L'avanguardia cinematografica sovietica – Il montaggio secondo Sergej Eisenstein

Questo testo assembla materiali di diversa origine, prendendo tuttavia spunto in modo principale dal testo L'avventura del cinematografo *di Sandro Bernardi, edito da Marsilio.*

UN'ARTE NUOVA PER UN MONDO NUOVO

All'inizio del Novecento il cinema rappresenta una delle grandi novità della modernità e della rivoluzione industriale. Mentre in tutto il mondo il cinema è una forma rinnovata di spettacolo e di intrattenimento, in Europa alcuni artisti coraggiosi e innovatori si spingono verso nuovi orizzonti: per loro (così per lo spettatore dei giorni nostri) il cinema non è uno spettacolo, ma un'arte che scopre un mondo nuovo.
Infatti in questi anni non è solo il cinema che cambia la vita e la cultura del Novecento. Anzi, si sono macchine ben più importanti, soprattutto i vari mezzi di trasporto meccanici (treni, automobili, aeroplani) che trasformano il mondo. Il paesaggio visto dal treno, dall'automobile o dall'aereo, con il suo continuo mutare, era ben diverso da quello visto da una montagna: era impossibile fissarlo prima che fosse già cambiato; sotto gli occhi dei nuovi viaggiatori la terra diventava sempre più piccola. La città appariva come una macchina vivente, l'elettricità conteneva grandi promesse per l'umanità, come l'ozio e la liberazione dal lavoro; il corpo umano stesso, e l'occhio in particolare, potevano essere considerati come delle macchine in grado di ricreare la realtà.

IL CINEMA COME ARTE FUTURISTA

In questo nuovo contesto, sono i futuristi italiani che per primi lanciano il sogno di rivoluzionare la vita attraverso le macchine, presto seguiti dalle avanguardie francesi (cubismo e dadaismo). I futuristi russi vedono nelle macchine e nell'elettricità un equivalente della rivoluzione socialista, mentre per le avanguardie tedesche l'idea della macchina, come vedremo, assume significati più tenebrosi, fino a suggerire spesso una strana mescolanza fra vita e morte.
Tutti questi movimenti, pur essendo molto diversi tra loro, hanno alcune cose hanno in comune, come l'interesse per il cinema. Naturalmente però si tratta di un tipo di cinema completamente diverso da quello di intrattenimento che avevano lanciato le grandi industrie cinematografiche. Diversamente, le avanguardie (futurismo, dadaismo, cubismo, espressionismo) propongono un cinema che frantuma i modelli conosciuti; un'arte che scandalizza e trasgredisce la morale borghese e fa saltare in aria tutte le convenzioni, immagini che mostrano cose proibite e censurate, che spezzano le frontiere del perbenismo e gli stereotipi del mondo comune.
È nel futurismo italiano che incontriamo il primo salto verso la modernità. Marinetti e gli altri artisti avevano rifiutato le arti tradizionali nel *Manifesto del futurismo* del 1909, seguito da molti altri manifesti che riguardavano le diverse forme artistiche, tra cui il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) e il *Manifesto della Cinematografia futurista* (1916). Il cinema costituiva una forma artistica perfetta per il futurismo, proprio per i suoi caratteri di dinamismo e mobilità: secondo Marinetti e i futuristi il cinema era addirittura da considerare arte futurista per natura, poiché in primo luogo era «privo di passato e libero da tradizioni». Inoltre, diversamente dalle arti tradizionali come la letteratura e il teatro, il cinema poteva essere «antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero»; rifiutava la bellezza tradizionale e proponeva la ricerca di un linguaggio nuovo rispetto a quello vecchio e pesante del passato.
Oltre al movimento, il cinema era estremamente affascinante perché, attraverso il montaggio, poteva scomporre e ricomporre l'intero «universo secondo i no¬stri meravigliosi capricci»: proprio il montaggio (l'accostamento tra due inquadrature completamente diverse) poteva dare una forma visibile alla potenza creatrice delle metafore e delle associazioni di idee tipiche del futurismo.

RIVOLUZIONE SOVIETICA E CINEMA

I futuristi italiani purtroppo non riuscirono ad andare oltre un generico progetto, né essi furono in grado di realizzare opere adeguate alle loro idee. Completamente diverso è il risultato del futurismo russo, che si proponeva non di estetizzare la vita ma di trasformare realmente sia l'arte che la vita, costruendo un'arte nuova per un mondo nuovo.
Dobbiamo prima soffermarci un poco sull'importanza culturale della rivoluzione russa, culminata nel 1918 con la presa del Palazzo d'inverno (la residenza degli zar), che fu un'esplosione non solo popolare, ma

anche intellettuale e artistica, e liberò tutte le forze nuove che, sotto l'oppressione dell'antico regime zarista, non avevano avuto la possibilità di manifestarsi. Il suo grande significato storico consiste anche nell'aver **collegato un grande mutamento culturale a uno politico**, facendo di ognuno di questi due eventi l'espressione dell'altro. La rivoluzione fu un grande evento distruttivo, di liberazione sociale, ma anche costruttivo, di rinnovamento artistico e di creazione di nuovi modelli espressivi. […]
In questo quadro storico, l'arte cinematografica veniva vista come l'arte rivoluzionaria per eccellenza: rivoluzionaria sia nella forma, perché rielaborava in modo nuovo tutte le forme artistiche tradizionali, superandole attraverso la riproduzione del movimento e il montaggio; in seconda battuta, il cinema era rivoluzionario anche in virtù della sua forza comunicativa, poiché poteva contribuire a diffondere gli ideali della rivoluzione sovietica.

***

Voce: Ejzenštejn, Sergej Michailovič
Fonte: Enciclopedia dei ragazzi (2005)
Autore: Monica Trecca

Sergej Michajlovič Ejzenštejn, di origine ebreo-tedesca, nato a Riga (in Lettonia) nel 1898, non si può pienamente comprendere senza fare riferimento al periodo storico in cui avvenne la sua formazione. La rivoluzione del 1917 (rivoluzioni russe) segnò infatti la fine dell'Impero russo e del regime zarista, sotto il quale i contadini e gli operai avevano vissuto in condizioni di povertà e sfruttamento. Lo stesso Ejzenštejn con il film *Ottobre* (1927) volle raccontare gli eventi che fecero seguito all'arresto dello zar, ossia l'instaurazione di un governo provvisorio guidato da Aleksandr F. Kerenskij e il suo successivo rovesciamento da parte dei bolscevichi il 25 ottobre 1917, data della cosiddetta Rivoluzione d'ottobre. Il cambiamento sociale e politico in Russia fu così profondo da coinvolgere anche gli artisti, desiderosi di liberarsi dall'arte del passato e decisi a sostituirla con un'arte nuova e rivoluzionaria.

Appassionato di letteratura e pittura, amante delle lingue e molto dotato nel disegno, Ejzenštejn abbandonò la Scuola di ingegneria per dedicarsi con passione al teatro. Ciò avvenne nel periodo della guerra civile che era seguita alla Rivoluzione e che terminò nel 1920 con la definitiva vittoria dei bolscevichi e la successiva proclamazione dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (URSS). Le esperienze fatte in teatro, come scenografo e regista, furono per Ejzenštejn molto importanti, ma ben presto si convinse che il cinema poteva coinvolgere ed emozionare lo spettatore ancora di più, facendolo riflettere e comunicandogli idee nuove.

Costruire un film: i segreti del montaggio

Sul tema del montaggio Ejzenštejn scrisse pagine importanti che chiariscono perché il cinema, al pari della letteratura, della pittura, è un'arte. Inoltre, per il grande regista il film non deve limitarsi a raccontare una storia, ma deve essere costruito in modo che l'accostamento tra le immagini colpisca l'attenzione dello spettatore e gli faccia comprendere l'idea che il regista intende comunicare. In *Ottobre*, ad esempio, per mostrare la vanità del capo del governo provvisorio Kerenskij, alterna immagini del personaggio a quelle di un pavone meccanico. In tutti e due i casi, il regista fa ricorso al cosiddetto montaggio delle attrazioni, che aveva utilizzato anche in teatro. Per montaggio delle attrazioni s'intende l'interruzione della normale successione delle inquadrature (Kerenskij fermo davanti alla porta dello zar) con l'apparizione di un'immagine di forte impatto (il pavone) che provoca una sensazione in chi guarda, comunicandogli un'idea. Così l'associazione "immagini di Kerenskij + immagini del pavone" fa scattare nello spettatore il giudizio "Kerenskij è vanitoso come un pavone".

Sempre riguardo al montaggio, tra i concetti messi a punto negli anni spicca l'idea di montaggio come 'conflitto': il montaggio deve creare uno scontro tra due idee, espresse da due inquadrature, da cui nasce una terza idea nuova, diversa dalle due che l'hanno generata. Tra gli esempi, un'altra sequenza di *Ottobre*

dove si racconta l'ascesa al potere di Kerenskij nel luglio 1917. A didascalie che indicano cariche sempre più elevate (dittatore, generalissimo, ministro della Marina), collocate sempre più in alto sullo schermo, si alternano inquadrature di Kerenskij che sale le scale del Palazzo d'inverno. Lo scontro tra le cariche via via più alte e la salita sempre uguale del personaggio crea un effetto comico, e fa apparire quell'ascesa come inconsistente: un uomo politico che sale verso il nulla.

Nel 1938 il regista realizzò Aleksandr Nevskij, sull'eroica vittoria del condottiero che nel 13° secolo oppose all'avanzata dei cavalieri teutoni un esercito di contadini e cavalieri. Ai volti dei Russi si contrappongono i minacciosi elmi dei Teutoni, destinati a essere sbaragliati nell'epica battaglia combattuta sul ghiaccio abbagliante del Lago Peipus. La grandiosa colonna sonora composta da Sergej S. Prokof´ev fu concepita per dare il massimo rilievo a ogni azione.
Il film ottenne consensi, ma negli anni il regista aveva incontrato sempre maggiori difficoltà, in quanto con le sue opere intendeva far riflettere e non limitarsi a celebrare la nuova realtà politica sovietica. Così molti suoi progetti non vennero realizzati o furono interrotti.

L'ultimo lavoro di Ejzenštejn fu Ivan il Terribile, sulla figura di Ivan IV, primo zar di tutte le Russie, vissuto nel 16° secolo, la cui prima parte uscì nel 1945. La scena principale della seconda parte, intitolata La congiura dei boiardi, è la scena di un ballo. I boiardi progettano di uccidere lo zar e incoronare al suo posto il cugino demente di lui, Vladimir. Ivan convince il cugino a indossare i suoi abiti e a guidare le danze sfrenate. Il sicario appostato nell'ombra uccide Vladimir scambiandolo per Ivan.

Tutto il film è in bianco e nero, ma questa sequenza è a colori. Rispetto ai toni grigi delle scene precedenti, il rosso, l'oro, l'azzurro e il nero invadono lo schermo come un fuoco di artificio a indicare una fase cruciale della storia. Il regista venne accusato di aver presentato Ivan in questa seconda parte come un personaggio debole e tormentato dai dubbi. L'opera suscitò le ire di Stalin, che vide nei difetti dello zar raffigurati i propri. Fu così condannata dal Comitato centrale del Partito comunista e poté essere presentata al pubblico solo dieci anni dopo la morte del regista, avvenuta a Mosca nel 1948. Ejzenštejn non poté girare la terza parte del film e la sua vita si chiuse in un triste isolamento.