

## AL RIPARO DAL “SOLE DELL’AVVENIRE”

n.4: **GRIGORIJ NAUMVIČ ČUCHRAJ**

di Giuseppe Russo



Per quanto possa sembrare eccessivamente dura e irrispettosa, una frase scritta da Saul Bellow per una *lecture* all’università di Oxford nel maggio del 1990 aiuta a capire l’atmosfera che caratterizzò il periodo di transizione tra gli ultimi anni dell’oppressione staliniana e l’età di Chruščëv, nonché quelle immediatamente successive. A quasi mezzo secolo di distanza dai fatti e dall’immensa sofferenza ad essi collegata, l’autore canadese se la sente di affermare che «in Occidente lo stalinismo viene talvolta considerato come un disastro politico, ma per gli artisti, in definitiva, esso si è rivelato un bene. Li ha mantenuti seri. Essi sono morti lasciandoci grandi opere. Con noi [occidentali] le arti sprofondano nell’ampio e morbido grembo permissivo delle società mentalmente indifferenti e mortalmente libere»<sup>1</sup>, per le quali la serietà è un optional anacronistico e ingombrante. Va da sé che questa provocazione difficilmente troverebbe d’accordo i tanti scrittori, poeti, registi e attori che hanno finito i loro giorni nei Gulag e che, presumibilmente, avrebbero preferito mille volte poter usufruire di quell’oziosa libertà anziché mangiare di nascosto martore e topi congelati nella speranza di riuscire a sopravvivere nei campi siberiani; ma essa è indice del fatto che, in assenza della possibilità di esprimersi su argomenti non graditi al regime, gli scrittori e i cineasti che si trovarono ad operare negli anni ’40 e ’50 seppero conservare una dignità morale, oltre che artistica, in grado di operare con straordinaria efficacia anche nello spettro ridotto di temi utilizzabili senza finire nel mirino della censura politica.

---

<sup>1</sup> *Il pubblico distratto*, in: S. Bellow, *I conti tornano. Saggi 1948-1993*, a c. di F. Cavagnoli, Milano, Mondadori 1995, p. 179.

Abbiamo già accennato a questo parlando di Aleksandr Dovženko, caso emblematico più di molti altri, dato che il grande regista proprio non riusciva a capacitarsi del fatto che un paio di sequenze idilliache in opere stupende come *Ivan* (1932) o *Mičurin* (1948) fossero state sufficienti a farlo precipitare nella disgrazia, nonostante l'appoggio sincero e antico alla causa rivoluzionaria. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per Ivan Pyryev e per tanti altri esponenti di quella generazione. E allora risulta particolarmente interessante esaminare la parabola artistica e biografica di uno dei principali registi che, nati e cresciuti nel periodo peggiore e coinvolti personalmente nell'orrore della Seconda guerra mondiale, si sono trovati ad operare in quell'intervallo storico compreso tra gli ultimi spasmi dello stalinismo ormai morente e l'inizio di una nuova fase, i cui contorni apparivano oscuri (e quindi potenzialmente pericolosi) ai suoi protagonisti. È questo il caso di Grigorij Naumovič Čuchraj.

Nato il 23 maggio 1921 a Melitopol, nella serafica quiete dell'*oblast* ucraino di Zaporizžja, da padre ebreo di estrazione yiddish e madre ucraina da cui prese il cognome<sup>2</sup>, il futuro regista aveva solo 18 anni quando fu siglato il Patto Ribbentrop-Molotov, ancora non ne aveva compiuti 19 quando fu chiamato alle armi nel 229° battaglione comunicazioni, e ne aveva 22 quando fu reclutato nei reparti di truppe paracadutate della 134ma divisione aviotrasportata dell'Armata Rossa. Al termine della guerra ricevette una decina di medaglie al valore, tra le quali una per la difesa di Stalingrado e una per liberazione di Vienna, nonché una prestigiosa medaglia all'onore dell'ordine della stella rossa. È dunque perfettamente comprensibile che gli ci sia voluto un bel po' di tempo, per liberarsi anche come cineasta dalla tremenda esperienza della "Grande guerra patriottica" e ampliare il proprio orizzonte di osservazione della realtà destinata alla rielaborazione artistica. Quando ciò accadde, anche la critica cinematografica russa cominciò a dedicargli la dovuta attenzione, a partire da una discreta monografia pubblicata da Izaak Šnejderman già nel 1965<sup>3</sup>.

Studiò al glorioso VGIK (l'Istituto Ufficiale di Cinematografia di Stato) di Mosca dal 1946 al 1953, quando la prestigiosissima scuola era diretta da Mikhail Romm e Sergej Yutkevič. Quindi entrò come assistente alla regia negli studi cinematografici di Kiev – quelli che oggi sono dedicati ad Aleksandr Dovženko – e qui unì la prassi e la tecnica alla teoria studiata a Mosca. Negli ultimi mesi del 1955, stando alle scarse notizie biografiche riguardanti il regista in quegli anni decisivi<sup>4</sup>, cominciò a scrivere qualche sceneggiatura, proprio mentre la Mosfilm (che aveva pur sempre un controllo indiretto anche sugli studi di Kiev) iniziava ad interessarsi di lui e delle sue capacità, convocandolo per un incarico proprio alla fine del 1955<sup>5</sup>. Questo è un periodo cruciale per la rinascita del cinema sovietico dopo la lunga crisi del

---

<sup>2</sup> Il padre del regista, che era stato per anni ufficiale nell'esercito, si chiamava Naum Zinovevič Rubanov; la madre Klavdia Petrovna Čuchraj. Fondamentale nell'infanzia del futuro regista fu anche il patrigno Pavel Antonovič Litvinenko, che si prese cura della sua educazione dopo il divorzio dei genitori e dal quale dipese una certa tenerezza sempre provata da Čuchraj nei confronti del mondo contadino.

<sup>3</sup> И. И. Шнейдерман, *Грузопий Чухрай*, Москва, Искусство 1965.

<sup>4</sup> Cfr. la scheda a lui dedicata nell'archivio centrale russo di notizie *Sem40*, al seguente link: <http://www.sem40.ru/famous2/e247.shtml>.

<sup>5</sup> Cfr. P. Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Plymouth, Scarecrow Press Inc. 2009, p. 151.

decennio 1945-1954, quando, per ovvie esigenze di ristrutturazione dell'economia nazionale post-bellica, la produzione annua di film era calata progressivamente e in modo rovinoso, passando dai 23 film prodotti in tutta l'URSS nel 1945 ai 16 del 1948 fino alla miserabile cifra di 9 film nel 1951. Il XIX Congresso del PCUS (1952) aveva approvato una risoluzione per incrementare la realizzazione di lungometraggi, ma solo dopo la morte di Stalin la decisione venne posta in essere. E così, dall'incontro fra le esigenze della Mosfilm e le aspirazioni del regista reduce di guerra, in concomitanza con l'inizio del periodo che siamo soliti definire "disgelo", sulla scia del titolo del romanzo di Ehrenburg, nascerà il primo lungometraggio di Čuchraj, che sarà anche uno dei suoi grandi capolavori: *Il quarantunesimo* (Сорок первый, 1956), con il quale vinse il premio speciale della giuria al Festival di Cannes del 1957, a soli 36 anni.

Tratto da un romanzo di Boris Lavrenëv e già adattato per il cinema una volta da Jakov Protazanov con lo stesso titolo nel 1927, *Il quarantunesimo* è stato considerato dalla critica maggiormente attenta ai cambiamenti stilistici negli anni di Chruščëv «il più clamoroso debutto registico degli anni '50 in URSS»<sup>6</sup>, tanto innovativa appariva la sua sintassi filmica mentre ancora il realismo socialista era

in vigore a tutti gli effetti nel Paese come estetica di Stato. Riassumiamo la trama del film, la quale mostra fin dai suoi tessuti connettivi uno stravolgimento del canone del realismo socialista riguardo i rapporti individuo-collettività-causa. Tre anni dopo lo scoppio della rivoluzione d'ottobre, nell'estate del 1920, una soldatessa bolscevica (Marija, interpretata da Izolda Izvickaja) dotata di una mira pressoché infallibile, al punto che ha già ucciso quaranta nemici, fa prigioniero un tenente dei Bianchi (Vadim, int. da Oleg Striženov). Introducendo un elemento fiabesco per meglio rendere credibile la vicenda, una tempesta fa affondare una nave dei Rossi che li trasporta, e così i due vengono a trovarsi su una piccola isola deserta, unici superstiti. Qui la sopravvivenza dell'uno dipende dal



comportamento dell'altra, giorno dopo giorno la natura avvinghia l'uomo e la donna in un intreccio di pulsioni ed erotismo, la guerra non esiste più e la tiratrice si innamora del non-nemico. Ma quando Vadim vede all'orizzonte un convoglio e cerca di attirarne l'attenzione, Marija si ridesta dall'incantesimo e lo uccide, facendolo diventare la sua quarantunesima vittima.

La dominanza cromatica dell'ocra realizzata dall'amico operatore Sergej Urusevkij sia nelle sequenze diurne che in quelle notturne, e tanto nei momenti nei quali la coppia vive la parte felice del proprio idillio provvisorio che durante le liti,

<sup>6</sup> G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a c. di F. Malcovati, Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero 2000, p. 96.

accentua l'aspetto fiabesco della parte "robinsoniana" del lungometraggio, quella che riguarda l'esperienza sull'isola. Ma non è solo una questione ambientale; contano molto anche le psicologie dei due. Quando una discussione tra Vadim e Marija sulla spiaggia si sta trasformando in diverbio, la ragazza ammette di sentire la mancanza dei suoi compagni, che si stanno battendo per la verità; al che l'uomo si arrabbia sostenendo che non esiste una verità singolare per la quale varrebbe la pena battersi e urlando: «Non voglio nessuna verità all'infuori della mia!», frase-tabù notata anche da Šnejderman<sup>7</sup>, principio individualistico condannato in modo solenne già dal primo Congresso degli Scrittori e degli Artisti Sovietici (quello presieduto da Gor'kij nel 1934) e non abolito dal secondo, tenutosi nel 1954, data la sua evidente natura borghese e antirivoluzionaria.

Dunque, lasciando entrare forse la prima volta nel mondo cinematografico della Mosfilm il tema dei destini individuali che si incrociano beffandosi delle superiori esigenze della politica, Čuchraj opera un rovesciamento del paradigma praticato fino a quel momento nel cinema sovietico: l'individuo in primo piano anziché la prassi rivoluzionaria collettiva nella quale il singolo dovrebbe sentirsi felicemente e totalmente diluito. Ma se l'individuo viene in primo piano, inevitabilmente il suo



comportamento sfugge al controllo della politica, quali che siano le esigenze di quest'ultima, e ne sminuisce la portata in termini di vissuti. L'irruzione della Storia con l'iniziale maiuscola (la possibilità di tornare sulla terraferma e quindi alle identità precedenti) nella vita emotiva dei protagonisti si traduce in una emulsione drammatica e precipitosa della loro autenticità di persone e nella *καταστροφή* della loro vicenda umana,

anziché nell'emulsione della coscienza di classe che nobilita e rafforza il singolo facendolo sentire parte di un destino comune: il destino è diventato una faccenda individuale e privata. Perciò è stato giustamente notato come, con il suo primo lungometraggio, Čuchraj sia riuscito a suscitare «negli spettatori l'orrore per l'operato della sua eroina e per la disumanità della lotta per la giusta causa, di cui il cinema sovietico, a differenza della letteratura, non aveva ancora messo in dubbio fino a quel momento la necessità»<sup>8</sup>. Solo tre o quattro anni prima, con Stalin ancora al Cremlino, questo rovesciamento complessivo di paradigma sarebbe stato semplicemente impensabile e il film non sarebbe stato nemmeno realizzato.

<sup>7</sup> Cfr. И. И. Шнейдерман, *Григорий Чухрай*, cit.

<sup>8</sup> O. Bulgakowa, *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo (1941-1960)*, in: AA.VV. *Storia del cinema mondiale*, vol. III/A, a c. di G-P- Brunetta, Torino, Einaudi 2000, p. 720.

Nel 1959 il regista realizza la sua seconda opera: *Ballata di un soldato* (Баллада о солдате), in concorso a Cannes nel 1960 e in seguito candidato anche agli Oscar come migliore sceneggiatura originale (firmata dallo stesso regista a quattro mani con Valentin Ežov) e vincitore del Bafta come miglior film internazionale nel 1962. L'intera vicenda si svolge tra le parentesi di una voce *off* molto solenne, che fin dall'esordio dice apertamente che verrà raccontata una storia destinata a finire male. Il giovanissimo soldato Alëša, telefonista al fronte in una fase del conflitto che vede le cose andare molto male per l'Armata Rossa davanti all'avanzata della Wehrmacht, autentico campione di ingenuità, viene a trovarsi in un combattimento tra la fanteria sovietica e le divisioni corazzate naziste e, in circostanze piuttosto rocambolesche, riesce a far saltare in aria due tank nemici. Viene allora ricompensato con alcuni giorni di licenza, che egli vuole usare per andare a trovare la madre, rimasta sola a casa a lavorare nei campi e a combattere contro un tetto che non protegge più la sua abitazione dalla pioggia. Il viaggio risulta particolarmente difficile e si trasforma un po' per volta nella presa di coscienza, da parte del militare, dell'orrore della guerra, con il suo carico di distruzione, mutilazioni, devastazione. Sul treno che lo riporta verso casa egli incontra Šura, quasi altrettanto ingenua ragazza di campagna che sta anch'essa cercando di ricongiungersi con ciò che resta della sua vita prima della guerra; il sentimento che nasce tra i due è però destinato a non trovare soluzione a causa della guerra, in ciò ripetendo in buona parte il messaggio del film precedente. Il regista scelse volutamente due attori giovanissimi per questi ruoli: al momento delle riprese Vladimir Izašov (Alëša) aveva 19 anni, Žanna Prokhorenko (Šura) 18. La loro freschezza, l'estrema ingenuità di lui e il pudore di lei, creano un felice contrasto con la violenza della situazione bellica, ne fanno quasi una coppia edenica in una situazione così estrema, e sembrano insistere su un aspetto che diventerà decisivo nel cinema sovietico dei primi anni '60: il diritto di raccontare anche storie d'amore, vicende giovanili, gradazioni differenziate del processo di crescita del soggetto, senza che per questo il canone del realismo socialista si senta violentato. È esattamente ciò che faranno Rajzman e Chuciev in film come *А если это любовь?* (1962) e *Мне двадцать лет* (1965), spostando l'ambientazione nel nuovo decennio e mostrando la vita quotidiana della prima generazione cresciuta dopo la catastrofe bellica<sup>9</sup>.

In *Ballata di un soldato* si nota inoltre in modo molto più marcato il talento registico di Čuchraj, con posizionamenti e movimenti della mdp che nel film precedente erano ancora acerbi o del tutto assenti. Nelle sequenze iniziali sul campo di battaglia, rifacendosi in parte alle tecniche dei maestri della cinematografia prebellica, viene accentuata la drammaticità della situazione e la prossimità della morte con posizionamenti laterali della mdp (quando il timoroso telefonista Alëša si trova costretto ad abbracciare per la prima volta un mitra, strumento a lui per nulla familiare) e perfino sotto la superficie del suolo al passaggio del tank tedesco, che in questo modo diventa una costruzione immensa e aliena, seminatrice di morte quasi imbattibile, proprio mentre il militare si dà alla fuga che lo salva. Ma si nota anche la straordinaria lezione di Dovženko nelle riprese sugli sterminati campi di grano sui quali lavora la madre del soldato, e

---

<sup>9</sup> Cfr. AA.VV., *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, a c. di G. Buttafava, Milano, Ubulibri 1987.

ancor più in quello splendido totale che mostra la donna in piedi in un angolo dell'inquadratura mentre osserva l'orizzonte nella speranza di vedere prima o poi il figlio tornare a casa salvo: quell'immagine è un esempio perfettamente riuscito di ripresa cinematografica di un'attesa umana, materna, schiacciata dalla paura ma che non vuole rinunciare alla speranza. Anche in questi particolari carichi di suggestioni e ricchi di significato si può cogliere ciò a cui alludeva Saul Bellow quando, nel passo citato in apertura, insisteva sul fatto che lo stalinismo aveva costretto scrittori e artisti sovietici a praticare le strade della serietà.



Ci sono poi dei movimenti di macchina molto interessanti in altre sequenze, come il carrello che sfilava in orizzontale davanti alla folla sparsa qua e là in una stazione di passaggio del treno, mentre una voce dalla radio annuncia che le cose al fronte stanno andando male e lo stesso Alëša, nonostante il suo candore da Candide voltairiano, sente di star toccando il suo punto più basso. Con quel carrello lo spettatore attraversa una galleria di ritratti di varia ma provata umanità: le espressioni su quei volti sono ricche di orgoglio, di fede, di perseveranza. L'idea stessa di resistenza conosce nuovi sviluppi e si protende verso una dimensione politica che non ha più a che fare soltanto con la Seconda guerra mondiale ma anche con la corsa agli armamenti nucleari degli anni '50. I volti di quei contadini e di quelle donne, di quei bambini e di quegli anziani, pur non guardando mai in



macchina, col loro silenzio sembrano dire sommessamente allo spettatore: noi saremo ancora qui quando l'orrore di questa guerra sarà finito, e saremo qui anche quando avrete finito di giocare con le bombe all'idrogeno e con i missili balistici; noi resteremo qui in ogni caso. Questi movimenti di macchina, come anche i contrasti luci/ombre nelle riprese in interni, contribuiscono a far circolare in Unione Sovietica

idee che stanno intanto maturando in Europa occidentale negli ambienti della nascente *nouvelle vague*, subito prima che registi come Kulidžanov e Romm ne

propongano le soluzioni stilistiche in maniera più spregiudicata e meno allusiva. Si comprende dunque perché è stato detto, di *Ballata di un soldato*, che rappresenta «un risultato unico, e non più ripetuto con pari forza, di un'opera nuova e insieme antica (...) in equilibrio perfetto fra sentimentalismo “libero” e lezione morale»<sup>10</sup>. In effetti, il passo in più che Čuchraj qui compie rispetto ad altri cineasti a lui coevi è il rifiuto del procedimento di lirizzazione sia dell'ambiente che del conflitto, a favore di uno spostamento dell'oggetto filmico verso l'interiorità dei personaggi e delle loro esperienze, che non sono e non devono essere né eroiche né esemplari. Il tempo degli eroi della rivoluzione e dei martiri di guerra, nel 1959, è finalmente terminato. O quasi.

L'equilibrio raggiunto dal cineasta in questi due film tra umanità dei protagonisti, interferenze della Storia ed esemplarità della parabola biografica di antieroi e personaggi non esemplari, salta nel successivo lavoro di Čuchraj: *Cieli puliti* (Чистое небо, 1961). Per lungo tempo erroneamente considerato una sorta di manifesto poco riuscito del chruščëvismo allora sorgente, in realtà il film aveva ambizioni più circostanziate, che però non possono dirsi concretizzate sulla pellicola. La storia è ancora una volta quella di un soldato, stavolta un aviatore, Aleksej (Evgenij Urbanskij), dato per disperso durante un'azione di guerra oltre le linee del fronte nazista. In realtà l'uomo era stato fatto prigioniero dai Tedeschi ed era sopravvissuto al conflitto ma – come effettivamente accaduto in un'infinità di



casi analoghi – ritorna a casa solo alcuni anni dopo la fine delle ostilità e, pur cercando di reinserirsi nel proprio tessuto sociale, accolto con affetto da moglie e figlio, si sente progressivamente circondato dal sospetto crescente dei suoi concittadini, i quali sembrano giudicarlo giorno dopo giorno per l'opacità della sua vicenda. Il film vuole dunque porre in primo piano la fatale degenerazione dei rapporti umani in un ambiente

dominato dal clima del sospetto reciproco universale, evidente metafora della condizione umana durante il secondo Stalinismo. Il sospetto è contagioso, è onnivoro, è insaziabile. Divora i propri figli come un Saturno iperattivo e privo della facoltà del pentimento. È come una malattia sociale degenerativa che, una volta scatenata, non permette di tornare indietro e lascia solo macerie umane dopo il suo passaggio. *Cieli puliti* posiziona momentaneamente l'estetica di Čuchraj in un ideale punto intermedio fra quel cinema che è stato definito della sincerità (искренность), tipico degli anni immediatamente successivi alla morte di Stalin, e il cosiddetto “nuovo barocco”, che troverà di lì a poco in *Мне двадцать лет* (noto anche col titolo *Застава Ильича*, 1965) di Marlen Chuciev il suo punto di riferimento assoluto. Anche qui, infatti, sebbene in misura minore rispetto a *Ballata*

<sup>10</sup> G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, cit., p. 98.

di un soldato, «agli spettatori si apre la possibilità di identificarsi pienamente con personaggi che il cinema colloca in fatali circostanze storiche (la guerra, le repressioni) e dei quali segue attentamente le reazioni (...) Tuttavia, i caratteri principali e i loro conflitti rimangono assolutamente convenzionali, se non addirittura edificanti»<sup>11</sup>, almeno sotto il profilo morale. Infatti, da un punto di vista strettamente cinematografico, l'opera non riesce ad alleggerirsi dal carico degli schemi rigorosi delle pellicole anteguerra, e così finisce per cadere in quella trappola in cui non erano caduti né *Ballata di un soldato* né tanto meno *Il quarantunesimo*, apparendo «come un “dramma eroico” staliniano»<sup>12</sup> rivolto contro lo stalinismo. Nel regno teorico dei generi filmici, inoltre, *Cieli puliti* si inserisce a pieno titolo nel filone di quella riflessione sulla condizione ambigua del reduce di guerra, al quale non bastano le esperienze atroci vissute al fronte ma deve anche dimostrare alla collettività di non aver smarrito la propria dignità di uomo. Questa riflessione si sviluppa sia nel cinema americano che in quello europeo a partire dalla metà degli anni '50, iniziando nel mondo slavo con *Eroica* (1958) di Andrzej Munk, e troverà probabilmente in *La guerre est finie* (1966) di Alain Resnais il suo vertice assoluto. Ma il lungometraggio di Čuchraj fatica a reggere il confronto con il capolavoro di Resnais sia per dinamiche diegetiche che per profondità dei personaggi. Anche la freschezza di certi posizionamenti della mdp e di movimenti di macchina voluti per sottolineare le oscillazioni delle armoniche emotive dei protagonisti, tecniche che avevano arricchito le due pellicole precedenti, qui sono quasi del tutto assenti o, laddove presenti, piuttosto sterili. Ciò nonostante, il film fu un successo di pubblico e rimase in distribuzione per diversi mesi nelle sale delle principali città sovietiche, apprezzato soprattutto per la sua immediatezza e temerarietà<sup>13</sup>, il che dimostra che in ogni caso corrispondeva ad un'esigenza molto diffusa in quel periodo, ad un desiderio di vedere davvero una pulizia nei cieli sopra il regime.

Il 1965 è l'anno in cui alcuni avvenimenti inducono a pensare che l'euforia del disgelo sia già terminata, o quanto meno che sia in sospeso. Solženicyn subisce la nota irruzione in casa da parte del KGB, che sequestra il manoscritto de *Il primo cerchio* insieme a tanti altri; Andrej Sakharov formula la sua personale teoria sulla singolarità nei buchi neri ma gli viene impedito di andare a parlarne all'estero; Anna Achmatova, fresca vincitrice del premio Taormina e di una laurea ad honorem ad Oxford, riabilitata sotto sorveglianza speciale, viene eccezionalmente autorizzata ad andare a ritirare personalmente questi due riconoscimenti, ma minacciata di stare molto attenta a ciò che dirà in pubblico: due settimane dopo sarà colta da un infarto che le impedirà di tornare a scrivere e quattro mesi più tardi morirà. In un periodo di rinnovata tensione, Čuchraj tenta un'operazione che, almeno in parte, doveva rappresentare anche un tributo personale al patrigno Pavel

---

<sup>11</sup> M. Trofimenkov, *Cinema russo 1965-2000*, in: AA.VV. *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. III/B, p. 1141. Sugli aspetti riguardanti la confluenza di diverse direttrici (neorealismo italiano, western americano ambientato in spazi ostili, indagine non convenzionale nell'intimità del soggetto senziente come da *nouvelle vague*) in questa fase di forti cambiamenti della cinematografia russa, cfr. anche AA.VV., *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, a c. di Ch. Engel, Stuttgart, Metzler Verlag 1999.

<sup>12</sup> G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, cit., p. 103.

<sup>13</sup> Cfr. P. Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, cit., p. 151.



Litvinenko, per anni direttore di un sovchoz. Affidandosi alla scrittura di Juli Dunsckij e Valeri Frid, realizza un film ambientato essenzialmente in un sovchoz siberiano: *C'erano una volta un vecchio e una vecchia* (Жили-были старик со старухой), iniziato nell'autunno del 1964 e terminato nella primavera del 1965. Il film sarà anche presentato a Cannes in quell'anno, accolto freddamente dalla critica. Si racconta la storia di una coppia di anziani sposati da molti anni – lui veterinario ormai a riposo, lei casalinga – che decidono di abbandonare la loro *izba* bruciata in un incendio dovuto ad un incidente e di accettare l'invito del genero Ivan ad unirsi ad una comunità rurale in Siberia insieme a Nina, la figlia della coppia e moglie di Ivan. I due non sono del tutto sicuri di aver preso la giusta decisione, poiché sanno che la figlia è una donna piuttosto frivola nei suoi rapporti con l'altro sesso, marito compreso, e che Ivan ha una tendenza a bere in modo eccessivo, diventando anche violento; ma c'è di mezzo la piccola Irena, nata da questo matrimonio e loro nipotina, della quale ovviamente si preoccupano. Dopo una serie di vicende che si verificano nella comune, Ivan smette di bere e rinsavisce del tutto, mentre Nina viene abbandonata dal suo amante, prova a fare ritorno in famiglia ma è allontanata proprio dai due anziani genitori.

Questo è il primo film girato all'interno di un sovchoz nella storia della cinematografia russa, ma si risolve in un dramma familiare pieno di comparse e che non restituisce quasi per niente l'atmosfera della vita nella comune rurale. Siamo molto lontani dalla vivacità naïf che animerà poco tempo dopo Andrej



Končalovskij per il suo *Istoria Aci Klyčinoj* (1967), e piuttosto vicini alle parabole delle famiglie di tradizione čechoviana, che si avvicinano all'autodistruzione riuscendo a salvarsi solo all'ultimo momento grazie alla φρόνησις delle generazioni più anziane. Il sostanziale insuccesso di questo lungometraggio spinge Grigorij Naumovič a sospendere per un lungo periodo la propria attività registica e a dedicarsi, sempre sotto l'egida della Mosfilm, all'organizzazione di un gruppo sperimentale per la promozione di nuovi, giovani talenti. L'operazione va in porto nel 1967, con la realizzazione de *L'inizio di un secolo sconosciuto* (Начало неведомого века), film a episodi grazie al quale fanno significativi passi avanti nella propria carriera di cineasti Larisa Šepit'ko e Andrej Smirnov. Un ritorno significativo del regista dietro la mdp si ha soltanto nel 1977 con *La torbiera* (Трясина), opera ingiustamente ignorata dalla critica ma in realtà ricca di momenti interessanti, con alcune tecniche di ripresa molto suggestive e che denotano chiaramente la maestria del cineasta ormai maturo. Ma a quel punto l'epoca della ricerca di nuovi focolai di interesse umano dietro le quinte della grande storia politica è finita, e l'ultimo lavoro di Čuchraj, *La vita è bella* (Жизнь

прекрасна, 1979), coproduzione italo-sovietica con Giancarlo Giannini e Ornella Muti girata in Italia, non lascia tracce particolarmente significative e dà l'idea del tipico filmetto anni '70 che avrebbe potuto essere diretto da qualsiasi regista.

Nel 1994 gli viene conferito il prestigioso premio Nika alla carriera, massima onorificenza del mondo cinematografico russo, che con sua comprensibile soddisfazione viene assegnato quattro anni dopo anche al figlio Pavel Grigorevič, per il suo film di successo *Il ladro* (Вор, 1997).

Il regista muore per un'insufficienza cardiaca il 29 ottobre 2001, all'età di 80 anni. Pur avendo avuto una seconda fase della carriera non particolarmente brillante, come ha scritto giustamente Rollberg, Čuchraj ha comunque rappresentato il cineasta «prototipico» del disgelo, «che ha combattuto strenuamente per congiungere la fedeltà alla causa comunista con il dovere civico e i valori umanistici. Nessun altro regista ha saputo mostrare le intenzioni positive di quell'epoca con una tale purezza emotiva»<sup>14</sup>. La sua lezione è chiaramente visibile in tanti autori della Russia post-sovietica come Aleksandr Zeldovič e Sergej Ginzburg, ma è rintracciabile anche in determinate soluzioni adottate da Sokurov in alcune sequenze di opere quali *Dolorosa indifferenza* (Скорбное бесчувствие, 1987), *E nulla più* (И ничего больше, 1987) oppure *Il sogno di un soldato* (Солдатский сон, 1995).



---

<sup>14</sup> P. Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, cit., p. 152 (trad. mia).