoli, abitazioni tipicamente decorate con vivacissimi motivi floreali, contadine con l'abito popolare e la caratteristica acconciatura a treccia; il regista, però, intende assicurare (in sintonia con il punto di vista del *centro*) il pubblico: per non inquietarlo con gli spettri di un nazionalismo potenzialmente sedizioso, i protagonisti si esprimono in lingua russa.⁴³ La pellicola alterna i celebri motivi canori della tradizione popolare ucraina ad altri brani caratterizzati da contenuti politici, risalenti al tempo della Rivoluzione e della guerra civile; in particolare, i primi dovevano risultare di certo capaci di far sorridere e di vellicare un moderato desiderio di "esotismo" da parte dello spettatore medio grande russo – rintracciabile nel colore della pur vicina (ma comunque meridionale) Ucraina –, mentre i secondi avrebbero dovuto commuovere lo spettatore, risvegliando in lui sentimenti patriottici di appartenenza e di fedeltà politica rispetto al contesto sovietico.

Al termine della pellicola, mentre i bolscevichi vittoriosi, sfilando trionfalmente, lasciano il paese, l'anziano comunista guarda verso la telecamera e, orgoglioso e bonario insieme, afferma con voce sicura: "il potere non cambierà più", ovviamente riferendosi alle condizioni politiche ormai favorevoli alla vittoria definitiva del comunismo. Come sottofondo, le energiche, celeberrime, sovieticissime ed entusiasmanti note di *Oj pri lužku*, canto della guerra civile.

Di un solo anno successiva è un'altra commedia musicale: *Trembita* (Oleg Nikolaevskij, 1968) anch'essa colorata e sfavillante nella sua tipizzata ambientazione collocata in un bucolico villaggio dell'Ucraina Transcarpatica. Il titolo del film si riferisce al caratteristico corno musicale della tradizione di numerose aree montane d'Europa, suonato anche dai Huculy dei Carpazi.

Lo sfondo storico nel quale i personaggi si muovono, in questo caso, corrisponde al periodo immediatamente successivo alla Grande Guerra Patriottica. Anche qui la morale è politicamente corretta: il profittatore di turno, già maggiordomo di un nobile collaborazionista, vede frustrate le sue macchinazioni tese a recuperare il presunto tesoro appartenuto al suo padrone. Anche qui, i protagonisti sono tratteggiati secondo il *cliché* più abituale e gradito: cantano e ballano allegri, ora che la guerra è finalmente terminata, e che tutta l'Ucraina, per la prima volta dai tempi della Rus', è stata raccolta in seno ad un unico Stato. Cantano, i protagonisti, facendo ricorso alla lingua russa, anche mentre ballano danze simili alle tipiche *gopak* e alla *gorlica* di cui già raccontava Gogol'. Al limite, qualcuno fra loro può permettersi di portare un nome ucraino (Mykola, invece di Nikolaj). Il tono disimpegnato e allegro è sottolineato anche dalle stramberie di cui si rende protagonista il sempliciotto di turno.

La produzione cinematografica sovietica incentrata sull'Ucraina diede forma a un trionfo di un'estetica laccata, impregnata di un significato filo-sovietico, pure se i contenuti politici – ovvero la fedeltà alla patria sovietica – restano in quest'opera sullo sfondo, quasi che il regista Nikolaevskij avesse voluto conferire loro un ruolo sì chiaro, ma attraverso modalità poco invasive. Il film risponde dunque ai criteri della correttezza politica, ma secondo un'ottica più distesa, attraverso la quale l'Ucraina può dare sfoggio di sé in tutto il suo fulgore: non compaiono nella pellicola velleità di tipo nazionale, del tutto addomesticate nel nome sia dell'internazionalismo pan-sovietico che dell'apparentamento fra Russia e Ucraina, "popoli-fratelli", come sanciva un noto manifesto sovietico. (http://www.google.it/imgres?imgurl=http://www.petrograd.biz/plakat/st16.jpg&imgrefurl=http://www.petrograd.biz/plakat/st16.php&h=882&w=600&sz=125&tbid=BH_V9SUciBR9gM:&tbnh=90&tbnw=61&zoom=1&usq=__clxKtY5csURWdY8sMuSX_gT00CA=&docid=OiONurRfQNNCFM&sa=X&ei=loopUrqBAuOp4gT54oCoCw&ved=0CDEQ9QEwAA&dur=635)

Andrea Franco

CAMERA STYLÒ Note

1. Il concetto che soggiaceva all'idea (o, forse meglio, all'ideologia) secondo cui gli Slavi-orientali nel loro complesso formassero un unico insieme nazionale è riassumibile nell'espressione *obščerusskij narod*, traducibile approssimativamente come "nazionalità comune a tutti i Russi". Tale concetto, sviluppatosi a inizio Ottocento e perfettamente congruente rispetto alla teoria della "nazionalità ufficiale" varato dal Ministro Sergej Uvarov nel 1833, si mantenne in vita in epoca sovietica, parallelamente all'ideologia dell'internazionalismo comunista: anche durante il comunismo, benché ad un livello tacito, non ufficiale, le tre nazionalità slave-orientali costituirono il nucleo più centrale dello Stato. L'uno e l'altro, ad ogni modo, rimasero egemonizzati dall'elemento russo propriamente detto.
2. In merito alla *vexata quæstio* relativa all'appartenenza nazionale di Gogol' ad un contesto prettamente ucraino piuttosto che russo, cfr.: Claude de Grève, "Nicholas Gogol', écrivain frontalier exemplaire", in *Littérature di Frontiera-Littératures Frontalières*, Anno I, n. 1, gennaio-giugno 1991; George Luckyj, *The Anguish of Mykola Hohol, a.k.a. Nikolaj Gogol*, Toronto, canadian Scholar Press, 1998.
3. "Il risveglio di interesse per la commedia «moderna» è fra i sintomi più interessanti dell'attuale [cioè dell'epoca del disgelo chruščëviano; NdA] panorama sovietico", Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 174.
4. Il film-simbolo di questa fase è *A zozzo per Mosca (Ja šagaju po Moskve)*, Georgij Danelija, 1963), in quanto si tratta di "un'allegria e tenera passeggiata libera da ogni idea-guida a base ideologica e intento didascalico o satirico", *Ivi*, p. 111. Per quanto riguarda il più generale aspetto politico, va messo in rilievo che, una volta morto Stalin, molte delle più acute tensioni che avevano precedentemente esasperato i rapporti fra le nazionalità non-dominanti e lo Stato sovietico (dalle periferie spesso interpretato *tout-court* come russo) vennero parzialmente ricomponendosi nel nome della *Pobeda* (Vittoria). Il cinema sovietico, progressivamente, risentì di questo periodo di disgelo, e favorì la rappresentazione del colore locale, generalmente secondo modi stereotipati, e sulla base dell'immagine folklorica condivisa dal pubblico, la quale veniva pienamente assecondata; cfr.: G. Buttafava, *op. cit.*, pp. 114-118.
5. Cfr.: Oksana Pachlovska, *Civiltà letteraria ucraina*, Roma, Carocci, 2008, pp. 862-863.
6. *Noč pered Roždestvom* (A. Rou, 1961).
7. Cfr.: <http://it.youtube.com/watch?v=SHVDIPOXGXW>
8. Marcello Garzaniti, *Gli Slavi. Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2013, p. 55; Aleksander Gieysztor, "En guise de conclusion: la religion traditionnelle slave et la christianisation de la Rus', changement et continuité", in O. Pritsak, I. Ševčenko, M. Labunka (a cura di), *Harvard Ukrainian Studies. Proceedings of the International Congress Commemorating the Millennium of Christianity in Rus'-Ukraine*, voll. XII/XIII, 1988/1989, Cambridge, Massachusetts, p. 876
9. Sulla tradizione delle koljadki, cfr.: Evel Gasparini, *I matriarcato slavo. Antropologia culturale dei protoslavi*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 694-695. Sitografia: traditions.org.ua/pisni/koliadky, www.tropinka.orthodoxy.ru/zal/poezija/koljdki.htm, www.pisni.org.ua/songlist/kolyadky-1.html, strana-sovetov.com/miscellaneous/holidays/3661-kolyadki, www.proridne.com/content/nichni/колядки.
10. Cfr.: Aleksandr Petrovič Dovženko, *Memorie degli anni di fuoco*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973, p. 180; Serena Prina, *Note ai testi*, in Nikolaj Gogol', *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 1994, vol. I, p. 1264.
11. I Cosacchi della Zaporožskaja Seč' risiedevano nelle isole situate lungo le cateratte del tratto terminale del fiume Dnepr/Dnipro. Da tale inespugnabile retrovia, muovevano alla volta delle loro operazioni militari.
12. Il *suržik* è l'idioma parlato dalle genti meno istruite presso i territori dell'Ucraina centro-orientale, specie in area urbana: alla base di questo idioma è un russo denso di espressioni popolaristiche, cui si aggiungono molte espressioni e costrutti tipico dell'ucraino. Fu Gogol' il primo autore a dare dignità

CAMERA STYLÒ

letteraria a questa parlata.

13. Cfr.: N. Gogol', *op. cit.*, p. 182.

14. *Ivi*, p. 187.

15. N. Gogol', *op. cit.* p. 481; altre informazioni sul *Vij* sono rintracciabili in Arnaldo Alberti, *Gli Slavi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, p. 265.

16. Cfr.: N. Gogol', *op. cit.*, p. 1266.

17. Cfr.: N. Gogol', *op. cit.*, p. 1266.

18. Cfr.: A. Alberti, *op. cit.*, p. 263; O. Pachlovskaja, *op. cit.*, p. 208.

19. Cfr.: Lubomir Hosejko, *Histoire du cinéma ukrainien. 1896-1995*, Paris, Éditions A Die, 2001, pp. 220-221.

20. Cfr.: O. Pachlovskaja, *op. cit.*, p. 208.

21. Antonín Liehm, Mira Liehm, *Il cinema dell'Europa dell'est negli ultimi quindici anni*, in Mira Liehm (a cura di), *Il cinema nell'Europa dell'est. 1960-1977. Il cinema di stato e i suoi artisti*, Venezia, Marsilio, 1977, pp. 55-56; Michele Picchi, *Sergej Paradžanov*, Milano, Il Castoro, 1994, p. 47.

22. Cfr.: Zenon E. Kohut, *Russian Centralism and Ukrainian Autonomy: Imperial Absorption of the Hetmanate, 1760s-1830s*, Harvard Ukrainian Research Institute, 1988.

23. Riecheggiano qui le parole di Puškin, secondo il quale, nella sua favorevolissima recensione all'opera giovanile del suo amico Gogol', definì entusiasticamente i Piccoli-Russi "la stirpe che canta e danza"; cfr.: A. Puškin, *Le veglie alla fattoria di Dikan'ka*, in N. Gogol', *op. cit.*, p. 1257.

24. Cfr.: N. Gogol', *op. cit.*, Vol. I, pp. 370-371.

25. Cfr.: O. Pachlovskaja, *op. cit.*, p. 383.

26. Quasi altrettanto grave è l'anacronismo: *Kalinka* fu composta da Ivan Petrovič Larënov nel 1860.

27. Cfr.: Yuliya Yurchuk, *National Identity and National Past: Whose Right to Tell the Story? The Filmic Representations of the "Ukrainian" Past in Russian Film "Taras Bulba"*, *pro manuscripto*.

28. Cfr.: L. Hosejko, *op. cit.*, pp. 180-181.

29. G. Buttafava, *op. cit.*, p. 187.

30. Cfr.: *Ivi*, p. 89.

31. Cfr.: *Ivi*, pp. 115, 178. In queste pagine Buttafava compie una ricognizione sulle cinematografie "regionali" sovietiche, con particolare attenzione agli anni Sessanta: ne emerge una costellazione di autori talentuosi come di registi caratterizzati da un approccio meramente decorativo al tema del folklore locale.

32. Gian Piero Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001, p. 206.

33. Si pensi, ad esempio, ad un film fortunatissimo quale *Una vergine da rubare (Kavkazkaja plennica, ili novye priklyčhenija Šurika)*, Leonid Gajdaj, 1966).

34. Tale espressione vide la luce grazie al romanzo di Erenburg "Ottepel". Cfr.: Oksana Bulgakova, *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo, 1941-60*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. I, p. 714.

35. In letteratura questo orientamento è noto con il nome di *kolchoznaja literatura* (letteratura del kolchoz) caratterizzata da riferimenti politici indiretti e rassicuranti, e da toni elegiaci improntati a semplicità. Quanto al concetto di "centro", questa designa, nell'accezione proposta da Kappeler, il nucleo (russo) dello Stato, distinto (e, talora, contrapposto) alle "periferie allogene"; cfr.: Andreas Kappeler, *Centro e periferie nell'Impero russo*, in «Rivista Storica Italiana», Torino, Edizioni Scientifiche Italiane, Anno CXV, fasc. II, agosto 2003; A. Kappeler, *La Russie. Empire multiethnique*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1994 [or.: *Russland als Vielvölkerreich: Entstehung, Geschichte, Zerfall*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1992].

36. Più precisamente, oltre che le commedie laccate, "nel clima della guerra fredda si favoriscono due tipi di film: lo smascheramento della democrazia borghese nei thriller di politica estera e la glorificazione

- CAMERA STYLÒ** *delle figure dei grandi russi nei film biografici*", O. Bulgakova, *op. cit.*, p. 709; cfr.: G. Buttavafa, *op. cit.*, p. 89.
37. Cfr.: O. Bulgakova, *op. cit.*, p. 712.
38. Cfr. G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 211.
39. Cfr.: G. Buttavafa, *op. cit.*, p. 90; G.P. Piretto, *op. cit.*, p. 116.
40. G. Buttavafa, *op. cit.*, p. 214.
41. *Ivi*, p. 212.
42. Sul successo della commedia musicale in Urss, che ebbe i suoi campioni in Ivan Pyr'ev e Grigorij Aleksandrov, cfr.: G.P. Piretto, *op. cit.*, pp. 103-106.
43. A proposito alla politica linguistica seguita osservata dal cinema sovietico, cfr.: Antonín Liehm, Mira Lihem, *op. cit.*, p. 55.