

Sergej Mikhailovic Ejzenstejn nasce il 23 gennaio del 1898 a Riga, in Lettonia. (morto nel 1948)

Ejzenstejn è stato uno dei più grandi registi della storia del cinema, teorico, intellettuale raffinato, artista di avanguardia, un magma incandescente. Malgrado questo, le circostanze gli permisero di completare solo 6 film in 25 anni. La degenerazione totalitaria staliniana gli impedì in più occasioni di portare a termine i suoi lavori, ma anche la grossolanità commerciale e faziosa americana fecero la sua parte, ebbe problemi con la censura, fu costretto al silenzio, lavorò sempre in condizioni difficili, come potevano essere quelle tragiche della dittatura staliniana degli anni trenta. Un artista avanti anni luce nell'arte cinematografica

La sua importanza ha assunto proporzioni smisurate non soltanto per la direzione e regia dei film ma anche nella teoria, i suoi scritti sul montaggio sono un punto di riferimento per tutti gli artisti e i critici del mondo.

Le possibilità espressive ed intellettuali rivelate nei film: La corazzata Potëmkin e Ottobre, unite a una vasta cultura, all'intelligenza registica, all'insegnamento cinematografico, così come lo studio di problemi di teoria estetica nel cinema, fan sì che egli venga considerato uno dei più grandi ed incontestati maestri.

Nato in una famiglia ebrea di ceto medio di Riga, studiò all'Istituto di ingegneria civile di Pietrogrado. Probabilmente questi studi per l'epoca, gli aprirono possibilità e indirizzi di ricerca abbastanza inusuali in quel periodo e non solo-

Ad esempio è vivo e centrale in Ejzenstejn il rapporto tra la Tecnica e L'arte, tipico di molte avanguardie almeno a livello intuitivo, si tenga presente che ancora oggi il cinema e la comunicazione audiovisiva viene letta con strumenti mutuati dalla critica letteraria, che per girare un film c'è bisogno di strumenti "Tecnici" è un qualcosa che dimenticano in molti.

Fece il servizio militare nell'Armata Rossa, aderì alla rivoluzione Bolscevica importante per la sua formazione e la sua carriera fu il breve periodo di tempo che passò come allievo di Meyerhold (grande teorico russo-regista teatrale). Dopo vari tentativi come disegnatore, iniziò a lavorare nel 1920 come disegnatore e regista del teatro Proletkult. Queste esperienze teatrali furono importanti gli diedero forse il senso della differenza tra la scena teatrale e la "sequenza cinematografica"

Fece il suo primo tentativo cinematografico ideando il breve cortometraggio "Diario di Glumov", come intervallo di uno spettacolo teatrale. Nel 1924 ebbe la possibilità di dirigere un lungometraggio, "Sciopero", che rivelò chiaramente le sue esperienze di teatro, ma fu un film rivoluzionario in tutti i sensi, perché, per la prima volta sullo schermo, l'eroina principale era la massa, la collettività. Non è cosa da poco se si pensa al ruolo che le masse hanno avuto nel primo novecento, non soltanto da un punto di vista politico e sociale ma anche per quanto riguarda la ricezione del messaggio artistico, la fruizione di quest'ultimo.

Il nostro visse un periodo tragico ed eccezionale, quello della Rivoluzione Bolscevica, del crollo del regime zarista, rivoluzionario convinto, rappresenta molto bene il legame tra la rivoluzione e alcune tendenze artistiche di avanguardia presenti in tutti gli ambienti culturali russi dell'epoca. Questo rapporto venne meno successivamente quando la rivoluzione degenerò nello stalinismo e in una apologia del "Realismo socialista" completamente estranea al nostro. (corrente artistica propagandata dal regime Staliniano)

I rapporti tra cinema e avanguardia in Russia consistono, dopo il 1917, nell'attribuzione al nuovo mezzo espressivo di un ruolo particolare per la realizzazione di un progetto rivoluzionario, in termini politici ancor prima che estetici, il cinema quindi, in rapporto alla rivoluzione. Ciò che caratterizza l'esperienza del cinema rivoluzionario russo è la convivenza di due progetti strettamente collegati. Da una parte, lo studio su basi sperimentali, come si pretendeva di fare nel laboratorio di Kulesov; (altro teorico dell'epoca) dall'altra il progetto rivoluzionario politico.

Secondo lo spirito scienziata del tempo, Kulesov (teorico russo dell'epoca) e i suoi allievi studiavano le leggi costitutive della comunicazione filmica e gli elementi specifici del linguaggio cinematografico. Nello stesso tempo in cui mettevano a punto una sorta di grammatica della comunicazione visiva basata essenzialmente sul montaggio, i cineasti russi partecipavano a un movimento politico che credeva nella possibilità di liberare l'arte dalla condizione di separatezza e di isolamento in cui la aveva collocata la cultura "borghese" e di farne uno degli elementi propulsivi della costruzione di una nuova società.

Il Montaggio comincia ad essere al centro della sua attenzione, visti anche gli esperimenti di Kulesov- riportiamo uno degli esempi più citati:

"Esperimento-Kulesov".

Siamo agli inizi degli anni '20, e Kulesov decise di costruire una specie di "teorema": Inquadrò, in primo piano, il volto di Mozzuchin (un noto attore dell'epoca), poi riprese un piatto di minestra, un bambino allegro e, infine, una donna morta (come si vede questi tre elementi sono, visivamente e concettualmente, molto distanti tra loro). Non restava che accostare l'inquadratura del volto dell'attore alle tre riprese girate per "creare senso", e così fece Kulesov. Sebbene l'espressione dell'attore rimanesse identica, essa sembrava assumere connotazioni differenti a seconda che venisse accostata al piatto di minestra (fame), al bambino allegro (paternità, affetto) oppure alla donna morta (lutto, dolore).

Il montaggio cinematografico assume significati diversi in relazione alle tecniche con le quali si esprime. Queste ultime hanno fatto sì che assumesse una sua precisa consapevolezza estetica, permettendogli di esplicitarsi al meglio parallelamente al progresso tecnologico -

In tale progetto politico, quello della Rivoluzione, venne attribuito un ruolo di primo piano al cinema (Lenin affermò in più occasioni l'importanza del nuovo mezzo), in quanto strumento capace non solo di riflettere le modificazioni dell'esperienza percettiva introdotte dalla tecnica e dalle mutate condizioni di vita della società industrializzata - ma di ripulmare esso stesso in senso rivoluzionario le concezioni di spazio e di tempo.

Ejzenstejn elabora in questo ambiente la teoria del "montaggio delle attrazioni"

(l'arbitrarietà-accostamento- non lineare e logico di due oggetti- degli elementi che compongono una narrazione- sono legati tra di loro da significati metaforici-figure retoriche). In quegli anni fioriscono in Russia correnti artistiche importantissime: il cubofuturismo, il Formalismo, il Costruttivismo.... e operano grandi artisti in tutti i campi

Dopo Sciopero (1925), nel 1926 gira *La corazzata Potemkin*, non lo avesse mai fatto....considerato da diverse giurie internazionali di cineasti e critici come "il più bel film del mondo".

Il film è la ricostruzione dell'ammutinamento sulla *Corazzata Potemkin* nel 1905, che provocò una sanguinosa repressione da parte del potere zarista contro gli abitanti di Odessa, solidali con i marinai in lotta. L'opera si divide in 5 parti: 1) Uomini e vermi; 2) Il dramma sul ponte di poppa; 3) Il sangue grida vendetta; 4) La scalinata di Odessa; 5) Il passaggio attraverso la squadra.

Il *Potemkin* è la massima espressione applicata del montaggio delle attrazioni (a posteriori), vale a dire le riprese vengono indirettamente montate mentre riprendi e formi la sequenza, lo sguardo dello spettatore nota e vede l'effetto voluto dal regista, secondo il maestro russo, "Il montaggio è un'idea che nasce dallo scontro di inquadrature indipendenti o addirittura opposte l'una all'altra"; per cui attraverso il montaggio creo sia un movimento fisico, ma anche il movimento delle idee che produco. Insomma, esprimo idee e pensieri con le immagini

Mettendo insieme due inquadrature contrapposte ne ho una terza che dà come risultato una idea diversa, non logicamente e meccanicamente legata alle prime due, 1+1 non fa meccanicamente 2-

La potenza trascendente e angosciata della sequenza della scalinata è ottenuta invece con l'uso di quello che lo stesso regista chiama montaggio ritmico: la tensione, per accelerazione di tempi, è raggiunta accorciando progressivamente la durata delle inquadrature, ma anche inserendo elementi di maggiore intensità e con un tempo diverso.

Quest'uso molteplice del montaggio, definito come lo specifico filmico è per E. centrale nella narrazione- in questa insistenza, delle immagini alcuni critici vedono un'influenza diretta del cubismo, cioè il tentativo di rappresentare su un solo piano - mediante scomposizione - un oggetto nella totalità delle sue dimensioni. Contrariamente alla prassi del periodo che era solito inquadrare una scena da diversi punti di vista. Una summa del montaggio cinematografico che riprende e supera Griffith, per il nostro, il cinema deve scuotere il pubblico non tenerlo incollato ad aspettare "l'azione risolutrice...arrivano i nostri". Eizenstejn diventa un punto di riferimento internazionale il suo è un Montaggio che si vede "interno alla macchina" non nascosto come quello di Griffith -

I successivi *Ottobre* (1928, rievocazione dei fatti del '17 a Pietroburgo,) e *Il vecchio e il nuovo* (1929), lirico documentario sulla vita che risorge nelle campagne grazie alla rivoluzione, suscitano feroci critiche da parte del PCUS e inducono Stalin a intervenire brutalmente; fu mandato all'estero, in USA prende accordi per un film sul Messico; ma dopo le riprese gli americani gli sottraggono il materiale e gli impediscono di montare il film che si sarebbe dovuto chiamare *Que viva Mexico!* non si fece mai. Tornato in patria gira *Alessandro Nevskij* (1938) e subito dopo *Ivan il terribile* e *La congiura dei Boiardi*.

Ejzenstejn sperimenta mentre crea, tipico dell'avanguardia...cio gli procura non pochi problemi in patria dove si afferma una tendenza realista di regime grossolana e propagandistica (Realismo socialista)

All'estero, invece, questo non fece che accrescere la sua reputazione, fin dal film Sciopero, come si vide quando con il suo operatore Eduard Tissé, partì per un viaggio in Europa e in America, dove il gruppo aveva ricevuto l'incarico di realizzare un film per la Paramount. Furono scritte due sceneggiature, L'oro di Sutter, tratto da un romanzo di uno scrittore francese e un secondo testo dal titolo la "Tragedia Americana", dalle quali bisognava tirare fuori due film

Anticonformista anche nei comportamenti non lesinò atteggiamenti ironici nei confronti di una certa stampa americana indossando sempre un cappello da operaio con barba non rasa, quasi ad ironizzare sullo stereotipo russo che si aveva in America. Freddi i rapporti con i divi che gli vennero presentati tranne Ch. Chaplin con il quale ebbe rapporti di amicizia e incontri amichevoli, la sua sceneggiatura non piacque comunque ad alcuni ambienti conservatori della Paramount, criticato al limite del razzismo, la sceneggiatura e il relativo film saltò, andò in cantiere un possibile secondo film ("La Tragedia Americana") la Paramount inizialmente sembrò accettare poi ambienti vicini alla commissione per le attività "antiamericane" ricordandosi che era un comunista bloccò il contratto.

Ejzenstejn si spostò in Messico (un viaggio leggendario) abbozzando il progetto di un altro film, ma un certo maggiore F. Pease che in America era stato l'artefice delle disavventure del regista (un nazionalista ultra reazionario) russo si prodigò per metterlo nei guai, arrestato come sovversivo, grazie a l'intervento dell'ambasciatore spagnolo amico del nostro venne scarcerato con le scuse. Cominciò allora a lavorare al film progettato "Que viva Messico" 1931, il film vide l'impegno finanziario di uno scrittore U. Sinclair che poi per vicende personali ritirò il finanziamento, nel frattempo in Russia qualcuno lo considerava un disertore.

Il film descriveva la storia messicana vista in un ciclo eterno di vita e morte, quattro le storie simboliche di periodi diversi, sessantamila metri di pellicola - il film non venne mai sviluppato.

Nel 1932 tornato in Russia vedeva respinta ogni sua proposta allora occupò il tempo dedicandosi all'insegnamento e alla teoria del Montaggio, attaccato per il "formalismo" anti socialista delle sue teorie, Ejzenstejn ripiegò ancora, nel '35 cominciò le riprese di un film, Bezin Lug 1937 - storia di un giovane che organizza i ragazzi di un villaggio per difendere il raccolto il film ebbe difficoltà con la censura, non ebbe nessuna distribuzione. ipotizzava un contrasto tra immagine e suono quasi contrapposta.

Boris Sumjackj, capo dell'industria cinematografica russa lo costringe "all'autocritica" Ejzenstejn è costretto a scrivere un opuscolo sul film "sbagliato", in seguito il film andò perso, dopo la morte del regista è stato montato quello che era rimasto dai tagli del regista.

Nel 1937 girò Alessandro Nievskj, il suo primo film sonoro con un brillante commento di Prokofiev, (grande musicista russo) concluso nel '38 il film andò bene venne premiato persino l'autore, la pellicola rievocava la vittoria dei russi contro i cavalieri teutonici nel secolo 13.mo - sul sonoro il nostro aveva idee originali, pensava che:

"Solo l'utilizzazione del sonoro quale contrappunto in rapporto alla scena darà nuove possibilità allo sviluppo e al perfezionamento della regia.

I primi lavori sperimentali del cinema sonoro devono essere indirizzati nel senso di una discordanza netta con i quadri visivi.

Soltanto il "contrasto" darà la sensazione voluta, sensazione che condurrà poi alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale di quadri visivi e auditivi."

Dichiara Ejzenstejn nel 1928 in un articolo scritto insieme ad un altro grande regista russo dell'epoca V. Pudovkin autore del capolavoro "La madre".

Egli pensava forse, che il sonoro dovesse essere discordante con le immagini - grosso modo come fa il critico E. Ghezzi nella sua trasmissione "Fuori orario" -

Nel '44 termina "Ivan il Terribile" (Prokofiev scrisse anche per questo film la partitura musicale) la storia dello zar Ivan IV nel XIV secolo e il tradimento di cui fu vittima, (ebbe comunque ancora una volta problemi di censura - la seconda parte del film venne presentata dopo la morte del regista nel 1958) nel 1946 completa l'ultimo film "La congiura dei Boiardi" che fa riferimento proprio alla congiura contro lo zar Ivan.... S. Ejzenstejn venne colpito da paralisi di lì a poco - morirà nel '48... lasciando un manoscritto sul "cinema stereoscopico"

Ejzenstejn, se non ha fondato... "da solo" il cinema, ha contribuito con Griffith e pochi altri a tracciarne le fondamenta a partire dalle quali sono poi cresciute le pareti della Casa del Cinema. Sicuramente Sergej Michailovic è tra coloro i quali hanno determinato le condizioni per il superbo compimento del passaggio dal cinematografo al cinema. Di certo uno degli inventori e teorici del Montaggio

L'arte e la pratica di montare le immagini della pellicola, di cui è stato ed è il massimo teorico, hanno sganciato i limiti della visione dell'immagine riprodotta-e-mostrata per farla diventare re-invenzione dell'immagine raccontata nella Storia e nel Tempo; anzi dell'immagine quale elemento del testo narrativo facendo procedere l'invenzione del secolo scorso dalla fase della descrizione a quella più articolata della narrazione cinematografica, il cinema diventa 7.ma Arte.

Ejzenstejn resta legato a una stagione 'rivoluzionaria' della storia del cinema, sia per le tematiche affrontate che per le tecniche usate. Avanguardia artistica e rivoluzione sembravano incontrarsi, poi venne la dittatura Staliniana e per il regista russo fu difficilissimo operare, si spostò sugli studi teorici che restano ancora oggi fondamentali e cercò ancora di dirigere dei film come abbiamo visto. La sua validità è anche quella di essere riuscito a andare oltre la semplificazione del cinema-propaganda. La ricostruzione storica di Ejzenstejn è probabilmente fortemente orientata e di parte, condizionata dal regime politico

Ma lo stesso potrebbe dirsi di tanti registi americani anche grandi e importanti, che pure non "dovrebbero" essere condizionati. I maggiori film di Ejzenstejn, sono possibili solo in un clima, e grazie a committenti la cui esistenza è circoscritta nell'ambito di pochi anni. Dopo, film come quelli di Ejzenstejn, nella URSS post- rivoluzionaria e stalinista (e non solo), non sono più possibili. Ma rimangono, come testimonianza di una volontà, di una speranza di liberazione collettiva, sociale, umana, una delle esperienze più importanti della storia del cinema. I suoi film vennero censurati anche in Italia negli anni 50, segno del carattere internazionale della stupidità-

 Filmografia- Sciopero (1925) Il vecchio e il nuovo (1926)- La linea generale (1926). Ottobre (1928) - Que viva Mexico! (1931)- -Lampi sul Messico (1933)-Il prato di Bezin (1937)-Alessandro Nevsky (1938)- Ivan il terribile (1944)-La congiura dei boiardi (1946). La corazzata Potëmkin- (1926)

Sono film di non facile reperimento tranne alcuni, tutti hanno problemi di edizione, censura, doppiaggio e altro ancora - una opera incompiuta come tutti i grandi sperimentatori.

In anni recenti gruppi musicali giovanili hanno musicato alcuni suoi film, segno dell'influenza esercitata ancora oggi.

p.s.

Ci Piace ricordare una osservazione di un nostro allievo in seguito all'uso del maestro russo di dissolvenze ,in Sciopero, su alcuni personaggi truccati che apparivano prima col trucco e poi al naturale, esse non solo vengono usate ad esempio da Welles in Quarto potere ,(la fotografia dei giornalisti che si trasforma in corpi reali) ma viene usata in molti siti grazie ad un notissimo programma per il Web. Il legame tra Spirito dell'avanguardia e tecnologia del futuro era vivissimo in quegli anni

Spunti didattici:

-Rivoluzione nelle arti del primo novecento-

-Montaggio cinematografico, nuove forme narrative

-Rapporto con Griffith (montaggio alternato e parallelo) sviluppo del montaggio, Ford-Welles- Neorealismo-Godard.

-fine del narratore onnisciente arti di avanguardia, nuova visione del tempo-percezione della velocità.....