N come NEMICO

Alessio Scarlato[1]

I NEMICI DEI CALZOLAI, ALLA PERIFERIA DELL'IMPERO
Su *Sobborghi* di Boris Barnet

ABSTRACT: ***Cobblers' enemies, in the Empire suburbs. On Barnet's* Outskirts**

Barnet, in his masterpiece, *Outskirts* (1933), overturns the stereotype of the German enemy and reveals the interconnectedness of war to capitalist enterprises and nationalist sentiment. In this Soviet comedy, Barnet uses the stylistic devices of sound film to demystify the total mobilization during the Great War.

Key words: Enemy - Internationalism - Soviet comedy

Un tenente tedesco, von Eberhard, entra nei locali abbandonati di un istituto della Croce Rossa che è stato rifugio per gli orfani. Fuori, il villaggio evacuato è sconvolto dai combattimenti, e dalle finestre dell'edificio si vedono le fiamme divampare per le strade. Il tenente ritrova nell'edificio una giovane volontaria canadese, Nanette, da lui conosciuta tempo addietro. La donna è rimasta sola nei locali della Croce Rossa, con un bimbo di pochi anni, spaventato e piangente. L'ufficiale tedesco tenta una maldestra seduzione, quindi cerca di violentarla. Mentre dalle finestre le fiamme divampano, il bimbo nella culla piange a dirotto. L'ufficiale, infastidito, interrompe lo stupro per prendere il bimbo e gettarlo nelle fiamme. È la scena più sconvolgente di un film di successo del 1918, *The Heart of Humanity*, diretto da Allen Holubar. Probabilmente questa sequenza è stata però girata dall'interprete del tenente tedesco, dall'interprete del *nemico*: Eric von Stroheim. Questi aveva da poco interpretato un altro film di propaganda, *Hearts of the world* (1918) di Griffith, a cui Holubar si ispira. Durante gli anni della guerra von Stroheim aveva più volte interpretato il ruolo dell'ufficiale tedesco o austriaco, dallo sguardo glaciale, i modi formali, la camminata marziale, il monocolo da vista. In questa sequenza, nella sua forma più parossistica, si mostra lo stereotipo del tedesco come nemico.

La Grande Guerra come guerra totale questo significa: uno spazio del conflitto rispetto al quale niente e nessuno può rimanere estraneo. E questo, per la macchina cinematografica, conduce a voler vedere tutto. Ma questa volontà di dominio dello sguardo, che è quello che la forza militare persegue, non può arrivare nelle trincee, non può entrare nei quartieri generali dell'esercito, non può valicare i confini che i governi impongono negli anni della guerra alle riprese documentarie o ai film di finzione. La volontà di vedere deve sottomettersi allo sforzo di mobilitazione ideologica. Il cinema come macchina testimoniale deve sottomettersi al

1 Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

cinema come macchina di proiezione dei desideri e degli incubi, come luogo buio nel quale sprofondare, come ventre nel quale prendono forma gli spettri del nostro inconscio.

Lo stereotipo del tedesco-*unno*, incarnato da von Stroheim in film come *The Heart of Humanity*, può essere rovesciato a sua volta in un altro stereotipo, quello del tedesco-*uomo della cultura*. E a interpretarlo sarà di nuovo, non casualmente, von Stroheim, nel capolavoro pacifista di Renoir, *La grande illusion* (1937). L'aereo degli ufficiali francesi è caduto dietro le linee dell'avversario. Il "nemico" von Stroheim, ossia l'ufficiale von Rauffenstein, li accoglie con modi cortesi, si dispiace della situazione, li invita a una colazione, come avrebbe potuto fare in tempo di pace con un qualsiasi ospite. Anche qui però la macchina cinema lavora come proiezione, in questo caso di un desiderio, quello di ritrovare l'umanità di rapporti cavallereschi tra avversari, la comunanza data dall'appartenenza alla stessa famiglia di valori dell'umanesimo europeo. Renoir può mostrare questa sopravvivenza rimanendo ai margini del conflitto, raccontando di un campo di prigionia, della fuga di due prigionieri francesi, di una storia d'amore che sboccia tra una giovane contadina tedesca e uno dei due prigionieri. *La grande illusion* non racconta perciò la novità dell'*esperienza* della guerra di trincea, che contraddice alla radice la possibilità per il soldato di essere ancora individuo, di poter agire assumendo responsabilmente il proprio essere. Questa disumanità fa sì che molti dei film pacifisti del secondo dopoguerra, da *Paths of Glory* (Kubrick, 1957) a *Uomini contro* (Rosi, 1970), leggano piuttosto nella meccanizzazione della morte anonima il cuore oscuro della Grande Guerra, e di tutte le guerre che, nell'epoca della tecnica, seguiranno[2]. Il nemico diventa allora non più il tedesco-unno o qualsivoglia popolo che si sia posto al di fuori del consesso umano, ma i propri vertici militari, il proprio popolo che festeggia la partenza dei soldati verso il fronte, la propria trincea. La lucidità nella descrizione della guerra di trincea è però sovrapposta alla denuncia della follia dei generali che chiedono la fucilazione dei propri stessi soldati. Questa denuncia, per quanto drammaticamente aderente a ciò che è stato durante la Grande Guerra, finisce per offuscare anche in questi film la novità dell'esperienza della guerra totale. Se di quella mobilitazione i vertici militari sono stati l'espressione spesso più crudele, ridurre a follia la *ragione strumentale* che li guidava, significa interpretarla come un accecamento della ragione, e non come la maniera in cui questa si è configurata nella modernità.

Vedere tutto. Il cinema pacifista, da *Westfront 1918* (Pabst, 1930) a *All quiet on the Western front* (Milestone, 1930), ha spesso creduto che per *contromobilitare* fosse sufficiente mostrare fenomenologicamente quello che negli anni della guerra era stato nascosto, rimanendo però sempre all'interno di una logica che fondava sul visibile la propria *ragione*. La fragilità di questa linea emerge se soltanto torniamo a uno dei film capostipiti del pacifismo, *J'accuse* (1919) di Gance, che ebbe la collaborazione dell'esercito per girare un film di propaganda e usò quelle stesse immagini per montare il suo atto d'accusa. Altre opere, come *La grande guerra* (Monicelli, 1959), hanno perciò preferito lavorare comicamente questo soggetto, demistificando l'idea stessa di mobilitazione, mostrando la relatività e l'ambiguità di ogni ragione e di ogni sacrificio: il soldato Oreste Jacovazzi, interpretato da Alberto Sordi,

2 Come durante la Grande Guerra molte opere hanno mobilitato al conflitto attraverso il riferimento a guerre del passato, così il racconto del 1914-18 è negli anni seguenti specchio nel quale leggere riferimenti ai conflitti contemporanei.

muore fucilato dagli austriaci per non aver rivelato alcuni segreti militari e non sapremo mai se sia stato reale sacrificio, o non fosse nella condizione di agire anche in questa occasione da "vigliacco", come lui stesso si definisce di fronte al plotone.

Nelle mappe sul cinema dedicato alla Grande Guerra rimane spesso in ombra una tradizione, quella del cinema russo e sovietico. Rimozione che può apparire paradossale, per una tradizione che ha fatto del cinema epico, e in particolare quello bellico, il centro della propria produzione per molti decenni. Ma il paradosso trova una parziale spiegazione nel fatto che, pur mettendo al centro conflitti del passato per mobilitare alla Rivoluzione e poi commemorarne la *verità,* poche opere hanno raccontato la Grande Guerra. Tra queste, emerge *Okraina* (*Sobborghi*, 1933), uno dei capolavori di Boris Barnet, probabilmente l'autore sovietico che ci permette la ricognizione più profonda di quei primi anni Trenta, anni di transizione dalle esperienze delle avanguardie degli anni Venti al realismo socialista, al "cinema intelligibile per milioni", che sarà proclamato a metà degli anni Trenta. Anche più di Sergej Ejzenštejn, di Dziga Vertov, di Aleksandr Dovženko, che con sempre più difficoltà continuavano nel loro tentativo di *rivoluzionare* i principi formativi del fare cinema.

La riorganizzazione della macchina produttiva ed estetica del cinema sovietico si scontrava in quegli anni con il grave ritardo di fronte alla tecnica del film sonoro. Sarà proprio l'introduzione della *parola* l'elemento che permetterà a tale macchina, dal Partito al *Sojuzkino*, di riportare, in primo luogo attraverso il controllo del lavoro delle sceneggiature, a un racconto non più "formalista", ossia dedito alle sperimentazioni avanguardistiche degli anni Venti e in particolare all'ipertrofia del montaggio; ma che invece si propone strutturato in forma lineare, organica, ideologicamente esplicita e univoca. Intelligibile per milioni, appunto. *Sobborghi*, attraverso il lavoro compositivo sul suono, costruisce una diagnosi implacabile della Grande Guerra e al contempo della mobilitazione. È una diagnosi che non prende le forme tipiche del cinema bellico, dall'epos al tragico al melodrammatico, ma costruisce una commedia in grado di variare continuamente il tono del proprio racconto, mantenendo l'equilibrio compositivo dei piani narrativi e formali[3].

Luogo dell'azione: un villaggio sperduto nella Russia zarista. Uno di quei luoghi in cui *non succede niente*. La chiesa riflessa in una pozza d'acqua, giovani e coppie d'anziani, seduti sulle panchine, che si scambiano sguardi affettuosi ma di cui non sentiamo i discorsi, una ragazza (Man'ka) con un capellino da sole e le trecce, un fisarmonicista che attraversa la piazza, un calesse fermo con il suo conducente quasi addormentato. Ma lì dove l'occhio sembra non vedere nient'altro che la tipica scena idilliaca, Barnet ci chiede di ascoltare, di *tendere l'orecchio*. Una musica dal fuoricampo assoluto, una marcia sinfonica si interrompe per dar spazio a una melodia dal timbro metallico, mentre passa sullo schermo il fisarmonicista, quindi riprende la marcia sinfonica. Un sospiro, le prime parole, "Oh Signore, Signore".

3 Pochi studi hanno affrontato in chiave complessiva l'opera di Barnet: M. Kužnirov, *Žizn' i fil'my Borisa Barneta,* Iskusttvo, Moskva 1977; F. Albera / R. Cosandey (a cura di), *Boris Barnet. Ècrits, documents, études, filmographie.* Èditions du Festival international du Locarno, Locarno 1985. Tra gli studi in italiano, a parte le sempre penetranti pagine di Buttafava, si segnala il lavoro recente di Luca Venzi sull'altro grande capolavoro di Barnet: L. Venzi, *U samogo siniego morja,* in A. Cervini / A. Scarlato (a cura di), *Il cinema russo attraverso i film,* Carocci, Roma 2013, pp. 59-82. Nell'analisi di *Sobborghi* ci è stata guida F. Zourabichvili, *Géométrie audio-visuelle d'une révolte: Okraina de Barnet*, in Id., *La littéralité et autres essais sur l'art*, PUF, Paris 2011, pp. 149-171.

Pronunciate da un cavallo. Quindi lo sferragliare degli strumenti all'interno di una fabbrica di calzolai. Una sirena. Finalmente delle voci umane, quelle dei calzolai, che cercano di capire da quale fabbrica provenga. Un giovane aitante, che subito si rivela come il leader, non ascolta le minacce del suo datore di lavoro e decide, secondo le sue parole, di «andare a dare una mano» agli scioperanti. Lo seguono i suoi compagni di lavoro. In due minuti, Barnet ha orchestrato una polifonia di suoni con natura e usi diversi, proveniente dal fuoricampo radicale o dalla scena, naturalistico od onirico, avente un'origine visibile e determinabile o un'origine invisibile da riconquistare al regno del visibile. In alcuni casi, il senso dell'uso del sonoro rimane indeterminato, come nell'invocazione del cavallo che può essere letta come una semplice nota grottesca o come il commento dello sguardo animale sulla miseria delle vicende umane. La vita ordinaria e quotidiana, fatta di piccole abitudini, di sotterfugi amorosi e di soprusi nel lavoro, di passeggiate e di pettegolezzi da una panchina, il *byt*, è progressivamente sconvolta dall'irruzione di suoni esterni al campo del visibile. Rispetto a questi suoni, la vita del villaggio è osservata seguendo, più che due vere e proprie linee narrative, le reazioni di fronte all'irrompere della Storia di due famiglie, quella di Man'ka e del padre, artigiano che detiene un piccolo laboratorio di calzature, e quella dei due fratelli Nikolaj, Sen'ka e del padre Pëtr, tutti calzolai.

La sequenza seguente è esemplare nella sua costruzione del senso. Folle di lavoratori accorrono da più strade. Come in *Stačka* (*Sciopero,*1925) di Ejzenštejn, il risveglio delle coscienze è mostrato nel montare parossistico del movimento delle masse, che salgono sui cornicioni, travalicano le barriere, sfidano la polizia zarista a cavallo. Ma non è un movimento di una massa indifferenziata, unita dalla propria coscienza di classe, né è un corteo che si raccoglie attorno a un unico eroe. Piuttosto, emergono dei movimenti eterogenei, che Barnet ci aiuta a seguire attraverso due cani. Mentre la folla si avvia alla fabbrica, Sen'ka è *distratto* da una signora, seduta sulla panchina. Prima scansa il suo cagnolino, poi cerca di accarezzarlo per conquistare la simpatia della signora. Nel frattempo, un altro cane si intrufola tra i manifestanti, inseguito da due giovani, che si riveleranno essere Man'ka e lo studente Kraevič. Questi, contro la violenza della polizia, rivendica il suo statuto intellettuale. Sembra essere Kraevič il personaggio a cui Barnet affida il compito di *mobilitare*, e difatti sarà lui nelle sequenze seguenti a motivare i lavoratori ad arruolarsi e a sostenere il proprio paese entrato in guerra. Mentre la polizia allontana i manifestanti, anche Sen'ka e la dama col cagnolino sono travolti; la paura per la sorte del cane, salvato dalla prontezza di Sen'ka, avvicina i due, che si allontanano finalmente abbracciati. Al contempo Man'ka, spaventata, sente un crepitio, che scambia per un fucile della polizia, mentre è soltanto il gioco di un bambino che attraversa la sua strada. I due spazi d'azione, quelli dove assistiamo alla seduzione tenera, alla Chaplin, e al movimento impetuoso delle masse all'Ejzenštejn, entrano in connessione tra di loro e si scambiano alcuni tratti, in un gioco di riflessi (la corsa dei due cani), di ribaltamenti (l'origine del suono del crepitio) e di anticipazioni (sempre il crepitio, che anticipa la sorte di Sen'ka che morirà sotto i fucili tedeschi).

Che ne è quindi della tenera seduzione e della mobilitazione al conflitto? Il film intreccia questi due fili, da una parte giocando sulla variazione di una stessa situazione (l'incontro su una panchina, con due protagonisti diversi), dall'altro costruendo un crescendo della stessa azione (il discorso oratorio, che incita al conflitto contro un nemico). Queste due linee, che sono orchestrate attraverso i personaggi di Man'ka e di Kraevič, iniziano a intrecciarsi

all'annuncio della Grande Guerra. Tutto il villaggio si mobilita contro il nemico tedesco, anche Sen'ka, così pronto a lasciarsi andare a ogni distrazione, decide di arruolarsi. A resistere a questa mobilitazione è soltanto Man'ka, che ancora ricorda l'amicizia con l'ospite tedesco della casa paterna, ancora riconosce la bellezza di una cultura di cui sta imparando alcune parole. La lettura ideologica di questa mobilitazione è chiarita da Barnet ricorrendo, all'interno di un'opera che privilegia la continuità di ripresa e la prova attoriale, a un montaggio analogico degno dei capolavori di Ejzenštejn. Sen'ka e il fratello maggiore Nikolaj sono in trincea. Nikolaj gioca con il fratello, lo spaventa fingendosi morto, cerca di mantenere una quotidianità fatta in primo luogo del proprio lavoro. Anche in trincea, cerca di riparare scarpe e stivali. Ma quando un suo commilitone muore, poiché quello stivale non serve più a nessuno, lo lancia in aria. Ricadrà sulla montagna di stivali, ammucchiati nella fabbrica dell'imprenditore del villaggio, che nel frattempo ha stipulato un contratto di fornitura con il governo. Anche Barnet, maestro nella rappresentazione dell'ambiguità del *byt*, sa individuare e mostrare le struttura profonda del movimento storico, ossia sa montare i fatti, sa connetterli, così da rappresentare la verità, marxianamente intesa, dell'evento storico, piuttosto che, come accadrà nel realismo socialista, dirlo attraverso il *portavoce ideologico*. Il nesso tra interesse economico e rivalsa intellettuale, tra l'imprenditore della fabbrica di calzature e lo studente di parole tonanti e di continui riposizionamenti ideologici, sta alla base della mobilitazione. Il nazionalismo non è una deriva irrazionale della coscienza europea, ma risponde a questa duplice tensione. Per quanto antinomica, come emerge dalle baruffe nei comizi tra l'imprenditore e lo studente, la tensione muove verso un obiettivo razionale: creare un mercato per le proprie merci.

Se il montaggio "formalista" mostra la rottura dello sguardo rivoluzionario, in grado di rompere i nessi stabiliti e riannodare i fatti, è la composizione del sonoro a mostrarci come dovrebbe essere il *byt* di una società comunista. Man'ka si siede su una panchina, ignora lo sguardo ostile delle dame di paese, che la vede mostrare curiosità affettuosa verso uno dei prigionieri tedeschi. Questi, dalle trincee, sono stati affidati a un campo di prigionia, all'interno di quel villaggio *nel quale non succede niente*. Man'ka, piuttosto che uniformarsi alla logica militare che nel controcampo vede il nemico, si ferma sulla panchina con un giovane prigioniero tedesco, che nelle sue ore di libertà è incaricato di cercarsi lavoro. Qui Barnet propone una variazione della seduzione di Sen'ka verso la dama col cagnolino, e l'elemento che varia è la barriera linguistica, che viene sentita, messa a nudo, ma al contempo attraversata grazie al gioco e lo scambio delle poche parole che si conoscono dell'altrui lingua. Non vediamo la contrapposizione "amico-nemico", ma ascoltiamo il tentativo di dialogo tra due estranei che, come ogni dialogo, ha le sue pause, i suoi momenti di ilarità, le sue incomprensioni, i suoi stalli e interruzioni. Ma può avere anche i suoi slanci, nati da una comprensione profonda, empatica, che supera la differenza linguistica e permette a Man'ka di accorrere in aiuto al giovane tedesco, mentre è malmenato da alcuni reduci che, tornati feriti o invalidi dalla guerra, intendono rivalersi su di lui. La comprensione affettiva di Man'ka è sostenuta e resa efficace però dalla comprensione razionale del *lavoratore*, di Pëtr, padre di Sen'ka e Nikolaj. Pëtr ha preso il giovane tedesco, anche lui un calzolaio, a lavorare con sé. Quando riceve la cartolina che lo informa che Sen'ka è morto al fronte, intima al tedesco, ignaro di tutto, di smettere di cantare. Ma quando il tedesco è aggredito dagli altri del villaggio, li ferma con forza, sostenendo: «Che cosa importa se è un tedesco? È un buon calzolaio». La comprensione del lavoratore si distingue da quella dell'imprenditore, che cerca un nemico per avere un nuovo mercato; del piccolo borghese come il padre di Man'ka, proprietario di un

laboratorio di calzature, che in un attimo dopo lo scoppio della guerra trasforma con cattiva coscienza la sua amicizia con il tedesco in odio profondo; dello studente intellettuale, sempre pronto a mobilitare contro il nemico delineato da un'ideologia che, quanto più è violenta nei toni, tanto è pronta a legittimare qualsiasi potere, da quello antagonista degli scioperanti a quello zarista fino a quello del governo provvisorio, nato dalla Rivoluzione di febbraio.

La guerra mobilita tutto, ma nello sguardo empatico di Man'ka e nella fraternità del lavoratore tedesco e di Pëtr c'è un contromovimento, che non è di natura oppositiva, di rifiuto del conflitto e di sua riduzione a fenomeno irrazionale dell'animo umano, come tanto cinema pacifista sulla Grande guerra tende a fare. È piuttosto un movimento a lato, che scarta rispetto alla dialettica nazionalistica di amico e nemico. Le sequenze finali di *Sobborghi* furono molto criticate dalla critica sovietica, perché considerate confuse, non esplicite ideologicamente, senza un eroe bolscevico, fermo nelle sue azioni e chiaro nelle sue parole. Questa funzione dovrebbe essere di Nikolaj, ma questi non ha sin dall'inizio una coscienza ideologicamente salda e formata, non è il dirigente bolscevico che guida i compagni all'assalto. Piuttosto, è qualcuno che ascolta, che si lascia momentaneamente anche convincere da altre posizioni (Kraevič), che reagisce ogni volta con il sorriso o un motto di spirito alle minacce e alla violenza. Nel finale, una variazione del montaggio dello stivale, in cui lo sparo ritmico del fucile è montato con il movimento ritmico di una pressa della fabbrica di calzature, apre alla rivolta di Nikolaj. Rispetto alla logica comunque bellica del cinema sovietico, intento a mostrare la *potenza* dell'uomo rivoluzionario, la sua indistruttibilità[4], Nikolaj indica invece il sentimento che per Barnet dovrebbe animare la società in cui la Rivoluzione ha trionfato, il sentimento di fraternità all'interno di una vita-in-comune, in cui è stato svuotato di senso l'idea di mobilitare contro un nemico. Se la rottura rivoluzionaria mostra tragicamente il giorno del

4 Il caso esemplare è il finale di *Arsenal* (Dovženko, 1929), in cui il protagonista Timoš resiste a petto nudo, senza rimanere ferito, ai proiettili dell'esercito nazionalista ucraino.

Giudizio, insiste sulla mobilitazione contro il nemico di classe, la vita rivoluzionaria libera il *byt* dai condizionamenti delle divisioni di classe ed esibisce secondo modi della commedia la polifonia di vite finalmente redente, che possono riconoscere gli splendori e le miserie degli individui. Nikolaj esce dalla sua trincea e con i suoi commilitoni fraternizza con i soldati tedeschi. È ripreso in campo totale insieme al soldato nemico, minuscolo di fronte alla bellezza della Natura. La maestà lirica dello spazio russo, il suo splendore muto, più volte in queste ultime scene fa da contrappunto alla definitiva presa di coscienza di Nikolaj. Il suo superiore lo condanna come traditore a una fucilazione, mentre un soldato, informato della presa del Palazzo d'inverno da parte dei bolscevichi, cerca di fermarla.

Non *vediamo* neanche in questo finale una guida bolscevica. Per Barnet il bolscevismo, più che parte in lotta, potenza che si mobilita contro un controcampo, è piuttosto parola non detta, movimento oceanico di una vita che chiede di superare ogni confine, ogni limite, (come sarà nel successivo *U samogo siniego morja* [*Vicino al mare più azzurro*, 1936] imposto dalla politica; è rinuncia alla contrapposizione tra amici e nemici, a una Legge che giudica e separa. Una vita che da *byt* immersa nella mediocrità di una vita confusa e noiosa, di una vita irredenta, si fa respiro, ritmo ciclico delle luci notturne che illuminano i palazzi e che scandisce la vita del villaggio dove non succede nulla *ed è successo di tutto*; è la vita *da sola*, che torna alla naturalità dei corpi e dei suoni, all'intesa degli sguardi dei giovani amanti sulla panchina del paese. Barnet non intende rappresentare il presente della rottura rivoluzionaria, come per le avanguardie degli anni Venti, né è il passato da commemorare, come per tanto realismo socialista; non è né manifesto né monumento, ma sogno di un futuro ancora inascoltato che muove e avvicina destini lontani, come Man'ka, il tedesco, Pëtr. In una scena finale, dai toni onirici più che trionfalistici, questi marciano insieme frontalmente, interpellando lo sguardo dello spettatore. Barnet non intende vedere il nemico, ma *sentire* l'amico. Nikolaj, quando l'amico lo veglia informandolo che i bolscevichi hanno preso il Palazzo d'Ottobre, si *risveglia,* e vede/sente, *immagina* la marcia festante della comunità *in pace*, la marcia in cui camminano insieme Man'ka, il soldato tedesco, il padre Pëtr. E di nuovo ride.