6

IL CINEMA SOVIETICO NEGLI ANNI VENTI

In Francia e in Germania i movimenti cinematografici d'avanguardia sorsero subito dopo la guerra, mentre nell'Unione Sovietica si svilupparono negli anni Venti; ma come i due precedenti movimenti europei, anche la sperimentazione sovietica nacque all'interno dell'industria cinematografica.

Dopo la rivoluzione bolscevica, il nuovo governo insediatosi alla guida del Paese controllava il sistema industriale, senza però essere ancora in grado di finanziare la produzione cinematografica. Eccetto per i film a scopo educativo o propagandistico, le altre produzioni dovevano essere in grado di ottenere dei profitti. Il successo del movimento del "montaggio sovietico" verso la metà degli anni Venti fu in parte dovuto ai profitti ottenuti all'estero, e aiutò il consolidamento di un'industria cinematografica nazionale.

L'era del cinema sovietico dopo la Rivoluzione può essere divisa in tre periodi. Il primo durante il Comunismo di guerra (1918-1920), in cui il Paese si trovava in una situazione di guerra civile, con enormi difficoltà economiche, che ovviamente si ripercuotevano sull'industria cinematografica. Un secondo, in cui il cinema diede timidi segni di ripresa, caratterizzato dalla Nuova Politica Economica (NEP, 1921-1924), progettata per portare il Paese fuori dalla crisi. Infine, un ultimo periodo (1925-1933) caratterizzato dalla crescita e dalle esportazioni in cui produzione, distribuzione ed esercizio ricominciarono a funzionare. In questi anni nacque il movimento legato alle teorie sul montaggio. Ma questo periodo fu anche segnato dal primo piano quin-

quennale, emanato nel 1928, che introdusse un controllo sempre più serrato da parte dello stato sulle produzioni cinematografiche, cosa che porterà, con il passare degli anni, alla fine del movimento sperimentale.

LE DIFFICOLTÀ DEL COMUNISMO DI GUERRA, 1918-1920

La Russia affrontò due rivoluzioni nel 1917. La prima, nel febbraio, eliminò il potere assoluto dello zar, sostituendolo con un governo provvisorio riformista. In realtà questa soluzione rappresentava soltanto un compromesso, ben lontano dal soddisfare le aspettative del partito bolscevico, che spingeva per una rivoluzione marxista che avrebbe portato operai e contadini al comando del Paese. La causa bolscevica guadagnò un numero crescente di sostenitori, particolarmente tra le file dell'esercito, allorché il governo provvisorio non fu in grado di fermare la disperata e impopolare guerra contro la Germania, durante il primo conflitto mondiale. Nell'ottobre dello stesso anno, Vladimir Lenin guidò la seconda rivoluzione, culminata con la formazione dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

La rivoluzione esplosa in febbraio ebbe un impatto relativamente modesto sull'industria cinematografica, potenziatasi durante la guerra. Venivano distribuiti per lo più film realizzati in precedenza, e furono pochi i film politici a essere messi in lavorazione. Evgenij Bauer, un autore affermatosi prima della rivoluzione, girò *Revoljucioner* (Il rivoluzionario, 1917), opera che si schierava apertamente perché la Russia continuasse a partecipare al conflitto mondiale. D'altra parte *Otets Serghij* (Padre Sergio) di Yakov Protazanov, un altro regista giunto alla notorietà nello stesso periodo, prodotto tra le due rivoluzioni e uscito nel 1918, si rifaceva alla tradizione del cinema degli anni Dieci, e alle sue atmosfere psicologiche e melodrammatiche (pp. 112-113).

Nel giro di pochi anni le più importanti società di produzione russe interruppero la loro attività: la Yermoliev si rifugiò prima in Crimea e successivamente, nel 1919, a Parigi dove, dopo aver cambiato il nome in Albatros, avrebbe dato vita a una compagnia di un certo successo (p. 148); la morte di Bauer nella primavera del 1917 e la malattia del suo produttore Aleksandr Kanjonkov causarono la fine della società omonima; infine, nel 1918, chiudeva la Drankov, determinando così un vuoto produttivo che il nuovo governo avrebbe faticato non poco a risolvere.

Dopo la Rivoluzione d'Ottobre, l'immediata conseguenza delle dottrine marxiste sarebbe dovuta essere la nazionalizzazione dell'industria cinematografica, e il conseguente controllo da parte del governo. In realtà però, il regime bolscevico non era ancora abbastanza potente per compiere questo passo; così la responsabilità per il settore cinematografico passò a un nuovo organo di controllo, il Commissariato popolare per l'istruzione (conosciuto generalmente come Narkompros), guidato da Anatolij V. Lunačarskij. Interessato al cinema, e occasionalmente autore di sceneggiature, Lunačarskij ebbe un ruolo importante nel creare condizioni favorevoli alla nuova generazione di registi.

Fig. 6.1 Le sequenze finali di *Uplotneniye* sono realizzate con immagini di repertorio che, mostrando allegri soldati rivoluzionari, conferiscono un'aria di immediatezza storica a questo film girato con mezzi di fortuna.

Durante la prima metà del 1918, il Narkompros tentò di acquisire il controllo completo sulla produzione, sulla distribuzione, e sull'esercizio. Alcune cooperative governative stavano già organizzando proprie unità di produzione per realizzare film di propaganda. Come il Comitato cinematografico di Pietrogrado, che nel 1918 distribuì *Uplotneniye* (Coabitazione), opera realizzata a più mani su un soggetto di Lunačarskij. La trama del film prendeva spunto dalla pratica messa in atto dai Soviet di dividere grandi edifici appartenuti a famiglie aristocratiche per fornire alloggi ai più poveri. Quando a un modesto custode e a sua figlia viene assegnata parte della spaziosa abitazione di un agiato professore, esplodono le inevitabili incomprensioni; ovviamente nel finale, in linea con l'intento didattico del film, i protagonisti impareranno a convivere in armonia (Fig. 6.1).

Il 1918 fu anche l'anno che registrò i primi tentativi registici di due giovani autori destinati a divenire importanti negli anni Venti. Dziga Vertov nel giugno di quell'anno curò il primo cinegiornale del Narkompros, un'anticipazione del suo lavoro di documentarista e di sperimentatore del montaggio; Lev Kulešov realizzò *Proekt inzenera Prajta* (Il progetto dell'ingegner Pright, distribuito nel 1918) per la Kanjonkov, presso la quale aveva lavorato in precedenza come scenografo. Nonostante siano sopravvissute solo poche scene, sono sufficienti a mostrare come Kulešov, a differenza degli altri autori sovietici, impiegasse il montaggio contiguo, analogo a quello del cinema di Hollywood (Figg. 6.2-6.6). Negli anni che seguirono, Kulešov si dedicò all'insegnamento e all'elaborazione teorica e pratica di questo stile.

Fig. 6.2 Una sequenza di *Proekt inzenera Prajta* in cui una donna affacciata a una finestra lascia cadere un oggetto per attrarre l'attenzione di due passanti; i momenti della scena sono accostati usando il montaggio contiguo.

Fig. 6.3 Un totale mostra i due passanti che si accorgono dell'oggetto sul marciapiede.

Fig. 6.4 Inquadratura di collegamento in cui si vede il protagonista raccogliere l'oggetto.

Fig. 6.5 In un'altra inquadratura egli guarda in alto a destra.

Fig. 6.6 Il controcampo è sulla donna che a sua volta ricambia lo sguardo; il resto della sequenza procede con una contiguità analoga.

Fig. 6.2

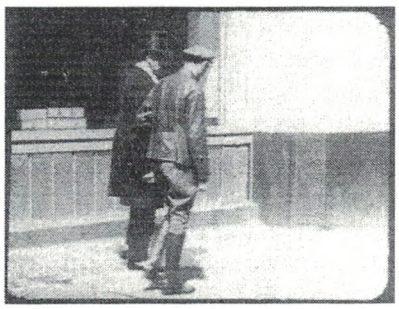

Fig. 6.3

Fig. 6.4

Fig. 6.5

Fig. 6.6

Fig. 6.7 Un pittoresco treno di propaganda chiamato V.I. Lenin. La scritta in cima al vagone, «Cinematografia Sovie-tica», indica che il treno è fornito dell'equipaggiamento per la proiezione di film.

Anche se queste produzioni rappresentavano segnali positivi, nel 1918 l'industria sovietica ricevette due gravi colpi. Il primo era la scarsa disponibilità di equipaggiamenti e di pellicola vergine dovuta alla fuga delle case di produzione a causa della rivoluzione e alla mancanza di una produzione autoctona. In maggio, il governo affidò un milione di dollari a un distributore attivo durante la prima guerra mondiale, Jacques Cibrario, per acquistare i materiali necessari negli Stati Uniti. Cibrario procurò solo materiale scadente, fuggendo con gran parte del denaro; per un Paese come la Russia, che aveva scarse riserve di valuta straniera, fu una grande perdita. Non stupisce quindi la conseguente ritrosia da parte del governo nel finanziare l'industria con capitali cospicui. Un secondo problema si verificò in giugno, quando un decreto impose che tutte le ditte private in possesso di pellicola vergine avrebbero dovuto segnalarlo alle autorità; ovviamente produttori e distributori nascosero le loro scorte, e si prospettò un periodo di carenza ancora maggiore.

La conseguenza di questo stato di cose fu che i pochi film realizzati tra il 1919 e il 1920 erano cinegiornali e *agitki*, brevi film di propaganda con chiari ed elementari messaggi a favore del nuovo governo. Quando una delle poche compagnie private ancora in attività, la Russ, iniziò le riprese per un lungometraggio tratto da Tolstoj, *Polikuška,* le difficoltà causate dal freddo e dalla fame resero quasi impossibile terminare il film; e la mancanza di pellicola su cui stampare le copie rese impossibile distribuirlo prima del 1922.

In questo periodo la guerra civile dilaniò l'Unione Sovietica, spaccandola in due fronti opposti; i Rossi, ovvero le forze bolsceviche, e i Bianchi, contrari al governo rivoluzionario e sostenuti da Gran Bretagna, Stati Uniti e altri Paesi. Nel 1920 i bolscevichi ebbero infine la meglio, ma con terribili costi umani e materiali.

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 (Fig. 6.7), 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.

La scomparsa delle tre maggiori società di produzione attive fino ad allora in Russia (la Yermoliev, la Drankov e la Kanjonkov) portò con sé anche la fine di una generazione di registi, che ora occorreva sostituire. Nonostante le difficoltà causate dalla guerra civile, nel 1919 il Narkompros diede vita alla Scuola statale di cinematografia, dove venne chiamato a insegnare anche il giovane regista Lev Kulešov, intorno al quale si radunò un laboratorio creativo dal quale sarebbero usciti alcuni dei maggiori registi e attori di quel periodo.

Negli anni che seguirono, Kulešov e il suo gruppo esplorarono le possibilità della nuova arte, pur lavorando con grande scarsità di materiali e attrezzature e spesso senza pellicola. Per fare pratica di recitazione, si allestivano recite e scenette con una tecnica il più possibile vicina al cinema. Per esempio, si usavano sipari più piccoli, per creare "primi piani" sugli attori. In seguito, sia rimontando vecchi materiali, sia girandone di nuovi, esplorarono quella tecnica di montaggio che sarebbe poi stata nota come "effetto Kulešov".

Questa tecnica rinuncia alle inquadrature consuete e porta lo spettatore a inferire le relazioni spaziali e temporali tra elementi eterogenei. Tra questi esperimenti, il più delle volte realizzati raccordando le inquadrature sulla linea dello sguardo, il più famoso presentava un nuovo montaggio di vecchie sequenze girate con l'attore Ivan Mozžuchin (dato che molto di questo materiale è andato perduto, siamo a conoscenza di questo ed altri esperimenti grazie alle memorie dello stesso Kulešov). Al primo piano dell'attore, con un'espressione neutra, erano collegate immagini di differenti soggetti, come un piatto di minestra, un cadavere, un bambino, e così via. L'idea era che un normale spettatore avrebbe letto nel primo piano dell'attore ogni volta un'espressione diversa, appropriata alle immagini ad esso collegate; per cui, caso per caso, egli avrebbe espresso fame, tristezza e gioia, pur non avendo in realtà mai cambiato espressione. In un altro esperimento, Kulešov mostrava dettagli del volto di donne diverse – un orecchio, un occhio, il naso – in modo che il pubblico pensasse di vedere una sola donna. In tutti questi esempi, il regista sovietico creava uno spazio o un tempo che non esistevano nella realtà.

L'assunto teorico più importante di questi esperimenti, base della teoria e dello stile di molti registi degli anni successivi, era che nel cinema la risposta dello spettatore dipendeva più dal montaggio finale che dalla singola inquadratura. Nonostante il lavoro svolto da Kulešov e dai suoi allievi, il passaggio dalla sperimentazione in laboratorio alla produzione vera e propria incontrò numerosi ostacoli, anche perché passarono diversi anni prima che nascesse un'industria nazionale stabile.

LA RIPRESA DURANTE LA NUOVA POLITICA ECONOMICA, 1921-1924

Fino al 1920 le traversie causate dalla guerra civile e la disorganizzazione del nuovo governo avevano generato una diffusa carestia in varie parti dell'Unione Sovietica. Per fronteggiare la crisi, Lenin elaborò nel 1921 la Nuova Politica Economica, che permetteva un limitato ripristino della proprietà privata e la possibilità di accordi commerciali su base capitalistica. Questa apertura fece sì che le riserve di pellicola, rimaste immagazzinate per diverso tempo, riapparvero sul mercato, fornendo una spinta per la ripresa delle produzioni sia di compagnie private che governative.

All'inizio del 1922, Lenin rilasciò due comunicati ufficiali che avrebbero determinato lo sviluppo successivo della cinematografia sovietica. Il primo era la cosiddetta "proporzione di Lenin", e stabiliva che la programmazione cinematografica doveva bilanciarsi tra intrattenimento e istruzione – sebbene non venissero fissati dei criteri rigorosi sul tipo e il numero di film da mostrare. In un altra occasione Lenin, in accordo con Lunačarskij, dichiarò che «di tutte le arti, per noi il cinema è la più importante», probabilmente riferendosi alla sua forza di propaganda e di penetrazione tra le masse analfabete. Comunque sia, queste affermazioni ebbero l'effetto di concentrare l'attenzione sul cinema, e anche in seguito sarebbero state citate molto spesso come dimostrazione della fiducia e della considerazione che il governo bolscevico riponeva nel nuovo mezzo di propaganda.

Verso la fine del 1922, il governo fece un tentativo per organizzare la debole industria cinematografica, creando una compagnia, la Goskino, che monopolizzava la distribuzione, e da cui dovevano passare tutte le compagnie di produzione, pubbliche e private. La Goskino, inoltre, doveva controllare sia le importazioni che le esportazioni. Il progetto però fallì, dato che esistevano ancora molte società sufficientemente potenti per competere con la Goskino e in grado di pagare prezzi più alti per acquistare i film.

Non era un problema di facile risoluzione. Al tempo della Nep, l'industria cinematografica sovietica era diventata dipendente dalle importazioni. Subito dopo la Rivoluzione d'Ottobre, il Paese aveva subito un isolamento pressoché totale: in parte per la guerra civile, in parte per il rifiuto di molte nazioni di avere a che fare con un governo comunista. Ma nel 1922, il Trattato di Rapallo aprì una strada per gli scambi commerciali tra Unione Sovietica e Germania. Questo accordo costituì una boccata d'ossigeno per le relazioni con l'Europa occidentale, facendo di Berlino un canale di intermediazione sia per i film provenienti dall'URSS che per quelli in URSS diretti. Desiderose di battere la concorrenza nel vasto mercato sovietico, le società tedesche vendettero a credito, e così equipaggiamenti, pellicole vergini e nuovi film si diffusero rapidamente in Unione Sovietica. Nel 1923, stabiliva un'indagine, il 99% dei film distribuiti era di provenienza estera. In questo periodo i proventi del commercio con l'estero ebbero un ruolo cruciale nella ricostruzione del sistema cinematografico.

Gli anni della Nuova Politica Economica, nonostante le notevoli difficoltà, registrarono una crescita, sia pure lenta. Centri di produzione apparvero nelle

zone non appartenenti all'etnia russa, così che le popolazioni locali poterono assistere a film che rispecchiavano le loro tradizioni culturali. Nel 1923, grazie all'afflusso di materiale importato, venne realizzato un lungometraggio sulla guerra civile, il cui successo presso il pubblico fu pari a quello che ricevevano i film importati. La storia di *Krasnye d'javoljata* (Diavoli rossi), diretto da Ivan Perestiani per una filiale georgiana della Narkompros, narrava di un ragazzo ossessionato dai libri di avventura di Fenimore Cooper, e di sua sorella, affascinata dalla lettura di un romanzo sul movimento anarchico. Quando il padre dei due fratelli è ucciso dalle guardie bianche, essi si uniscono a un acrobata di strada per tentare di raggiungere le forze rivoluzionarie, riuscendo a vivere così tutte quelle avventure che avevano letto solo sui libri (Fig. 6.8).

Fig. 6.8 In scene come questa, quando il ragazzo salta da un ponte sul treno in corsa, *Krasnye d'javoljata* sembra rifarsi ai ritmi sostenuti dei film americani d'avventura dei primi anni Dieci.

L'anno 1924 segnò una ulteriore crescita nella produzione. Jurij A. Želfabužskij, che aveva esordito girando gli *agitki*, realizzò *Papirosnica ot Mosselproma* (La ragazza delle sigarette del Mosselprom) una commedia di ambientazione moderna nella quale una venditrice ambulante di sigarette diventava per caso una stella del cinema, e in cui molte sequenze riflettevano la situazione reale del paese (Figg. 6.9, 6.10). Un altro film fortunato, *Dvorec i krepost* (Il palazzo e la fortezza) di Aleksandr Ivanovskij, veterano autore attivo prima della rivoluzione, era centrato sulla figura di un rivoluzionario dell'era dello Zar Alessandro II, diventato pazzo dopo essere stato imprigionato (Fig. 6.11). Il film divenne però il bersaglio preferito dei nuovi registi, che si battevano per un diverso approccio stilistico e formale.

Fig. 6.9 In una sequenza di *Papirosnica ot Mosselproma* girata in studio, il regista legge una sceneggiatura davanti al manifesto di un film tedesco.

Il 1924 vide anche l'esordio nel lungometraggio del gruppo del laboratorio guidato da Kulešov, che realizzò *Le avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* (*Neobycajnye prikljucenija Mistera Vesta v strane bol'ševikov*), una commedia che ironizzava sulle false concezioni che il mondo occidentale aveva dell'Unione Sovietica. Il protagonista del film è Mr. West, ingenuo e giovane rappresentante di un'America perbenista, che, recatosi a Mosca, viene raggirato da un gruppo di truffatori i quali, intuendo i suoi pregiudizi, pretendono di difenderlo dai "barbari" bolscevichi. Dopo il salvataggio effettuato da veri (e gentili) bolscevichi, il finale del film sfrutta l'effetto Kulešov per combinare finzione e immagini di cinegiornali (Figg. 6.12, 6.13). Con il tono giocoso che ne contraddistingue la recitazione e il montaggio, Mr. West può essere considerato come un'anticipazione dei film più innovatori.

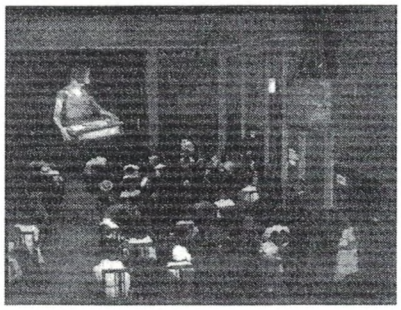

Fig. 6.10

Fig. 6.11

Fig. 6.10 La scena finale, con il film della protagonista proiettato in quella che potrebbe essere stata una tipica sala cinematografica del periodo.

Fig. 6.11 Come indica questa inquadratura, *Dvorec i krepost* utilizza uno stile piuttosto antiquato; la macchina da presa è posta di fronte al muro sullo sfondo, mentre i personaggi, distanziati dall'obiettivo e dal fondale, sono illuminati frontalmente con luci piatte.

Figg. 6.12, 6.13 Due inquadrature tratte da *Le avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*: nella prima è mostrato un funzionario sovietico mentre tiene un discorso, nella successiva Mr. West sembra osservarlo attraverso un binocolo – sebbene le inquadrature siano state chiaramente realizzate in tempi e spazi diversi.

Fig. 6.12

Fig. 6.13

Furono gli autori successivi, più radicali nelle loro ricerche stilistiche, a trasformare il cinema sovietico in un vero movimento d'avanguardia.

LA CRESCITA DELLE ESPORTAZIONI E DEL CONTROLLO DELLO STATO, 1925-1933

I cambiamenti nell'industria cinematografica

Fallito il tentativo con la Goskino di centralizzare la distribuzione cinematografica, il governo decise di creare allo scopo una nuova società; il primo gennaio del 1925 nasceva la Sovkino. Le poche case alle quali era ancora permessa una produzione ricevettero copiosi incentivi per aiutare la sopravvivenza della nuova società statale e dovettero investire nelle sue attività. La Goskino rimase in vita per un certo periodo, dedicandosi principalmente a piccole produzioni; tra queste però, spicca il capolavoro del cinema sovietico, nonché il primo film a raccogliere un grande successo all'estero, *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925) di Sergej Ejzenštejn. Un'altra casa di produzione attiva in quegli anni fu la Mezhrabpom-Russ, sorta dal vecchio collettivo che aveva realizzato *Polikuška*. Questa società non era a partecipazione statale, ma di proprietà di un gruppo della Germania comunista; il suo nome è legato a una grande quantità di opere significative del cinema sovietico, compresi i film muti realizzati da Vsevolod Pudovkin, e fu attiva fino al 1936. Alla Sovkino parteciparono anche compagnie specializzate, come la Gosvoyenfilm, che produsse film di propaganda militare fino alla fine degli anni Venti, e la Kultkino, che produceva film didattici, tra cui alcuni lavori del grande documentarista Dziga Vertov. La Sevzapkino aveva sede a Leningrado, e vi si formarono giovani talenti del cinema della scuola del montaggio, come Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg; in seguito si trasformò nella filiale di Leningrado della Sovkino.

L'attività della Sovkino doveva soddisfare precise condizioni governative che stabilivano le linee di condotta da seguire; una di queste richiedeva la distribuzione in tutto il territorio dell'Unione Sovietica. A partire dal 1917, il numero delle sale cinematografiche era andato sempre diminuendo, sia per la mancanza di pellicole da mostrare, sia per fattori tecnici, come la mancan-

CRONOLOGIA DEL MOVIMENTO SOVIETICO DEL MONTAGGIO

1917	Febbraio: viene deposto lo zar Nicola II; si insedia un Governo Provvisorio. Ottobre: la Rivoluzione Bolscevica.
1918	Al Narkompros (il Commissariato popolare per l'istruzione) viene affidata la regolamentazione dell'industria cinematografica.
1919	Agosto: nazionalizzazione dell'industria cinematografica. Viene fondata la Scuola statale di cinematografia.
1920	Lev Kulešov guida la Scuola statale di cinematografia e dà vita al suo laboratorio.
1921	Nuova Politica Economica.
1922	Viene creata la Goskino per il monopolio statale della distribuzione.
1923	Pubblicazione del saggio di Sergej Ejzenštejn *Il montaggio delle attrazioni.*
1924	*Kinoglaz* (Il cine-occhio) di Dziga Vertov. *Le avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi (Neobycajnye prikljucenija Mistera Vesta v strane bol'ševikov)* di Lev Kulešov.
1925	Gennaio: formazione della Sovkino, la nuova società per il monopolio sulla produzione e sulla distribuzione. *Sciopero (Stačka)* di Sergej Ejzenštejn. *La corazzata Potëmkin (Bronenasec Potëmkin)* di Sergej Ejzenštejn.
1926	*La madre (Mat')* di Vsevolod Pudovkin. *Cortovo koleso* (La ruota del diavolo) di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. *Šinel* (Il cappotto) di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg.
1927	*Zvenigora* (La montagna incantata) di Aleksandr Dovženko. *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trubnaja) di Boris Barnet. *La fine di San Pietroburgo (Konec Sankt-Peterburga)* di Vsevolod Pudovkin. *Moskva v oktiabri* (Mosca in ottobre) di Boris Barnet. *Sojuz velikogo dela* (L'unione per la grande causa) Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg.
1928	Marzo: prima conferenza del partito comunista sulla questione cinematografica. *Ottobre (Oktjabr')* di Sergej Ejzenštejn. *Tempeste sull'Asia (Potomok Čingiz-Chana)* di Vsevolod Pudovkin. *Kruževa* (*Il pizzo*) di Sergej Jutkevič.
1929	Sergej Ejzenštejn inizia un viaggio che lo terrà lontano dall'Unione Sovietica fino al 1932. *La nuova Babilonia (Novyj Vavilon)* di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. *Moja babuska* (Mia nonna) di Kote Mikaberidze *Goluboj ekspress* (L'espresso blu) di Ilya Trauberg. *L'uomo con la macchina da presa (Čelovek s kinoapparatom)* di Dziga Vertov. *Arsenale (Arsenal)* di Aleksandr Dovženko. *Il vecchio e il nuovo (Staroe i novoe)* di Sergej Ejzenštejn.
1930	Formazione della Soyuzkino, una società per il controllo di produzione, distribuzione ed esercizio.
1931	*Odna* (Sola) di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. *Zlaty gory* (Le montagne d'oro) di Sergej Jutkevič.
1932	*Prostoj slučaj* (Un caso semplice) di Vsevolod Pudovkin.
1933	*Dezertir (Il disertore)* di Vsevolod Pudovkin.

za di impianti di riscaldamento nelle sale o i continui guasti ai proiettori. Lenin morì nel 1924, ma la sua fiducia nel ruolo del cinema nell'educazione del popolo continuò a far sentire i suoi effetti. Infatti il governo proseguì per questa linea, insistendo nel portare i film anche nelle regioni più lontane. La Sovkino dovette fronteggiare l'immane compito di aprire nuove sale nelle città, anche nelle più piccole, e di rifornire le regioni rurali di oltre un migliaio di attrezzature portatili per le proiezioni; considerando poi la povertà dei lavoratori di queste zone, i prezzi dei biglietti di questi cinema ambulanti riuscivano a coprire soltanto una parte delle spese.

Per potersi rifornire delle attrezzature portatili, la Sovkino non poté contare su sussidi governativi, ma fu costretta a ricavare le somme necessarie

investendo in altre attività. Molti di questi profitti erano il frutto dell'importazione e della distribuzione di film stranieri, almeno fino a quando il governo stesso non impose delle limitazioni al loro ingresso, dopo la metà degli anni Venti. Infatti, anche se venivano in gran parte tagliate e adattate, queste pellicole iniziarono a essere considerate ideologicamente pericolose. A questa proibizione corrispondeva la volontà di rendere più redditizia la produzione interna, facendo sì che fossero le opere realizzate da registi sovietici a guadagnare nel mercato interno, ed eventualmente a imporsi sul mercato internazionale. La Sovkino fu quindi incentivata in questa direzione. Grazie anche al nuovo movimento di giovani autori, produsse una serie di film capaci di ottenere riconoscimenti e guadagni sul mercato occidentale, che investiti in nuove attrezzature contribuirono alla crescita dell'industria nazionale.

Il primo grande trionfo all'estero, fu *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, che dopo il successo decretatogli dal pubblico tedesco nel 1926 fu proiettato in molti altri Paesi. Ben presto seguirono altri film, come *La madre* di Pudovkin.

Un altro obiettivo primario per la Sovkino fu produrre film che incarnassero l'ideologia comunista per diffonderla anche nelle zone più remote del paese. I primi film della scuola del montaggio, con le loro rappresentazioni travolgenti delle ribellioni all'oppressione degli zar, furono graditi proprio per i loro contenuti. Forte del successo critico ed economico, una nuova generazione di registi riuscì a portare avanti per qualche anno le sperimentazioni stilistiche basate sul montaggio.

Una nuova generazione di registi

Gli anni che seguirono la Rivoluzione furono caratterizzati da un diffuso clima di entusiastica sperimentazione da parte di artisti che cercavano un nuovo approccio creativo in sintonia alle mutate condizioni sociali. Un primo risultato di questa ricerca nacque e si sviluppò nel campo delle arti visive con il costruttivismo, che ebbe diversi legami con i registi della scuola del montaggio. Nonostante la radicalità dei proclami, le radici del costruttivismo affondavano in tendenze sorte prima della Rivoluzione. Influenze del cubismo francese e del futurismo italiano avevano dato origine a un movimento sviluppatosi in Russia e chiamato cubo-futurismo, impegnato in un chiassoso attacco contro tutte le tradizionali forme artistiche. Una seconda tendenza, a cui si dava il nome di "suprematismo", si distingueva per un approccio più spirituale e astratto. Pittori come Kazimir Malevič usavano semplici forme geometriche, come il *Quadrato nero su fondo bianco* (1913) o *Quadrato bianco su fondo bianco* (uno sfondo bianco che circonda un quadrato fuori asse di una gradazione di colore leggermente diversa).

Negli anni che precedettero la Rivoluzione, pochi degli artisti cubo-futuristi o suprematisti erano schierati politicamente: anche se criticavano l'arte convenzionale, non per questo attribuivano compiti politici all'artista. Con la rivoluzione bolscevica, però, molti artisti appoggiarono apertamente il nuovo governo, dando vita a un vivace dibattito per stabilire in che modo arte e poli-

tica potessero amalgamarsi. Alcuni di questi artisti d'avanguardia si videro assegnare posti d'insegnamento, e furono comunque messi in condizione di influenzare gli orientamenti culturali; Lunačarskij, per quanto non particolarmente entusiasta dello stile modernista, lasciò loro una certa libertà d'azione.

La ricerca per un arte che fosse socialmente utile sfociò nella comparsa del costruttivismo intorno al 1920. Nei manifesti e negli articoli che ne accompagnarono le prime apparizioni si leggeva che gli artisti impegnati in una ricerca stilistica astratta non dovevano abbandonare il loro modo di lavorare, ma semplicemente piegarlo a un risultato concreto e utile. Per l'artista costruttivista, l'arte deve inevitabilmente adempiere a una funzione sociale; essa non è oggetto di una pura contemplazione, o espressione di qualche eterna e più alta verità, come credevano molti artisti del diciannovesimo secolo. L'artista non è un visionario ispirato, ma un abile artigiano che utilizza materiali appropriati per creare un oggetto artistico. Come un tecnico, egli deve avere un approccio strumentale e razionale, persino scientifico.

I costruttivisti spesso paragonavano l'opera d'arte a una macchina: al contrario di chi, in passato, sottolineava la struttura organica e il processo di crescita della creazione artistica, essi puntavano l'attenzione sulla logica dell'assemblaggio delle parti. Quest'idea a volte veniva messa in relazione al termine francese *montage* che, dal significato di mettere insieme diverse parti di una macchina, era passato a indicare l'assemblaggio delle inquadrature. L'analogia che in questo modo si stabiliva tra lavoro artistico e lavoro meccanico era vista in maniera positiva, e pienamente in linea con i principi della società sovietica che mirava a una crescita della produzione industriale sottolineando nello stesso tempo la dignità del lavoro. La fabbrica e la macchina divennero i simboli della nuova società, e gli studi degli artisti officine dove venivano realizzati prodotti utili.

Poiché ritenevano che a tutte le domande umane si potessero dare risposte basate su processi determinabili scientificamente, i costruttivisti credevano nella possibilità di realizzare, una volta individuato il procedimento adatto, un prodotto artistico pensato per provocare specifiche reazioni, e quindi perfettamente in grado di adempiere a scopi educativi e propagandistici a favore della nuova società comunista. Veniva così rifiutata l'idea tradizionale di una superiorità delle forme d'arte "alta" (come l'opera e la pittura) rispetto alle manifestazioni popolari (come il circo e i manifesti). L'arte doveva essere comprensibile a tutti, specialmente ai contadini e agli operai, classi fondamentali per la causa bolscevica.

Le opere del costruttivismo risultavano da una straordinaria fusione tra forma grafica astratta e funzionalità; ne sono un esempio le composizioni geometriche di El Lissitsky, realizzate per i poster di propaganda del 1920 a favore della parte bolscevica nella guerra civile. Gli artisti costruttivisti disegnavano tessuti, copertine di libri, uniformi da lavoro, chioschi, persino oggetti casalinghi come vasi di ceramica e piatti – spesso in forme astratte moderniste.

All'inizio degli anni Venti anche il teatro conobbe l'influenza del costruttivismo. La figura più importante del teatro costruttivista fu sicuramente Vsevolod Mejerchol'd, che si mise al servizio del nuovo governo subito dopo la

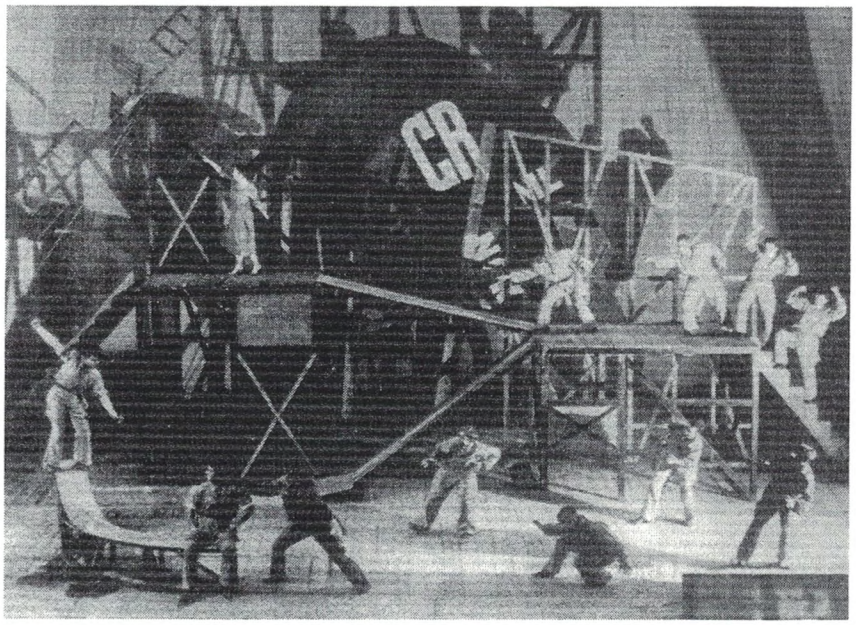

Fig. 6.14 Un esempio di recitazione "biomeccanica" da *Le cocu magnifique*, con gli attori vestiti con tute da operai e il set simile a un macchinario.

Rivoluzione. I suoi audaci allestimenti, che si ispiravano al costruttivismo nelle scenografie e nei costumi, influenzarono molto cinema sovietico. Sia le scenografie che i costumi mettevano in pratica il credo costruttivista, preferendo al piacere estetico una funzionalità carica di significati. Nella produzione di *Le cocu magnifique* (Il magnifico cornuto, 1922), ad esempio, il set riproduceva una sorta di sezione di una fabbrica, consistente in una serie di piattaforme spoglie, con i pilastri ben in vista e con un grande ventilatore in funzione durante lo spettacolo; gli attori recitavano nei normali abiti da lavoro (Fig. 6.14). Mejerchol'd inoltre sviluppò il principio della "biomeccanica", dove l'analogia tra corpo dell'attore e macchina portava a una tecnica recitativa basata su precisi e controllati movimenti, piuttosto che sull'espressione delle emozioni. Gli attori di Mejerchol'd si allenavano per acquistare un controllo perfetto nei movimenti ed erano in grado di prodursi in performance acrobatiche.

Durante la prima metà degli anni Venti, quando tutti questi radicali cambiamenti stavano rivoluzionando le arti, una nuova generazione di cineasti si affacciava nel mondo del cinema. Per loro la Rivoluzione aveva rappresentato un fondamentale momento formativo, anche per la loro giovane età, tanto che al suo esordio alla regia, all'età di ventisei anni, Sergej Ejzenštejn era soprannominato "il vecchio" dai suoi più giovani colleghi. Ejzenštejn proveniva da una famiglia borghese di Riga, sul Baltico; cosa che gli garantì una buona istruzione e la conoscenza di francese, inglese e tedesco. Dai suoi ricordi si apprende come visitando la Francia all'età di otto anni, Ejzenštejn vide i film di Méliès e si appassionò al cinema; due anni più tardi, fu il circo a colpire la sua immaginazione e a dare inizio alla sua ossessione per gli spettacoli popolari. Seguendo i desideri paterni, Ejzenštejn intraprese gli studi di ingegneria nel 1915, che sfrutterà durante la guerra civile lavorando alla costru-

zione di ponti. Contemporaneamente metterà a frutto il suo interesse per l'arte, decorando i treni di propaganda e disegnando le scene di molti spettacoli farseschi per l'Armata Rossa. La combinazione di ingegneria e lavoro artistico non appariva affatto contraddittoria negli anni del costruttivismo, e Ejzenštejn paragonò spesso la produzione dei suoi film al lavoro di costruzione dei ponti.

Nel 1920, alla fine della guerra civile, andò a Mosca per unirsi al Teatro del Proletkul't (contrazione per "teatro culturale del proletariato"), lavorando come scenografo, aiuto-regista e regista di molti allestimenti teatrali. Nel 1921, Ejzenštejn (insieme al suo amico Sergej Jutkevič, un altro futuro autore della scuola del montaggio sovietico) partecipò a un laboratorio teatrale sotto la supervisione di Mejerchol'd, che da allora avrebbe considerato la sua guida. Nel 1923 diresse la sua prima produzione teatrale, *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (Anche il più saggio sbaglia), una farsa del secolo precedente, ma portata in scena come uno spettacolo del circo. Gli attori erano vestiti come clown e recitavano secondo i dettami dello stile biomeccanico, camminando su una corda sospesa sopra gli spettatori o facendo la verticale mentre venivano recitate le battute. Un breve film storico fu realizzato per l'occasione, *Dnevnik Glumova* (Il diario di Glumov; Fig. 6.15). Allo stesso periodo risalgono le prime esperienze al montaggio, in collaborazione con la documentarista Esfir' Šub, per una edizione sovietica del *Dr. Mabuse* di Fritz Lang.

Fig. 6.15 Un'apparizione di Ejzenštejn alla fine di *Dnevnik Glumova*.

Ejzenštejn stesso affermò in più di una occasione che il suo vero passaggio al cinema avvenne con l'allestimento di *Protivogazy* (Maschere antigas), un testo teatrale di Sergej M. Tret'jakov messo in scena in una reale fabbrica del gas. Ma il contrasto tra la concretezza dell'ambientazione e l'artificio della recitazione, come riconosceva lo stesso regista, risultava troppo stridente. Così tre mesi dopo cominciava a lavorare a *Sciopero* (*Stačka*, 1925), il primo importante lungometraggio che portava sullo schermo le teorizzazioni del montaggio, scegliendo ancora una volta l'ambientazione in fabbrica; a questo seguirono altri tre film realizzati con lo stesso stile, anche se con una padronanza formale sempre più matura: *La corazzata Potëmkin, Ottobre* (*Oktjabr'*, noto anche, in una versione abbreviata, come *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, 1928), e *Il vecchio e il nuovo* (*Staroe i novoe*, 1929).

Ejzenštejn era molto giovane, ma il regista con maggiore esperienza era Kulešov, di solo otto anni più vecchio. Kulešov aveva diretto film prima della Rivoluzione, per poi passare all'insegnamento presso la Scuola statale di cinematografia; anche se i film da lui realizzati erano solo in parte sperimentali, dal suo laboratorio uscirono due dei maggiori autori del periodo.

Indirizzato verso la carriera di chimico fino a che vide *Intolerance* di Griffith, Vsevolod Pudovkin collaborò con Kulešov lavorando come attore e come regista. I suoi primi lungometraggi esemplificavano l'interesse costruttivista nei dati fisici come base per le risposte emozionali; in questa ottica rientra *Mechanika golovnovo mozga* (La meccanica del cervello, 1926), un documentario basato sugli esperimenti di Ivan Pavlov sul riflesso condizionato. Il primo lungometraggio di Pudovkin (nato nel 1893), *La madre* (*Mat'*,1926), fu un ulteriore contributo all'idea del montaggio come base estetica del film. Un altro allievo dei laboratori di Kulešov fu Boris Barnet (nato nel 1902), che

dopo gli studi di pittura e di scultura – nonché una carriera da pugile dopo la Rivoluzione – recitò in *Le avventure di Mr. West nel paese di Bolscevichi* e in altri film degli anni Venti, oltre a dirigere *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trubnaja, 1927) e altri lungometraggi.

Un altro autore di rilievo che aveva cominciato la sua carriera negli anni della Rivoluzione fu Dziga Vertov (nato nel 1896). Alla metà degli anni Dieci, Vertov scriveva poesie e libri di fantascienza, componeva quella che oggi chiamiamo "musica concreta", e frequentava gli ambienti degli artisti cubo-futuristi. Tra il 1916 e il 1917, Vertov compì gli studi di medicina e divenne il supervisore dei cinegiornali prodotti dalla Narkompros; nel 1924 cominciò la realizzazione dei primi documentari, alcuni dei quali strutturati intorno alla nozione di montaggio.

I registi più giovani provenivano dall'ambiente teatrale di Leningrado. Nel 1921, non ancora ventenni, Grigorij Kozincev (1905), Leonid Trauberg (1902), e Sergej Jutkevič (1904) si unirono per formare la Fabbrica dell'Attore Eccentrico (FEKS). Gli interessi di questo gruppo spaziavano dal circo al cinema popolare americano, fino al cabaret e ad altre forme di intrattenimento; nei loro manifesti, intitolati per esempio «Uno schiaffo al gusto del pubblico» (1912), c'era tutta la volontà provocatoria dei cubo-futuristi. Nel 1922 il gruppo del FEKS chiarì in che misura le sue intenzioni si allontanavano da quelle del teatro tradizionale: «Dalle emozioni alla macchina, dall'angoscia all'artificio. La tecnica: il circo. La psicologia: capovolta»[1]. I loro allestimenti teatrali adottavano le tecniche degli spettacoli popolari, e nel 1924 si avvicinarono al cinema con il cortometraggio comico *Pochozdenija Oktjabriny* (Le avventure di Ottobrina, oggi perso). Tutti e tre i fondatori del gruppo continuarono sulla strada del cinema; Jutkevič dirigendo film per proprio conto, e Kozincev e Trauberg realizzando insieme diversi film importanti di quegli anni.

Ejzenštejn, Kulešov, Pudovkin, Vertov e il gruppo del FEKS furono i principali esponenti della scuola sovietica del montaggio. Altri registi, in particolar modo quelli provenienti dalle altre repubbliche, raccolsero le loro concezioni stilistiche, sviluppandole e arricchendo il movimento. Il più noto tra questi fu l'ucraino Aleksandr Dovženko, soldato nell'Armata Rossa durante la guerra civile e poi diplomatico a Berlino nei primi anni Venti. Proprio nella capitale tedesca Dovženko studiò arte, specializzandosi come pittore e caricaturista. Tornato in patria, nel 1926 decise di passare alla regia, e dopo una commedia e un film di spionaggio, realizzò il suo primo lungometraggio, *Zvenigora* (La montagna incantata, 1927). Basato su una cupa leggenda popolare ucraina, il film lasciò disorientato il pubblico, pur dimostrando uno stile originale retto più sulla forza lirica delle immagini che sulla narrazione. Negli anni successivi, Dovženko realizzò altri due importanti film ambientati in Ucraina, *Arsenale* (*Arsenal*, 1929) e *La terra* (*Zemlja*, 1930).

Gli scritti teorici dei registi del montaggio sovietico

La metà degli anni Venti fu caratterizzata da una fioritura di scritti teorici, sia di critici che di registi che tentavano di comprendere le leggi che

regolano il cinema. Come era già accaduto per gli autori dell'impressionismo francese, molti tra i registi sovietici di questi anni consideravano l'aspetto teorico e quello pratico strettamente uniti; tutti gli autori esprimevano una volontà di rinnovamento rispetto alle forme cinematografiche tradizionali affidata al ruolo basilare e rivoluzionario del montaggio.

Certamente le differenze non mancavano. Kulešov, ad esempio, fu probabilmente il più conservatore tra i teorici del gruppo, legato a un'idea del montaggio funzionale alla chiarezza narrativa e all'impatto emozionale, come accadeva nei film americani che tanto ammirava. Questa concezione del montaggio influenzò Pudovkin, come risulta dai suoi due scritti sulla regia del 1926, presto tradotti in Europa[2]; grazie a Pudovkin, il montaggio venne identificato con una costruzione narrativa dinamica e spesso discontinua.

Vertov fu tra i più radicali. Convinto costruttivista, enfatizzava l'utilità sociale del documentario, contrapponendolo alla «cine-nicotina» dei film di finzione, il cui effetto, diceva, era di offuscare la coscienza sociale e politica degli spettatori. Per lui, la base di un cinema di fatti era la «vita colta alla sprovvista», in cui il montaggio interveniva non come tecnica a se stante, ma come principio di organizzazione dell'intero processo: la scelta del soggetto, la ripresa e l'assemblaggio finale del film erano tutti legati alla capacità di selezione e di combinazione dei «cine-fatti». Il montaggio delle inquadrature doveva essere calcolato in modo da generare differenze o «intervalli» – luce e buio, movimenti rallentati seguiti da movimenti accelerati, e così via – che sarebbero stati la base dell'effetto del film sul pubblico.

Ma la concezione del montaggio più articolata e complessa si trova sicuramente negli scritti di Ejzenštejn. Allargandone il campo di applicazione oltre i limiti del cinema e dell'arte costruttivista, Ejzenštejn intendeva il montaggio come principio formale generale presente anche nel teatro, nella poesia o nella pittura. In un ardito saggio del 1929, egli suggeriva come il montaggio potesse essere descritto come una *collisione* di elementi; le varie sequenze non dovevano essere collegate per creare una maggiore comprensibilità drammatica, come credevano Kulešov o Pudovkin, ma piuttosto poste in conflitto l'una con l'altra. Per Ejzenštejn questo conflitto imitava la concezione marxista della dialettica, in cui lo scontro di elementi antitetici produce una nuova sintesi che li oltrepassa. Il montaggio, sottoponendo lo spettatore al conflitto tra i vari elementi, lo spingeva a creare un concetto nuovo.

Al montaggio così inteso poteva corrispondere un cinema «intellettuale», non impegnato a raccontare una storia, ma a comunicare idee astratte, come un saggio o un trattato. Ejzenštejn sognò un adattamento del *Capitale* di Marx in cui le idee non sarebbero state espresse attraverso il linguaggio verbale ma attraverso il montaggio delle immagini; comunque, alcuni suoi film riuscirono a compiere i primi passi verso un cinema di questo genere.

Le teorie di questi autori non sempre si accordavano con i film effettivamente realizzati, e poteva accadere, come con Kulešov e Pudovkin, che i loro film fossero più sperimentali di quanto i loro scritti suggerivano. Ma tutti furono uniti nel vedere nel cinema una strada per contribuire alla for-

mazione della nuova società sovietica, stimolando la crescita e la consapevolezza del pubblico.

La forma e lo stile del montaggio sovietico

I film sovietici realizzati da autori non appartenenti alla scuola del montaggio erano per lo più commedie o adattamenti dalla letteratura. I film d'avanguardia erano dedicati alla storia del movimento rivoluzionario, privilegiando scontri, insurrezioni, scioperi sia per inculcare agli spettatori la dottrina bolscevica, sia per l'interesse a filmare la fisicità dei personaggi. Non è un caso, quindi, che i due film realizzati per ricordare il ventesimo anniversario della rivoluzione fallita del 1905 fossero entrambi ispirati alle teorie sul montaggio: *La corazzata Potëmkin* e *La madre*. Stesso discorso per i film che celebravano il decimo anniversario della Rivoluzione Bolscevica: *Ottobre* di Ejzenštejn e *La fine di San Pietroburgo* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927) di Pudovkin.

Altri film della scuola del montaggio erano centrati sulle gesta dei pionieri del movimento rivoluzionario; come due film della coppia Kozincev e Trauberg, *La nuova Babilonia* (*Novyi Vavilon*, 1929), sulla Comune parigina del 1871, e *Sojuz velikogo dela* (L'unione per la grande causa, 1927), sul movimento Decembrista del 1825; o come *Sciopero*, sugli scioperi del periodo zarista, o ancora *Arsenale* sulla guerra civile. Ma alcuni film di questa scuola erano drammi e commedie, sui problemi della società contemporanea. Per esempio un film come *Moja babuska* (Mia nonna) realizzato nella Repubblica di Georgia, satira feroce sulla burocrazia sempre più invadente e sui suoi onnipresenti rappresentanti.

Parlando della struttura narrativa di questi film, dobbiamo sottolineare come essi differissero considerevolmente dai film degli altri movimenti d'avanguardia, sia dall'impressionismo francese, attento alle azioni del singolo e alla sua psicologia, sia dall'espressionismo tedesco, in cui era frequente il ricorso a elementi leggendari o soprannaturali per giustificare le distorsioni stilistiche. Nei film sovietici la presenza del soprannaturale era praticamente nulla (l'unica eccezione è *Zvenigora* di Dovženko che utilizzava elementi del folclore ucraino) e il ruolo dell'individuo come motore dell'intreccio era spesso ridimensionato, poiché, in linea con le teorie marxiste, le sue azioni erano diretta conseguenza delle forze sociali messe in campo. Più che una psicologia individuale, i personaggi esprimevano l'appartenenza a una determinata classe sociale.

Questo procedimento è evidente nei film di Pudovkin *La madre* e *La fine di San Pietroburgo*, dove i personaggi simboleggiano differenti approcci alla causa rivoluzionaria. Il regista che portò alle estreme conseguenze questo approccio fu Ejzenštejn. Nei suoi primi film, *Sciopero*, *La corazzata Potëmkin* e *Ottobre*, non compaiono personaggi principali, ma sono le masse a fungere da protagonista; in *Ottobre*, persino Lenin diventa una figura in balia degli eventi rivoluzionari.

Un altro aspetto che caratterizzava la narrazione di questi film era uno stile volto a creare il massimo di tensione dinamica. Lontani dalla fluidità e dalla continuità narrativa dei film hollywoodiani, i registi sovietici giustapponevano le inquadrature in modo netto ed energico. Infatti era attraverso il montaggio che si poteva ottenere e intensificare quel dinamismo visivo che

Fig. 6.16

Fig. 6.17

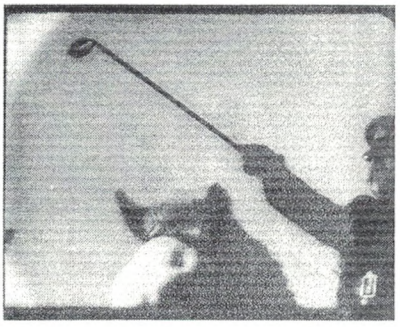

Fig. 6.18

Figg. 6.16-6.18 In queste tre successive inquadrature di *Tempeste sull'Asia* (*Potomok Čingiz-Chana*, di Pudovkin, 1928) non avviene nessuna azione.

rimane uno dei tratti più evidenti di questi film; i quali, più di qualsiasi altra cinematografia attiva in quegli anni, erano composti da un elevatissimo numero di inquadrature. Alla continuità hollywoodiana, si opponeva un'estrema frammentazione di inquadrature anche all'interno della stessa azione; così un oggetto o un personaggio immobile potevano essere mostrati sotto angoli di ripresa diversi, da differenti punti di vista (Figg. 6.16-6.18).

Al di là di questo numero elevato di inquadrature, si possono distinguere più specifiche strategie di montaggio, legate a elementi spaziali, temporali o grafici. Mentre l'obiettivo del montaggio contiguo era di dare l'illusione di un fluire continuo del tempo, i numerosi tagli del montaggio sovietico creavano relazioni temporali ellittiche o sovrapposte. Per esempio, un'inquadratura può ripetere in parte o per intero l'azione dell'inquadratura precedente (*overlapping editing*); quando questo procedimento si ripete diverse volte, il tempo in cui si svolge l'azione sullo schermo si dilata notevolmente. Nei film di Ejzenštejn si trovano gli esempi più famosi di questo procedimento. In *La corazzata Potëmkin* c'è una scena in cui uno dei marinai che parteciperanno all'ammutinamento contro gli ufficiali zaristi esprime la sua rabbia gettando a terra e rompendo uno dei piatti che stava lavando. Questo gesto, la cui durata è ovviamente brevissima, viene mostrato con dieci inquadrature diverse (Figg. 6.19-6.28), enfatizzando così il primo atto di ribellione che porterà all'ammutinamento. In *Ottobre* le scene del ponte levatoio o di Kerenskij che sale le scale del Palazzo d'Inverno prendono, similmente, tempi più lunghi che nella realtà.

L'effetto opposto si ottiene eliminando parti di un evento, così da farlo durare un tempo minore di quanto accadrebbe in realtà (*montaggio ellittico*). Un esempio tipico di questo espediente è il montaggio discontinuo o a salti (*Jump cutting*), dove uno stesso spazio viene mostrato dallo stesso punto di vista, in due inquadrature che differiscono fra loro per qualche elemento della messa in scena (Fig. 6.29). Le contraddittorie relazioni temporali che questi espedienti creavano costringevano lo spettatore a ricostruire il senso dell'azione mostrata.

Malgrado l'uso della ripetizione (vedi *La corazzata Potëmkin*), l'azione si svolge rapidamente, perché le singole inquadrature sono brevi. In genere il montaggio sovietico ha ritmi molto rapidi e accelerati. Anzi, dopo che *La rosa*

Fig. 6.19

Fig. 6.20

Fig. 6.21

Fig. 6.22

Fig. 6.23

Fig. 6.24

Fig. 6.25

Fig. 6.26

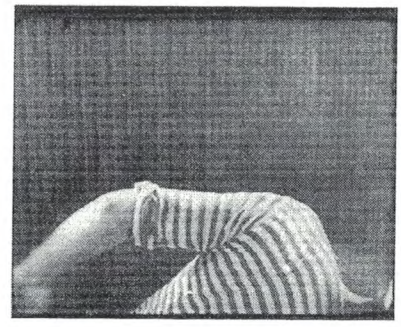

Fig. 6.27

Fig. 6.28

Figg. 6.19-6.28 Le dieci inquadrature della scena di *La corazzata Potëmkin* in cui il marinaio scaglia a terra il piatto mostrano la ripetizione dei gesti ripresi da punti di vista differenziati.

Fig. 6.30

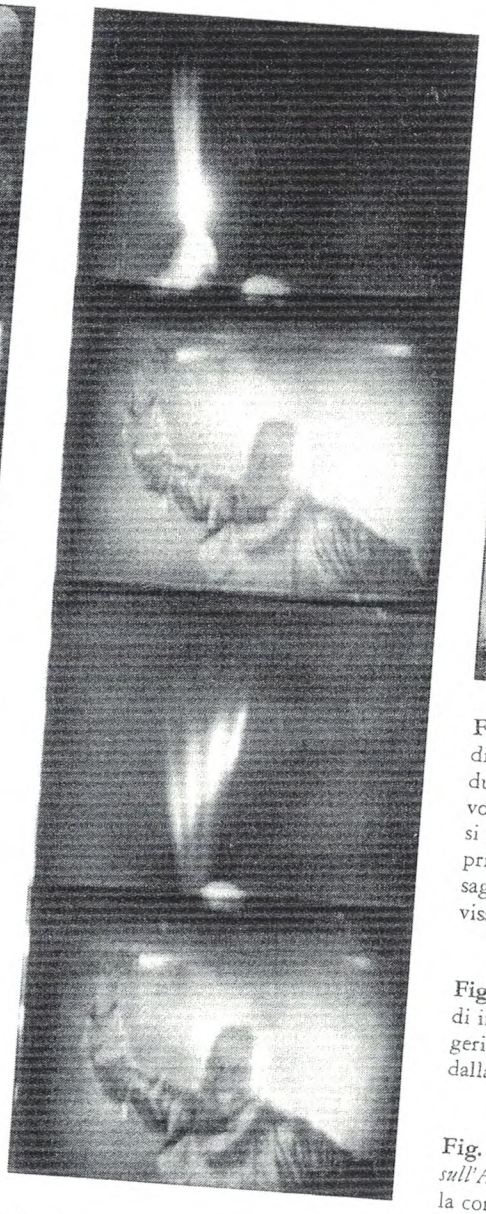

Fig. 6.31

Fig. 6.29 Un esempio di montaggio discontinuo in *Dom na Trubnoj* di Barnet: due successivi primi piani mostrano il volto in preda al panico di una donna che si vede piombare addosso un tram. Nella prima i suoi occhi sono chiusi, ma il passaggio alla seconda ce li mostra improvvisamente spalancati.

Fig. 6.30 In *Ottobre* il rapido montaggio di inquadrature di due fotogrammi, suggerisce l'effetto sonoro dei colpi sparati dalla mitragliatrice.

Fig. 6.31 Verso la fine di *Tempeste sull'Asia*, l'eroe mongolo del film si ribella contro lo sfruttamento dei colonialisti inglesi; inquadrature di un solo fotogramma alternano lui che agita la spada e il luccichìo della spada contro un fondale nero.

sulle rotaie di Gance e altri film simili dell'impressionismo francese appariro-no sugli schermi sovietici nel 1926, si cominciarono a realizzare inquadrature composte da uno o due fotogrammi. In molti casi però, il montaggio veloce non serviva per comunicare la percezione soggettiva del protagonista, come accadeva per il movimento francese, ma per suggerire ritmi sonori (Fig. 6.30), o intensificare gli effetti di azioni esplosive e violente (Fig. 6.31).

Come suggeriscono questi esempi di relazioni temporali tra le inquadrature, il montaggio poteva anche creare collegamenti spaziali in conflitto

Fig. 6.32 Un montaggio alternato in *Sciopero* accosta l'immagine di un ufficiale di polizia...

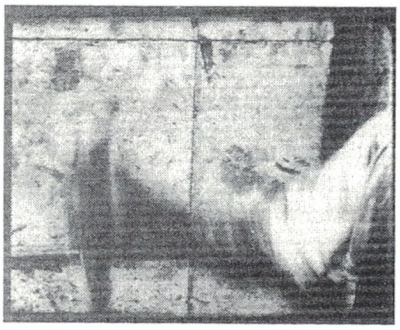

Fig. 6.33 ... a un macellaio

tra loro. Questi film, diversamente dai prodotti hollywoodiani, non costruivano un chiaro percorso narrativo che lo spettatore doveva limitarsi a seguire, ma lo costringevano a mettere attivamente in relazione ciò che vedeva, così come lo spettatore degli esperimenti di Kulešov doveva costruire uno spazio e un tempo coerenti. Nella scena già esaminata di *La corazzata Potëmkin*, per esempio, Ejzenštejn crea uno spazio non omogeneo cambiando la posizione del marinaio a ogni inquadratura. Nella prima egli porta il piatto dietro la sua spalla sinistra (Fig. 6.22), e in quella successiva è mostrato con il piatto già sopra la sua spalla destra (Fig. 6.23).

Un'altra tecnica spesso utilizzata dai registi sovietici per creare relazioni spaziali inconsuete era il cosiddetto *montaggio delle attrazioni*. Il suo utilizzo era diretto verso fini astratti, collegando due azioni per esprimere un concetto. Nella parte finale di *Sciopero*, ad esempio, Ejzenštejn passa dall'immagine di un ufficiale che abbassa violentemente i pugni nel momento in cui ordina il massacro degli scioperanti (Fig. 6.32) a quella delle mani di un macellaio che brandiscono un coltello che si abbatte su un toro per ucciderlo (Fig. 6.33). L'intera sequenza si sviluppa alternando le scene della morte dell'animale con quelle dell'attacco agli scioperanti, non per suggerire una simultaneità tra i due eventi, ma per creare un'analogia che orienti la risposta emotiva dello spettatore. In *La madre* Pudovkin ricorre a un uso più lirico del montaggio delle attrazioni, accostando le immagini del protagonista imprigionato con quelle del ghiaccio che si scioglie nel fiume, suggerendo la speranza del protagonista venuto a sapere di un piano per liberarlo. Questa sequenza non indica che l'eroe immagina il ghiaccio, come in un film impressionista, anche perché il regista carica la scena di un significato sociale: alla fine, infatti, accosta una dimostrazione politica ai flutti del fiume.

La sopra citata sequenza del massacro in *Sciopero* utilizza un altro espediente tipico di questi film: l'*inserto non diegetico*. Il termine "diegesi" indica il tempo e lo spazio in cui si svolge l'azione; tutti gli elementi che appartengono al mondo rappresentato sono diegetici. Di conseguenza un elemento non diegetico si colloca al di fuori di questa dimensione. In un film sonoro, per esempio, la voce *over* di un narratore che non è un personaggio della storia è un suono non diegetico. Quindi, un inserto non diegetico è costituito di una o più inquadrature il cui tempo e spazio non hanno legami con gli eventi rappresentati nel film. Il toro che viene ucciso in *Sciopero* non ha relazioni di spazio, di tempo o di causa con i lavoratori in sciopero. È un'immagine non diegetica inserita per esprimere una similitudine: gli scioperanti vengono macellati come gli animali. Il ricorso a queste inquadrature non diegetiche per sviluppare un nodo concettuale fu un punto centrale della *teoria del montaggio intellettuale* di Ejzenštejn.

Anche in *Ottobre* c'è un diffuso utilizzo del montaggio intellettuale, come ad esempio la sequenza nella quale Kerenskij, il capo del governo provvisorio, viene paragonato a Napoleone (Figg. 6.34, 6.35). Ma l'esempio più articolato è nella scena in cui uno dei leader esorta i soldati a combattere «per Dio e per la Patria»; a questa seguono una lunga serie di inquadrature non diegetiche di chiese e statue raffiguranti divinità di differenti culture, e altre di medaglie militari (Figg. 6.36, 6.37). Il montaggio intellettuale otteneva i

Fig. 6.34

Fig. 6.35

Figg. 6.34, 6.35 Un esempio di montaggio intellettuale in *Ottobre*, dove a un'inquadratura diegetica di Kerenskij ne segue una non diegetica di una statua di Napoleone.

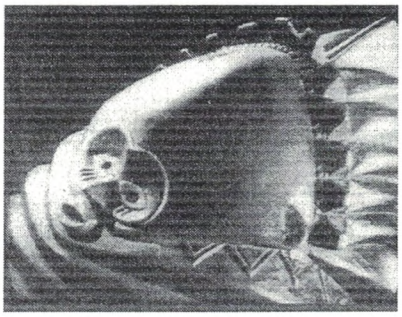

Fig. 6.36

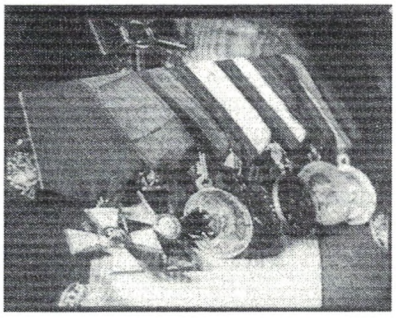

Fig. 6.37

Figg. 6.36, 6.37 In *Ottobre*, un inserto non diegetico sottolinea l'accostamento contraddittorio tra le credenze religiose e un'idea semplicistica del patriottismo, utilizzati per convincere i soldati a rischiare la propria vita.

Fig. 6.38

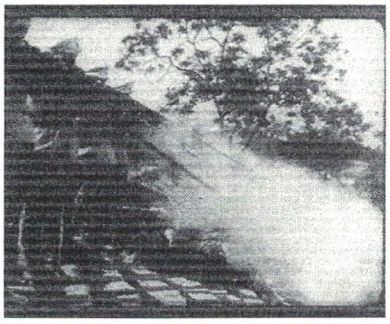

Fig. 6.39

Fig. 6.38 Un'immagine della sequenza della scalinata di Odessa in *La corazzata Potëmkin*, dove i gradini creano forti linee diagonali dal margine sinistro in basso dell'inquadratura verso quello in alto a destra, mentre le figure scendono rapidamente verso destra.

Fig. 6.39 Nell'inquadratura successiva la composizione è rovesciata, con la fila immobile dei soldati che si estende dall'alto a sinistra verso il basso a destra.

suoi effetti proprio attraverso questo genere di conflitti, avvicinando inquadrature senza apparenti connessioni: i registi spingevano gli spettatori a creare dei concetti che attribuiscono loro un senso.

Anche su un piano strettamente visivo, il susseguirsi delle inquadrature poteva servire a creare sorprendenti effetti di *contrasto grafico*, quando con uno stacco da un'inquadratura ad un'altra si variava la direzione della composizione. La celebre sequenza della scalinata di Odessa in *La corazzata Potëmkin* deve la sua strabiliante efficacia proprio a questo genere di conflitto grafico (Figg. 6.38, 6.39). L'effetto cumulativo degli stacchi accresce

Figg. 6.40, 6.41 In *Moja babuska* (Mia nonna, di Kote Mikaberidze, 1929) la satira della burocrazia si esprime giustapponendo due inquadrature inclinate di due dattilografe.

Fig. 6.40

Fig. 6.41

Figg. 6.42, 6.43 Nel film *Goluboj ekpress* (L'espresso blu, 1929) di Ilya Trauberg, il piano medio del soldato con il fucile puntato verso destra è seguito dalla stessa immagine con il soldato che però mira dalla parte opposta.

Fig. 6.42

Fig. 6.43

Figg. 6.44, 6.45 Due rapide inquadrature dalla scena della dimostrazione in *La madre*.

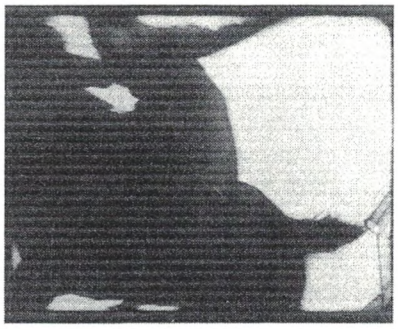

Fig. 6.44

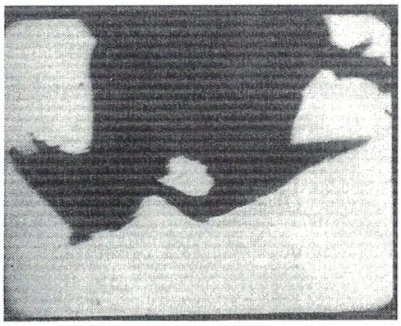

Fig. 6.45

l'intensità drammatica; in altri film, lo stesso effetto può contribuire alla comicità della sequenza (Figg. 6.40, 6.41).

Uno degli usi più efficaci di questi conflitti grafici si aveva passando da una immagine alla sua replica ruotata nella direzione opposta, o capovolta (Figg. 6.42, 6.43). Nel finale di *La madre* di Pudovkin, quando i soldati a cavallo attaccano una manifestazione di lavoratori, il ritmo del montaggio accelera improvvisamente, fino a un convulso climax di brevi inquadrature dei soldati che passano vicino alla macchina da presa, prima da destra, poi da sinistra (Fig. 6.44), e infine capovolti (Fig. 6.45). Questi

stacchi possono risultare stridenti, in particolar modo quando intensificano la violenza dell'azione.

Sebbene attribuissero principalmente al montaggio la possibilità di esprimere le qualità artistiche del cinema, i registi sovietici si resero conto che era necessario anche lavorare sulla composizione delle singole inquadrature proprio per migliorare gli effetti di montaggio. Per questo, anche il lavoro con la macchina da presa fu approfondito, studiando angoli di ripresa più dinamici delle usuali inquadrature frontali e a livello del personaggio. Si diffusero così: le inquadrature dal basso che, stagliando i personaggi o gli edifici contro un cielo bianco, li rendevano di volta in volta minacciosi (Fig. 6.46) o eroici (Fig. 6.47); inquadrature inclinate o decentrate che dinamizzavano le immagini (Figg. 6.48, 6.49); o ancora altre in cui la linea dell'orizzonte era posta nell'estremità inferiore del quadro (Figg. 6.50, 6.51).

I registi sovietici esplorarono anche le possibilità degli effetti speciali. Nell'inventivo documentario di Vertov *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929), sovrimpressioni e split-screen mostravano la forza del linguaggio cinematografico (Fig. 6.52). L'opera di Ejzenštejn sulle collettivizzazioni agricole, *Il vecchio e il nuovo*, usava la sovrimpressione di un toro che domina sopra un prato occupato da una mandria di mucche per suggerire l'importanza dell'animale per la riuscita della nuova fattoria (Fig. 6.53). Questi trucchi non erano usati per esprimere la percezione dei personaggi, come nell'impressionismo francese, ma per esprimere significati simbolici.

Fig. 6.46 Un angolo di ripresa dinamico in *Goluboj ekpress*.

Fig. 6.47 La protagonista di *La madre* durante la sequenza della dimostrazione.

Fig. 6.48 In *Arsenale*, un treno carico di soldati sembra balzare verso l'angolo estremo dell'inquadratura, enfatizzandone il dinamismo.

Fig. 6.49 In *La fine di San Pietroburgo* Pudovkin ironizza sui sostenitori della partecipazione della Russia alla prima guerra mondiale, inquadrandoli dalle ginocchia in giù.

Fig. 6.50 In *La terra* Dovženko sottolinea ripetutamente i vasti paesaggi rurali ucraini attraverso inquadrature quasi totalmente occupate dal cielo.

Fig. 6.51 Pudovkin utilizza un simile espediente in *Dezertir* (Il disertore, 1933), questa volta per suggerire la vulnerabilità della dimostrazione operaia quando sta per essere attaccata dalla polizia.

Fig. 6.47

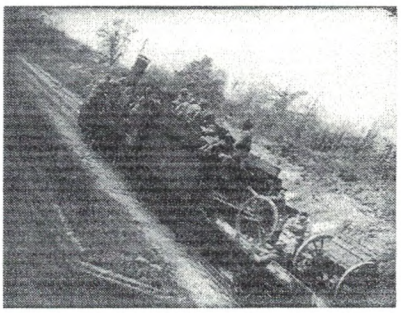

Fig. 6.48

Fig. 6.49

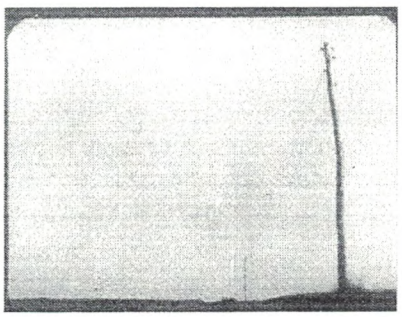

Fig. 6.50

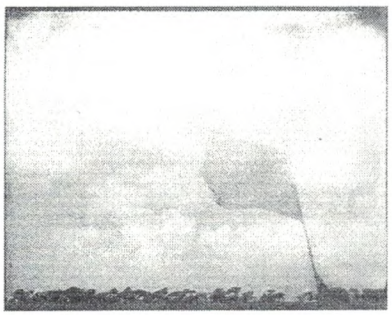

Fig. 6.51

Fig. 6.52 In *L'uomo con la macchina da presa* Vertov spacca in due un enorme edificio come se fosse un uovo, impressionando separatamente le due metà del fotogramma e inclinando la camera in direzioni opposte.

Fig. 6.53 Un uso concettuale di effetti speciali in *Il vecchio e il nuovo.*

Fig. 6.52

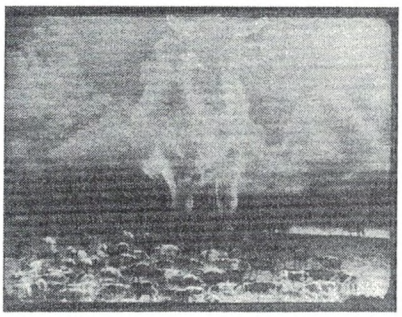

Fig. 6.53

Fig. 6.54 In *La corazzata Potëmkin* un ufficiale osserva con uno sguardo sospettoso alcuni marinai; l'immagine è divisa in due zone – una chiara e una scura – e la luce sul volto dei personaggi si accorda con il colore dei loro abiti.

Fig. 6.55 In *La nuova Babilonia* la protagonista è in cima alla barricata costruita dai comunardi parigini; i suoi abiti ordinari contrastano con le gale e i pizzi dei manichini.

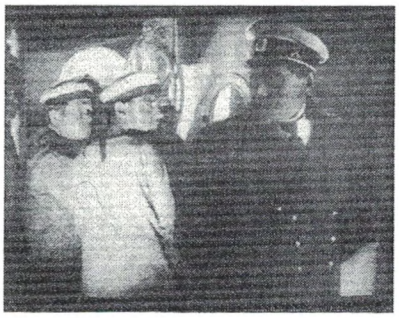

Fig. 6.54

Fig. 6.55

L'edificio spaccato in due nel documentario di Vertov è il Teatro Bolscioi di Mosca, sede tradizionale dell'opera e del balletto prerivoluzionari.

Dato che molti film sovietici di questo periodo affrontavano situazioni storiche o sociali, alcuni elementi della messa in scena tendevano a essere realistici. Le scene potevano essere girate in fabbriche reali, come in *Sciopero* o in *La madre*, e i costumi indicare l'appartenenza a una determinata classe sociale. I registi sovietici, inoltre, si resero conto che non c'era solo il montaggio per esprimere la tensione dinamica tra gli elementi. Anche all'interno dell'inquadratura ci potevano essere contrasti che ne aumentavano l'effetto sullo spettatore. Forme, volumi, colori o strutture in conflitto tra loro potevano essere presenti all'interno di una singola immagine (Fig. 6.54). Le fogge degli oggetti o dei tessuti spesso rispondevano a una esigenza analoga (Fig. 6.55).

Così come il montaggio poteva giustapporre movimenti contrastanti, all'interno della singola inquadratura i personaggi potevano muoversi in direzioni opposte (Fig. 6.56). Questo principio poteva essere applicato anche a elementi non in movimento, come nella scena già esaminata di *La corazzata Potëmkin* (Figg. 6.19-6.28) in cui le bande orizzontali della maglia del marinaio sono in opposizione con le linee verticali presenti sul muro alle sue spalle. Per quanto sia difficile dare una precisa definizione dell'effetto dovuto a questa giustapposizione, si può facilmente immaginare un'impressione molto diversa con uno sfondo completamente bianco. Infine, sfruttando i diversi piani della profondità dell'immagine, si potevano creare contrasti di

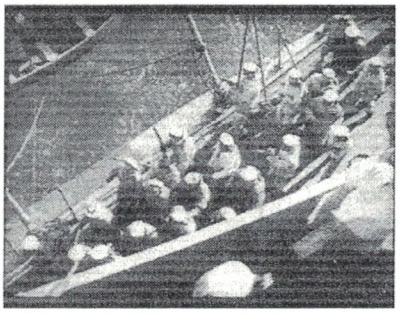

Fig. 6.56

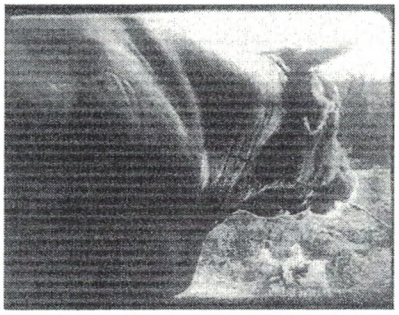

Fig. 6.57

Fig. 6.58

volume (Figg. 6.57, 6.58). Ovviamente, tutti questi procedimenti, una volta accostati ad altre inquadrature in fase di montaggio, moltiplicavano e rendevano più complessi i loro effetti.

Anche l'illuminazione e la recitazione erano usate con specifici tratti peculiari. I film sovietici difficilmente usavano un'illuminazione intensa, riprendendo il più delle volte i personaggi contro fondali neri (Fig. 6.59), magari lasciando la parte frontale relativamente scura e illuminando fortemente i lati del volto.

Per quanto riguarda la recitazione, persino all'interno di un singolo film si potevano incontrare esempi che spaziavano dal realismo all'estrema stilizzazione. Poiché gran parte dei personaggi che apparivano nel film avevano il compito di rappresentare una certa classe sociale, era molto comune il ricorso alla tipizzazione e ad attori non professionisti le cui caratteristiche fisiche avrebbero immediatamente suggerito la classe d'appartenenza (Fig. 6.60). Questo non significava che gli attori, nella vita quotidiana, dovevano esercitare la stessa professione che svolgevano sullo schermo; il piccolo meticoloso dottore de *La corazzata Potëmkin* fu scelto da Ejzenštejn perché l'uomo che lo interpretava assomigliava a un dottore, pur guadagnandosi da vivere spalando carbone.

Accanto a questa prassi, che rispondeva a un'esigenza di realismo, molti altri autori adottarono una recitazione stilizzata, proveniente dal teatro costruttivista e dal circo: *recitazione biomeccanica* ed *eccentrica*. Come in teatro, questi film più che sull'analisi psicologica del personaggio puntavano sull'impatto fisico; spesso gli attori si colpivano e lottavano tra di loro, o si arrampicavano sulle impalcature delle fabbriche o di quant'altro fosse presente sulla scena. L'eccentricità della recitazione doveva enfatizzare il grottesco; gli attori dovevano comportarsi come clown o comici dello slapstick. Aleksandra Khokhlova, moglie di Kulešov e attiva nel suo laboratorio, interpretava perfettamente questo tipo di recitazione: dal fisico nervoso e slanciato, evitava l'immagine seducente della donna fatale, costruendo un personaggio tutto smorfie e gesti spigolosi (Fig. 6.61). Esempi di recitazione eccentrica si trovano amche in *Sciopero* di Ejzenštejn, e nei film muti di Kozincev e Trauberg.

Dei tre movimenti d'avanguardia finora analizzati, solo quello sovietico continuò anche all'epoca del sonoro. Nel Capitolo 9 vederemo come mutarono le tecniche e lo stile di questi registi.

Fig. 6.56 In *La corazzata Potëmkin* una ripresa dall'alto inquadra un lato del battello, mostrando contemporaneamente sulla parte superiore dell'inquadratura degli uomini che si muovono da sinistra verso destra, e sul ponte in basso un gruppo che va nella direzione opposta.

Fig. 6.57 Un contrasto di volumi in *Il vecchio e il nuovo*, con il toro in primo piano che occupa gran parte dello spazio e che fa apparire il contadino e la mucca sullo sfondo figure minuscole.

Fig. 6.58 Analogamente, in *Un caso semplice* (*Prostoj slučaj*, di Pudovkin, 1932) le file di soldati a cavallo vengono riprese in profondità di campo, facendoli apparire di diverse dimensioni.

Fig. 6.59 Un tipico uso di fondale non illuminato in *La madre*.

Fig. 6.60 Per il personaggio femminile dell'eroina di *Il vecchio e il nuovo* Ejzenštejn scelse una vera contadina.

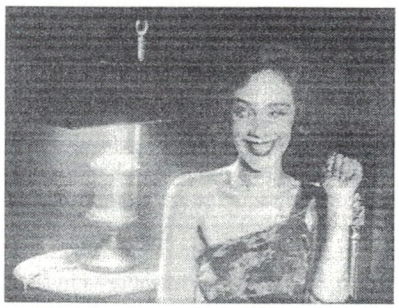

Fig. 6.61 Nel film *Le avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi*, la Khokhlova usava una recitazione eccentrica per interpretare la disonesta ammaliatrice di Mr. West.

GLI ALTRI FILM SOVIETICI

Negli anni in cui si sviluppò il movimento sovietico legato al montaggio, furono realizzati poco più di trenta film ascrivibili a questo stile. Comunque, come era accaduto per l'impressionismo francese e per l'espressionismo tedesco, queste opere ebbero grande risonanza e influenzarono un po' tutto il cinema. Molto più numerosi furono invece quei film che, pur facendo uso di alcune tecniche simili, le impiegarono in maniera meno radicale. Per esempio, il film di Yakov A. Protazanov *Belyi orël* (L'aquila bianca, 1928) inizia con una serie di immagini di statue stagliate contro il cielo (Fig. 6.62), un espediente che era ormai diventato un cliché. Nonostante la storia sia simile a quelli di molti film d'avanguardia – la brutale repressione di uno sciopero da parte di un governatore zarista – il resto del film è girato con lo stile classico del cinema europeo degli anni Venti.

Il cinema d'avanguardia copriva una larga varietà di generi. Sebbene i film comici sovietici del periodo muto siano difficilmente visibili oggi, se ne produceva una gran quantità. Il comico slapstick Igor Il'inski, una sorta di Jerry Lewis russo, fu la star più popolare del decennio. In *Zakrojščik iz Torzka* (Il sarto di Torzhok, realizzato da Protazanov nel 1925 per pubblicizzare la lotteria governativa), Il'inski interpretava il ruolo di un sarto alla ricerca frenetica del biglietto vincente, che ha smarrito (Figg. 6.63, 6.64). Un simile tono leggero prevale anche nel serial poliziesco *Miss Mend* (diretto nel 1925 da due allievi di Kulešov, Fëdor Ocep e Boris Barnet), la storia di tre operai americani della società "Rocfeller" che per spirito di solidarietà di classe riescono a sventare un complotto per avvelenare le riserve d'acqua dell'Unione Sovietica.

Diversamente dai film della scuola di montaggio, che non puntavano su nomi di attori celebri, gli altri registi ricorsero a famosi attori di teatro, in alcuni casi provenienti dal Teatro d'Arte di Mosca (come Ivan Moskvin e Mikhail Čekhov), fondato da Stanislavsky nel 1898 e considerato da molti giovani autori come un baluardo dello stile più conservatore (Fig. 6.65). L'unica testimonianza a noi arrivata di una partecipazione in un film da parte del grande regista teatrale costruttivista Mejerchol'd si trova in *Belyi orël* di Protazanov.

Un'altra strada molto battuta per raggiungere il successo era l'adattamento di testi letterari, spesso a sfondo storico-epico. Due di questi film che ebbero molto successo furono *Poet i car'* (Il poeta e lo zar, di Viktor Gardin, 1927), una biografia della vita di Puškin, e *Dekabristi* (I decabristi, di Aleksandr Ivanovskij, 1927). Nel 1927, durante un incontro per discutere del destino della Sovkino, il poeta Vladimir Majakovskij liquidò bruscamente questo genere di film: «Si prenda *Poet i car'*, ad esempio. Le immagini sono piacevoli; ma quando ti fermi a pensare a ciò che stai guardando, che sciocchezza, che mostruosità»[3]. Lo stesso si potrebbe dire per *Dekabristi*, con le sue sontuose sale da ballo (Fig. 6.66) che lo fanno apparire come una stanca versione dei drammi storici dell'era prerivoluzionaria. Non sorprende che i nuovi autori del cinema sovietico guardassero a questi film tradizionali come a qualcosa di diametralmente opposto al loro modo di fare cinema.

Fig. 6.62

Fig. 6.63

Fig. 6.64

Fig. 6.65

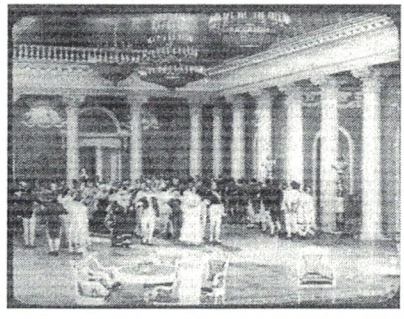

Fig. 6.66

Fig. 6.62 Un'inquadratura nello stile della scuola di montaggio in un film piuttosto convenzionale, *Belyi orël*.

Figg. 6.63, 6.64 In *Zakrojščik iz Torzka* il protagonista ammicca verso l'obiettivo della macchina da presa incrociando gli occhi.

Fig. 6.65 Nel 1926 Leonid Leonidov veste i panni di Ivan il Terribile nel film di Jurij Taric *Kryl'ja kholopa* (Le ali di uno schiavo); la sua interpretazione fu alla base del successo internazionale del film.

Fig. 6.66 Un set decisamente sfarzoso in un film convenzionale come *Dekabristi*.

IL PIANO QUINQUENNALE E LA FINE DEL CINEMA D'AVANGUARDIA

Come abbiamo già sottolineato, i primi film legati alla sperimentazione sul montaggio furono esportati con successo, e nello stesso tempo vennero elogiati in patria per i loro contenuti politici. Se da un parte questo accrebbe l'attività cinematografica negli anni dal 1927 al 1930, dall'altra portò a un controllo sempre maggiore da parte del governo sui contenuti e lo stile di questi film. L'accusa più diffusa era di "formalismo", un termine piuttosto vago che indicava come l'opera fosse troppo complessa per essere compresa dalle masse, e che il suo autore era più interessato allo stile che all'ortodossia ideologica.

Ironicamente, fu proprio la ripresa dell'industria cinematografica, avvenuta anche grazie all'esportazione dei film d'avanguardia, che causò una più severa censura. Nel 1927, per la prima volta, l'industria cinematografica sovietica guadagnò più sui film nazionali che su quelli importati; da allora, gli organi ufficiali insistettero per limitare i rapporti con il mercato estero. La Sovkino e Lunačarskij furono accusati di produrre film pensati per raffinati conoscitori stranieri, non certo per contadini analfabeti. Più aumentavano le sperimentazioni formali e l'uso di nuove tecniche, più s'infittivano le critiche di formalismo.

Criticati dalla stampa ufficiale, molti degli autori più radicali ebbero difficoltà a trovare i fondi per i loro progetti, o a vedersi accettate le sceneggiature. I primi a scontare la nuova situazione furono Kulešov e Vertov; que-

st'ultimo fu costretto ad allontanarsi dalla sua sede a Mosca per poter girare *L'uomo con la macchina da presa* per una produzione ucraina, la Vufku. Anche per i film di Kozincev e Trauberg si parlò di una eccessiva stilizzazione, che li rendeva oscuri e poco utili alla causa. Ejzenštejn, protetto inizialmente dal successo di *La corazzata Potëmkin*, alla fine degli anni Venti si trovò a dover affrontare accuse molto aspre, allorché proseguirono le sue ricerche per esplorare le possibilità di arrivare a comunicare idee attraverso il montaggio intellettuale. Per un certo periodo, Pudovkin riuscì a evitare le critiche, e continuò a fare un cinema basato sul montaggio almeno fino al 1933, quando il suo film *Dezertir* (Il disertore) segnò la fine del movimento.

Una data cruciale per l'industria cinematografica sovietica fu il marzo 1928, quando si tenne la Prima conferenza del partito comunista per le questioni cinematografiche. Fino ad allora il governo aveva lasciato il controllo del cinema sovietico nelle mani della Narkompros e di altre piccole organizzazioni sparse per il paese. Ma il primo piano quinquennale spinse l'acceleratore sull'espansione del sistema industriale, e anche il cinema venne centralizzato. L'obiettivo era di aumentare la produzione, costruendo sedi ben equipaggiate per soddisfare tutti i bisogni dell'industria. A questo sarebbe dovuta seguire l'eliminazione dell'importazione e dell'esportazione; tutti i film dovevano essere pensati per il mercato interno, e per un pubblico di operai e contadini.

La realizzazione del piano quinquennale per il cinema andò per le lunghe. Nei due anni successivi il governo fece pochi investimenti: un ritardo che probabilmente permise la sopravvivenza della scuola del montaggio. Ben presto, però, le condizioni mutarono. Nel 1929, Ejzenštejn lasciò il Paese per poter studiare all'estero le nuove possibilità offerte dal sonoro; lavorando perlopiù su progetti mai realizzati, prima a Hollywood e poi in Messico, tornò soltanto nel 1932. Nello stesso anno in cui Ejzenštejn lasciava l'Unione Sovietica, il controllo del cinema passava dalla Narkompros alla Commissione per il Cinema dell'Unione Sovietica, di cui Lunačarskij era solo uno dei tanti membri.

Un ulteriore passo verso la centralizzazione dell'industria fu la creazione nel 1930 della Soyuzkino, deputata alla supervisione di tutte le produzioni nelle repubbliche, nonché al controllo sulla distribuzione e sull'esercizio. A capo della Soyuzkino fu posto Boris Šumjatskij, un burocrate di partito senza nessuna esperienza cinematografica; diversamente da Lunačarskij, Šumjatskij non nutriva nessuna stima per i registi del movimento d'avanguardia.

Gli effetti di questa nuova gestione si fecero sentire ben presto. Nel 1931, mentre Ejzenštejn era ancora negli Stati Uniti, venne pubblicato un articolo in cui si accusavano i suoi film di tendere verso una morale "piccolo borghese". «Se Ejzenštejn manifestasse un maggiore attaccamento alla causa del proletariato», continuava l'autore dell'articolo, «potrebbe creare un vero cinema rivoluzionario. Ma non dobbiamo avere paura di affrontarlo; l'unica strada per uscire dalla crisi passa attraverso una spietata campagna di rieducazione e di critica dei suoi primi film»[4]. Tutti i registi che avevano lavorato sul montaggio, e tutti gli artisti d'avanguardia furono costretti a ripiegare su approcci più accessibili. All'inizio degli anni Trenta, l'industria cinematografica sovieti-

ca si indirizzò verso una politica produttiva i cui dettami imposero di seguire un approccio denominato "realismo socialista". Esamineremo gli anni di questo crescente controllo governativo, dal 1933 al 1945, nel Capitolo 12.

APPROFONDIMENTI

L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA E LE POLITICHE DI GOVERNO: UNA STORIA COMPLICATA

Ogni grande industria cinematografica ha avuto una complessa storia evolutiva, ma l'instabilità della situazione sovietica nei quindici anni successivi alla Rivoluzione è davvero degna di nota. Molte organizzazioni produttive scomparivano subito dopo essersi formate, nonostante gli interventi del governo per rendere l'industria redditizia, oltre che ideologicamente ortodossa.

Molti libri offrono questa storia in dettaglio. Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico,* Milano, Il Saggiatore, 1964, è un testo ricco di dettagli aneddotici capaci di restituire il fervido entusiasmo di quegli anni. Nel volume *Inside the Film Factory. New Approaches to Soviet Cinema*, Rutledge, London - New York, 1991, Richard Taylor e Ian Christie esplorano le relazioni tra il lavoro dell'industria e le politiche governative. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, UMI Research Press, Ann Arbour, 1985, di Denise Youngblood, mette in risalto il tipo di critica standardizzata che veniva mossa ai registi d'avanguardia, e si occupa degli anni del realismo socialista e del cinema ufficiale che li rappresenta. Una fonte vecchia ma ancora molto interessante è il testo di Paul Babitsky e John Rimberg *The Soviet Film Industry*, Praeger, New York, 1955. Un gran numero di saggi e studi contemporanei sono contenuti in un'antologia che si propone di coprire tutti gli aspetti del cinema sovietico, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, a cura di Richard Taylor e Ian Christie, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988.

L'EFFETTO KULEŠOV

La carriera di Lev Kulešov si snoda attraverso le sue attività di regista, teorico e insegnante di cinema. Gli storici moderni hanno più volte studiato gli "esperimenti di Kulešov", di cui non è rimasta traccia, e i "film senza film" che costituivano il perno dei laboratori tenuti negli anni Venti. Le riflessioni di Kulešov sono disponibili, in inglese, in *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, a cura di Ronald Levaco, University of California Press, Berkeley, 1974 e in *Lev Kuleshov: Fifty Years in Films*, Raduga, Mosca, 1987. In lingua italiana si veda almeno *Il lavoro dell'attore*, «Bianco e Nero», nuova serie, n. 1, 1947. Vance Kepley Jr., parla dei laboratori di Kulešov in «Iris» n. 4, 1986, un numero interamente dedicato a Kulešov (molti degli articoli sono in francese). Un ricco saggio di Stephen P. Hill, *Kuleshov-Prophet without Honor?* è apparso in «Film Culture» n. 44, primavera 1967.

A Kulešov sono dedicati il n. 387 di «Filmcritica» del settembre 1988 e il volume di Silvestra Mariniello *Lev Kulešov*, La Nuova Italia, Firenze, 1990.

I FORMALISTI RUSSI E IL CINEMA

Negli anni che vanno dal 1914 al 1930, un gruppo di critici letterari molto vicini al cubo-futurismo e al costruttivismo diedero vita a un importante movimento teorico noto come "formalismo russo". I formalisti russi credevano che il lavoro dell'arte obbedisse a princìpi propri, differenti da quelli che funzionavano per le altre categorie di oggetti; il compito dei teorici era di stabilire come era costruita un'opera d'arte per suscitare determinati effetti. Attivi a Mosca e a Leningrado, i due maggiori centri di produzione cinematografica, i critici formalisti scrissero numerosi saggi, pubblicarono riviste di cinema, e collaborarono alla stesura di soggetti e sceneggiature sia per la scuola di montaggio che per il cinema più tradizionale. Per esempio, Osip Brik scrisse *Tempeste sull'Asia* e Viktor Sklovskij collaborò con Kulešov, per la stesura del soggetto di *Dura lex* (*Po zakonu*). Molti registi sovietici, compreso Ejzenštejn, il gruppo dei FEKS e Kulešov, erano molto vicini alle posizioni dei formalisti, la cui influenza è chiaramente riscontrabile nei loro scritti teorici. Allo stesso modo dei registi d'avanguardia, anche i formalisti furono attaccati e costretti a un approccio teorico più convenzionale.

Un'antologia italiana è *I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Garzanti, Milano, 1972. Materiali sull'attività del FEKS, dei formalisti russi, e sulla recitazione eccentrica sono disponibili in *Futurism, Formalism, FEKS: "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918-36*, a cura di Ian Christie e John Gillett, British Film Institute, London, n.d.; *Ejzenštein, Feks, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS,* a cura di Paolo Bertetto, Feltrinelli, Milano, 1975; in V. Erlich, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano, 1966, e, in «Bianco e Nero», n. 7-8, luglio-agosto 1971, *Ejzenštein e il formalismo russo*, a cura di Pietro Montani. Per un'ampia comprensione di Ejzenštejn nel panorama artistico, culturale e sociale del periodo, si veda P. Montani, a cura di, *Sergej Ejzenštein: oltre il cinema*, La Biennale di Venezia, Edizioni Biblioteca dell'immagine, Pordenone, 1991.

NOTE

1. Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, Sergej Jutkevič and Georgi Ktyzhitsky, "Eccentrism", in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, a cura di Richard Taylor e Ian Christie, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988.
2. Cfr. Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, a cura di Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1961.
3. Citato in Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico,* Il Saggiatore, Milano, 1964.
4. Ivan Anisimov, *The Films of Ejzenštejn*, «International Literature», n.3, 1931.