

**L'INDUSTRIA DEL CINEMA SOVIETICO NEGLI ANNI VENTI**  
(Sintesi da D. Bordwell - K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*,  
trad. it., Mc Graw-Hill, Milano 2010, pp. 187-216)

Le possibilità di sperimentazione procedono di pari passo con le fasi di sviluppo dell'industria cinematografica sovietica negli anni successivi alla rivoluzione del 1917, anni nei quali si porranno le condizioni per la nascita della scuola sovietica del montaggio, di cui S. Ejzenštejn sarà tra i principali esponenti e certamente il massimo innovatore. La scuola del montaggio di fatto si spegnerà a partire dal 1933, anno di chiusura del primo piano quinquennale.

Con estrema semplificazione è possibile individuare tre fasi del cammino parallelo dell'industria e della sperimentazione cinematografiche.

**Prima fase: 1918-1920**

Sono gli anni della guerra civile e del cosiddetto "comunismo di guerra". Le risorse disponibili sul territorio russo vengono utilizzate per affrontare la grave crisi economica che, dopo la fine della guerra mondiale, si approfondisce con lo scoppio della guerra civile.

Tra il 1917 e il 1919 chiudono le più importanti società di produzione cinematografica (Yermoliev, Kanjonkov, Drankov). In questo stesso periodo viene istituito il Narkompros (Commissariato popolare per l'istruzione), guidato da Lunačarskij e della cui sezione teatrale (TEO) farà parte anche Mejerchol'd (cfr. Brogliaccio, p. 14).

Il problema più grave, a partire dal 1918, è senza dubbio la carenza di pellicola vergine, che diventerà quasi irreperibile. Perciò si diffonderà l'uso di sovraimprimere nuovo girato su pellicole di film precedenti la rivoluzione.

«Nel periodo della guerra civile ci si preoccupò di portare i film ai soldati e agli abitanti dei villaggi. Per sopperire alla mancanza di sale cinematografiche, il governo aveva introdotto l'uso di treni, automezzi e persino battelli a vapore. Decorati con slogan e caricature, questi veicoli variopinti distribuivano giornali propagandistici, organizzavano rappresentazioni teatrali e piccole proiezioni all'aperto. Intanto la produzione continuava a ritmi molto lenti. Alla fine, nel 1919, Lenin nazionalizzò l'industria cinematografica. La conseguenza principale fu la riscoperta di molti vecchi film, non solo russi, che erano stati messi in magazzino e che rappresentarono gran parte di ciò che i cittadini sovietici poterono vedere fino al 1922» (pp. 190-191).

Nonostante le difficoltà, nel 1919 il Narkompros fonda la Scuola Statale di Cinematografia, dove viene chiamato a insegnare il giovane regista Lev Kulešov. Con mezzi di fortuna, egli coordina un piccolo laboratorio (da cui sarebbero emersi i maggiori registi e attori del periodo) che esplora le possibilità della nuova arte; in particolare: studi sul cosiddetto "effetto Kulešov" (cfr. Allegato 3.2, p. 191).

**Seconda fase: 1921-1924**

Sono gli anni dell'uscita dalla guerra civile e dell'avvio della NEP (Nuova Politica Economica) voluta da Lenin. Con la reintroduzione parziale della proprietà privata e del commercio agricolo, oltre al grano, rieressero anche le pellicole vergini imboscate nei magazzini.

All'inizio del 1922 Lenin rilascia dei comunicati nei quali annuncia che la produzione cinematografica («di tutte le arti, per noi il cinema è la più importante») dovrà bilanciarsi fra intrattenimento e istruzione ("proporzione Lenin"). Ma l'industria cinematografica è ormai del tutto dipendente dalle importazioni: dopo anni di isolamento. Nello stesso 1922 nasce la società di produzione nazionale Goskino. Nel medesimo anno però il Trattato di Rapallo aveva riaperto i commerci con la Germania, la quale prende a vendere a credito equipaggiamento, pellicole vergini e nuovi film. Nel 1923 il 99% dei film distribuiti sul territorio sovietico proviene dall'estero.

Cominciano tuttavia le nuove produzioni. In particolare, nel 1924, il gruppo di ricerca del laboratorio guidato da Kulešov esordisce con il lungometraggio *Le avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* (cfr. Allegato 3.2, p. 193).

**Terza fase: 1925-1933**

Nel 1924 muore Lenin.

Nel 1925 nasce la società cinematografica governativa Sovkino. La Goskino rimase in vita ancora per qualche anno, producendo tra l'altro *La corazzata Potëmkin* (1925) di Ejzenštejn, che ebbe uno straordinario successo anche all'estero, soprattutto in Germania.

La Sovkino compie un grande lavoro di distribuzione su tutto il territorio sovietico (sale cinematografiche anche nei villaggi più remoti, attrezzature portatili per cinema ambulanti, impianti di riscaldamento, ecc.). Nel frattempo viene operato un taglio netto delle importazioni e rilanciata massicciamente la produzione interna e l'esportazione, con successi economici e di critica.

In questo nuovo clima di investimenti nazionali fiorisce una nuova generazione di registi che daranno vita alla scuola sovietica del montaggio. L'ispirazione di partenza viene certamente dal cubo-futurismo, dal modernismo e dal costruttivismo. Quest'ultima tendenza, in particolare, intendeva l'artista come un artigiano, un tecnico o un vero e proprio scienziato il cui lavoro avesse una funzione apertamente sociale. I costruttivisti ritenevano l'opera d'arte una vera e propria macchina e pensavano che la peculiarità del processo creativo non fosse quella della crescita organica, ma l'efficacia dell'assemblaggio di parti. Si trattava pertanto di un processo determinabile scientificamente mediante il controllo degli effetti e delle reazioni. È in questo clima che si era mosso anche Vsevolod Mejerchol'd con il suo lavoro sull'attore biomeccanico.

In questo clima generale si formarono, oltre a Kulešov (che mantenne un ruolo di guida del movimento) anche Pudovkin, Vertov e Ejzenštein, che, insieme al gruppo della FEKS (Fabbrica dell'Attore Eccentrico) furono i principali esponenti della scuola del montaggio (cfr. Allegato 3.2, pp. 198-199).

La scuola condivideva una idea di montaggio diversa sia dal "montaggio contiguo" utilizzato dai registi di Hollywood (continuità narrativa), sia dall'impressionismo di scuola francese (attento alle azioni del singolo e alla sua psicologia), sia dall'espressionismo tedesco (in cui si ricorreva a elementi leggendari o soprannaturali per giustificare le distorsioni stilistiche). La scuola sovietica puntava invece su:

- massima tensione dinamica
- giustapposizione di inquadrature
- utilizzo di numerosissime e brevi inquadrature
- ricorso a tagli che creassero relazioni temporali ellittiche o sovrapposte.

Quest'ultima tecnica è in grado di generare effetti di dilatazione temporale (mediante ripetizione della medesima azione presentata in più inquadrature: *over lapping*. Es. di applicazione di tale tecnica: la rottura del piatto da parte del marinaio della *Corazzata Potëmkin*, azione che viene presentata montando 10 inquadrature diverse. Cfr. Allegato 3.2, Figg. 6.19-6.28), oppure contrazione temporale (mediante presentazione di uno spazio o un soggetto in diverse inquadrature dal medesimo punto di vista, ma con differenze negli elementi della messa in scena). Siamo qui agli antipodi di quanto accade nel montaggio contiguo, che mira invece a presentare il tempo come un fluire continuo.

Le strategie di montaggio della scuola sovietica hanno tutte come obiettivo quello di mantenere lo spettatore in uno stato di costante attività (sarebbe utile un confronto con le tecniche dello "straniamento" nel teatro di Bertolt Brecht. Per una introduzione al tema: cfr. Allegato 3.3).

Vi sono tuttavia anche delle differenze fra i diversi esponenti della scuola: Kulešov, ad esempio, continuò a ritenere che il montaggio dovesse restare funzionale alla chiarezza narrativa e all'impatto emozionale (come nei fil americani, di cui era grande ammiratore); Vertov, al contrario, fu un radicale costruttivista ed enfatizzò l'utilità sociale del documentario, contrapponendo i "cine-fatti" al "cine-nicotina" dei film di finzione che tendono a offuscare la coscienza degli spettatori.

Il più profondo e completo teorico del montaggio non solo come tecnica cinematografica, ma come principio generale di tutte le arti [e, come vedremo, di ogni creazione, anche in natura] resta tuttavia Ejzenštein. Per lui il montaggio è anzitutto:

- collisione o conflitto di elementi (alle spalle di questa visione, negli anni Venti, c'è certamente la sua adesione alle tesi del materialismo dialettico marxiano)
- non narrazione ma generazione di idee o concetti prodotta mediante l'intreccio delle "attrazioni".

Lavorando in questa direzione, Ejzenštein farà ricorso a:

- inserti non diegetici (cioè non intrinseci alla vicenda narrata: es. ne sono le associazioni tra Kerenski e Napoleone o l'associazione tra divinità pagane e l'enunciazione dei valori patriottici borghesi in *Ottobre*. Cfr. Allegato 3.2, Figg. 6.34-6.37)
- contrasto grafico (stacco da una inquadratura all'altra, così da variare bruscamente la direzione compositiva (es. la scena della scalinata di Odessa nella *Corazzata*. Cfr. Allegato 3.2, Figg. 6.38-6.39).

Si tratta di espedienti per esprimere non le emozioni dei personaggi, ma dei significati simbolici che lo spettatore potrà cogliere attivandosi in processi associativi guidati, che lo conducano a elaborare determinati concetti («montaggio intellettuale»).

Oltre al montaggio fra le inquadrature, Ejzenštein lavorerà anche al montaggio *nelle* inquadrature (cfr. *Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto*, in TGM, pp. 11-127 e *L'urphänomen cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento*, ivi, pp. 129 ss.) e alla tipizzazione dei personaggi con il ri-

corso ai principi della recitazione biomeccanica, l'enfatizzazione del grottesco e lo studio delle espressioni facciali (cfr. il riferimento alle stampe di Sharaku in *Fuori campo*, in M, pp. 3-18).

Tra il 1927 e il 1930, con l'arrivo del successo internazionale della produzione cinematografica sovietica, aumenta anche il controllo statale e cominciano le accuse di "formalismo" da parte della stampa ufficiale. Le opere della scuola del montaggio vengono rimproverate di eccessiva complessità stilistica e il "montaggio intellettuale" ejzenšteiniano riceve critiche sempre più aperte.

Nel 1928 parte il primo piano quinquennale voluto da Stalin, il che implica un grande incremento della produzione ma il vincolo di una destinazione dei film prodotti al mercato interno.

Tra il 1929 e il 1932 Ejzenštein tenta il progetto di lavoro a Hollywood e in Messico, mentre il controllo del cinema sovietico passava dal Narkompros alla Commissione per il cinema dell'URSS, con conseguente centralizzazione di tutto il sistema cinematografico.

Nel 1930 nasce la Soyuzkino, un ente per la supervisione di tutte le produzioni, le distribuzioni e le proiezioni cinematografiche. A capo di tale ente viene posto il burocrate Sumjatskij.

Nel 1931, mentre è ancora in America, Ejzenštein viene accusato di morale piccolo-borghese. È ormai cominciata l'era del "realismo socialista".

Nel 1933, con la chiusura del primo piano quinquennale, l'avventura della scuola sovietica del montaggio è di fatto conclusa.