



ΣΤΟΒΡΕ

Monza, 7 novembre 2017
Foa Boccaccio 003

Progetto grafico di **GFOGH**

01 INTRO

Ottobre
1917 – 2017

Una pellicola sulla rivoluzione, per la rivoluzione. Non è semplice ricostruire con esattezza la genesi dell'idea che ci ha portato a proporre questa performance audiovisiva: è stata infatti la sovrapposizione di fattori disomogenei a determinare l'avvio del progetto. Sicuramente il successo degli ultimi cicli di cineforum estivi ci ha spinto a immaginare un "evento speciale" con cui chiudere la stagione di proiezioni; c'è stato poi il piacere di tornare a collaborare alla costruzione di un'opera collettiva che desse a ciascuno la possibilità di esprimersi con le modalità preferite; il pretesto del Centenario della Rivoluzione d'Ottobre ha offerto poi una cornice di senso in cui iscrivere tutto quanto. La sintesi di questi tre fattori ci ha condotto a individuare nella pellicola di Ejzenstejn il punto di partenza da cui sviluppare un'ipotesi di spettacolo, rigorosamente live, inevitabilmente sperimentale nelle forme, ma al contempo ispirata a pratiche di fruizione cinematografica primordiali.

Sul valore storico ed estetico del film c'è poco da discutere: il maestro Sergej M. Ejzenstejn firma a trent'anni appena compiuti un capolavoro assoluto del cinema, dimostrando come attenzione e rigore nella ricostruzione storica degli eventi possano convivere con soluzioni formali inedite e sperimentali (in particolare per quanto concerne il montaggio).

Sul valore storico e simbolico della Rivoluzione sovietica del 1917 tante cose si potrebbero dire: certamente si è trattato di uno spartiacque nel Novecento, di un momento di forte protagonismo ed emancipazione delle classi popolari contro l'oppressione di monarchie o oligarchie borghesi, senza voler in questa sede procedere in un'analisi approfondita degli esiti e delle contraddizioni insite nel processo.

Dialogare con questi due elementi da un punto di vista artistico è stato molto stimolante e, dall'organizzazione dello spazio della sala, fino alla

modalità di proiezione, passando ovviamente dalle multiformi sonorità proposte, ci siamo lasciati contaminare dalla vena sperimentale del regista. L'imprevedibile risultato a qualcuno piacerà, altri resteranno perplessi, esattamente come fu per Ejzenstejn all'uscita del suo film.

Noi ci siamo divertiti e questo già ci basta: chi per dare un contributo alla memoria di un evento rivoluzionario che ha segnato in maniera indelebile la storia e gli immaginari in questi ultimi cento anni, chi per interagire con la vocazione sperimentale di Ejzenstejn, chi per entrambe le cose o per nessuna delle due.

In questa brochure trovate informazioni riguardanti il regista (biografia e filmografia), alcuni brani tratti dagli innumerevoli saggi scritti da Ejzenstejn sul linguaggio cinematografico utili a meglio comprendere le scelte stilistiche che si manifestano in *Ottobre*, cenni critici sul film, una cronologia relativa ai fatti della Rivoluzione.

In parallelo alle informazioni relative alle sezioni in cui è stato diviso il film in questa risonorizzazione, riportiamo una trascrizione (parziale) dei cartelli che in alcune versioni della pellicola guidano lo spettatore nella comprensione delle immagini. La scelta di rimuovere questi cartelli e lasciare che il flusso di inquadrature proceda senza interruzioni intende assecondare un desiderio originale di Ejzenstejn.

Buona visione, buon ascolto, buona lettura.

FOA Boccaccio 003



02

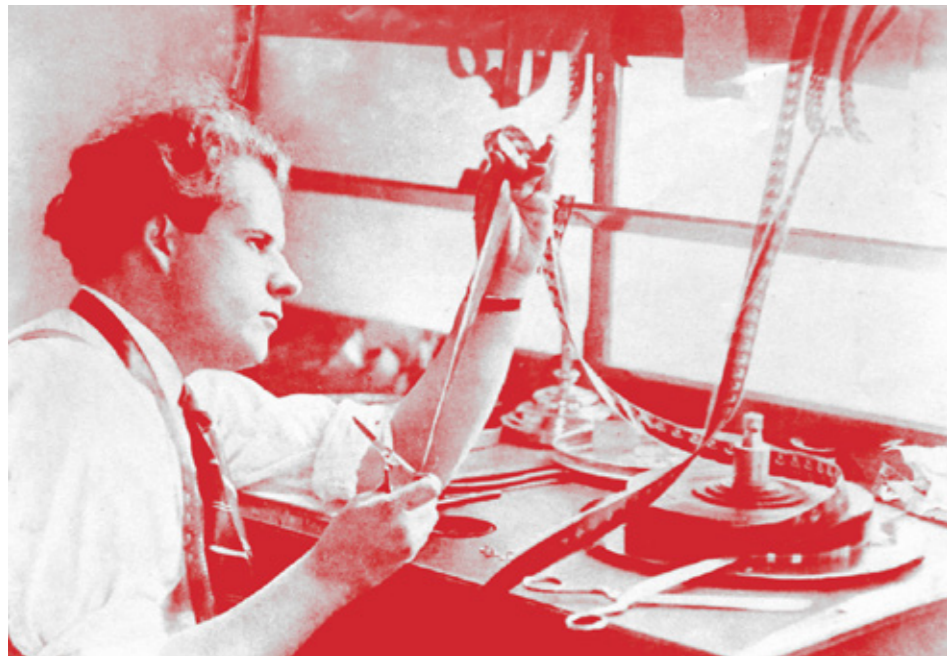
SERGEJ MICHAJLOVIČ EJZENŠTEJN

Regista e teorico del cinema, nato a Riga (Lettonia) il 22 gennaio 1898 e morto a Mosca l'11 febbraio 1948. Con i suoi film contribuì in modo determinante a imporre e consolidare l'autonomia formale del cinema nel sistema moderno delle arti, affiancando alla produzione creativa un estesissimo corpus di saggi che per l'ampiezza e l'originalità dell'indagine si costituiscono come un referente essenziale dell'estetica cinematografica.

Nato in un'agiata famiglia di origine ebreo-tedesca per parte paterna e slava per parte materna, E. fu assai precoce nell'apprendimento delle lingue e nella lettura, ed eccezionalmente dotato per il disegno. Nel 1915 entrò nell'Istituto di ingegneria civile di San Pietroburgo (all'epoca Pietrogrado), dove aveva raggiunto la madre già da alcuni anni separata. Qui gli capitò di assistere, nel febbraio del 1917, alla messa in scena di *Maskarad* di M.J. Lermontov per la regia di V.E. Mejerchol'd: un incontro determinante sul cui significato sarebbe in seguito tornato molte volte nell'immenso corpus dei suoi *Memuary* (Memorie). Nel 1918, dopo aver passato alcuni mesi al fronte come allievo ufficiale, entrò nell'Armata rossa e fu impegnato nell'organizzazione di spettacoli teatrali itineranti lavorando, soprattutto come scenografo, nei 'treni di agitazione', uno dei luoghi in cui si rappresentavano azioni drammatiche tipiche del cosiddetto teatro di agitazione.

Nel 1920, a Mosca, aderì alla sezione teatrale del Proletkul't (un gruppo dell'avanguardia attestato su posizioni radicali) di cui avrebbe assunto di lì a poco la direzione; contemporaneamente frequentava la scuola di teatro di Mejerchol'd ed entrava in contatto con Lev V. Kulešov e con i registi della FEKS (Fabrika Ekscentričeskogo Aktëra, Fabbrica dell'attore eccentrico). In questo contesto vanno collocate le sue prime esperienze teatrali autonome, caratterizzate dal furore iconoclasta tipico della ricerca teatrale che interpretò in chiave di intervento politico diretto la poetica del futurismo russo:





Meksikanec (1921, *Il messicano*) e soprattutto *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (1923, *Anche il più saggio sbaglia*). Quest'ultimo, in particolare, fu uno spettacolo decisivo: liberamente tratto da A.N. Ostrovskij, l'allestimento prevedeva, tra gli altri 'numeri', la proiezione di un breve filmato, *Dnevnik Glumova* (Il diario di Glumov). E. ha sempre indicato in questa esperienza teatrale la cellula germinale del suo pensiero estetico: e del resto essa fu il referente di un importante testo teorico, pubblicato nel 1923 con il titolo *Montaž attrakcionov* (trad. it. *Il montaggio delle attrazioni*, in *Il montaggio*, 1986, pp. 219-25) sul terzo numero della rivista "Lef" (lo stesso in cui comparve il manifesto programmatico dei Kinoki, Cineocchi, di Dziga Vertov). Vi si teorizzava la totale indipendenza dei singoli elementi della forma teatrale e, insieme, il movimento compositivo complesso (il "montaggio") grazie al quale la loro eterogeneità avrebbe dovuto riorganizzarsi in funzione di un potente e unitario coinvolgimento, emozionale e ideale, dello spettatore. Lo spettacolo teatrale successivo, *Protivogazy* (1923-24, *Maschere antiche*), allestito in un'autentica fabbrica, avrebbe convinto E. che solo il cinema poteva pienamente corrispondere a quella totale rigenerazione dello spazio drammaturgico che il giovane regista e teorico si era già risolutamente posto come l'obiettivo (epocale) da raggiungere.

Si convinse, in particolare, che mentre il teatro non era in grado di esprimere compiutamente le esigenze di senso provenienti da una realtà in trasformazione, il cinema avrebbe potuto non solo raccogliere quelle esigenze, ma addirittura farsene suggerire i principi costruttivi essenziali: non i contenuti, ma la forma stessa.

A partire da questa premessa (in seguito esplicitata in due notevoli saggi del 1925: *K voprosu o materialističeskom podchode k forme*, trad. it. *L'atteggiamento materialista nei confronti della forma*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di P. Bertetto, 1975 e

meno tipico della modernità: lo sciopero in quanto forma della lotta di classe. *Stačka* si collocava dunque, con una spiccata originalità, in quel vasto movimento di fondazione dell'autonomia estetica del cinema che l'avanguardia sovietica intese prevalentemente come rifiuto di ogni dipendenza del nuovo mezzo di espressione da modelli di tipo letterario o teatrale. In questa stessa prospettiva vanno inquadrati anche i due film successivi, *Bronenosec Potëmkin* (1925; *La corazzata Potëmkin*) e *Oktjabr'* (1927; *Ottobre*), nei quali E. poté rivedere e integrare la sua poetica del montaggio delle attrazioni precisandola in senso 'patetico' (nel primo dei due film) e 'intellettuale' (nel secondo).

La ricerca sulle potenzialità del montaggio, del resto, era già diventata uno dei centri del suo interesse teorico e anche se E. oscillò a lungo, in quegli anni, tra una concezione sensoriale e una concezione razionale degli effetti di senso imputabili al montaggio, si può dire che il suo quarto film *Staroe i novoe* (1929; *Il vecchio e il nuovo*) raggiunse un mirabile equilibrio tra le due direttrici.

Il lavoro per questo film iniziato già nel 1926 con un diverso titolo, *General'naja linija* (*La linea generale*) subì diverse interruzioni non solo per le riprese di *Oktjabr'* (che doveva essere pronto per il decimo anniversario della Rivoluzione) ma anche per la richiesta, che fu comunicata a E. dallo stesso Stalin, di apportarvi modifiche sostanziali, soprattutto nel finale. La visione di *Staroe i novoe* nella sua versione originale porta alla conclusione che si tratta del film eizenštejniano più fecondo degli anni del muto: notevole, in particolare, il recupero dell'istanza narrativa che mostra tuttavia di potersi avvalere di risorse formali del tutto autonome, giocando su quella pluralità di livelli che, secondo una più adeguata riformulazione dell'idea di "montaggio delle attrazioni", E. definì nel 1929, in un articolo scritto in tedesco, *Filmform. Der dialektische Zugang zur Film Form* (trad. it. in *Il montaggio*, 1992, pp. 19-52), ovvero "drammaturgia della forma cinematografica".

Montaž kino-atrakcionov, trad. it. *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il montaggio*, 1986, 1992, pp. 227-50) il primo film di E., *Stačka* (1925; *Sciopero*), nacque come un esperimento che, senza ricorrere a un impianto narrativo classico, si proponeva di ricavare la sua configurazione drammatica complessiva dalle strutture costitutive di un fenomeno

Dopo il successo, anche internazionale, di *Bronenosec Potëmkin*, la seconda metà degli anni Venti fu per E. densa di eventi non solo creativi e teorici ma anche istituzionali (nel 1928 entrò come docente nell'Istituto statale di cinematografia) e politici: emergeva infatti con crescente evidenza la sua essenziale eterodossia rispetto alla linea culturale che, nel giro di pochi anni, avrebbe portato alla liquidazione di tutti i raggruppamenti dell'avanguardia e alla proclamazione del realismo socialista (v. realismo) come unica poetica ufficiale.

Tra il 1926 e il 1932 fu ripetutamente all'estero: a Berlino, a Parigi e a Londra. Nel 1930 partì per gli Stati Uniti, con l'operatore Eduard K. Tissé, in seguito alla stipula di un contratto con la Paramount. Dopo alcuni progetti andati a vuoto (*Sutter's gold*, *An American tragedy*), E. e Tissé si trasferirono in Messico e iniziarono le riprese, che si protrassero per circa un anno, di un nuovo film, *¡Qué viva México!*. Il contratto fu tuttavia sciolto nel gennaio 1932 dal committente americano (anche, come solo più tardi si è appreso, per intervento dell'autorità sovietica) che trattenne i materiali girati e in seguito consentì che ne venissero ricavati diversi montaggi non autorizzati dall'autore e dunque da considerare a tutti gli effetti come apocrifi (*Thunder over Mexico*, 1933, *Lampi sul Messico*, realizzato da Sol Lesser; *Death day*, 1933; e *Time in the sun*, 1939, realizzato da Marie Seton). Solo nel 1955, per conto della Film Library del Museum of Modern Art di New York, Jay Leyda poté ricostruire senza interventi la sequenza cronologica dei pezzi girati da E. e Tissé raccogliendo 8000 metri di pellicola sotto il titolo Eisenstein's Mexican project; altri tentativi di rimontaggio furono fatti in seguito anche in Unione Sovietica (in particolare, nel 1979, da Grigorij V. Aleksandrov, amico e collaboratore di E.), ma l'edizione di Leyda resta, con quella analoga del Gosfil'm di Mosca realizzata nel 1998, l'unico riferimento affidabile.

Rientrato a Mosca nel maggio 1932 E., sempre più isolato, si dedicò a un intenso lavoro teorico e all'insegnamento all'Istituto statale di cinematografia. Ne sarebbero nati molti testi incompiuti, tra i quali il grande trattato sulla regia (di cui resta la prima parte: *Iskusstvo misansceny*, trad. it. *L'arte della messa in scena*, in *La regia*, 1989) e i primi abbozzi di un testo teorico fondativo *Metod* (*Metodo*) rimasto inedito. Sul piano della pratica creativa fu invece il problema del cinema sonoro a interessare E. nei primi anni Trenta.





Già nel 1928 egli aveva firmato con Vsevolod I. Pudovkin e Aleksandrov una dichiarazione, *Budušee zvukovoj fil'my. Zajavka* (in "Žizn' iskusstva", 32; trad. it. *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, in S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, 1964) nella quale si sosteneva il principio dell'indipendenza del suono da ogni obbligo naturalistico. Ma all'epoca l'industria sovietica non possedeva ancora le attrezzature necessarie per il montaggio audiovisivo. Così fu solo nel 1935 che E., tornato al lavoro creativo, poté progettare un'intera parte sonora per il suo nuovo film, *Bežin lug* (*Il prato di Bežin*). La lavorazione del film fu tuttavia interrotta una prima volta nel 1936 per l'intervento della direzione centrale della cinematografia che impose delle modifiche alla sceneggiatura (elaborata con Isaak Babel'), e una seconda volta, definitivamente, nel marzo 1937. Mentre E. fu indotto a scrivere una severa autocritica, il film fu di fatto sequestrato e durante la guerra l'unica copia esistente andò distrutta: se ne conservano diverse centinaia di fotogrammi visibili in due versioni, nessuna delle quali, a quanto si può constatare, comprende tutto il materiale conservatosi.

Quasi nulla si sa, invece, del progetto audiovisivo interno a *Bežin lug*, anche se i suoi caratteri fondamentali si possono ricostruire partendo dall'intenso sforzo di chiarimento teorico effettuato in quegli anni da E. sul problema della forma audiovisiva e sistematizzato nel grande trattato incompiuto

(e mai pubblicato dall'autore) noto dapprima come *Montaž '37* e poi, nella traduzione italiana (la prima a presentarlo integralmente), come *Teoria generale del montaggio* (1985, 19922; v. oltre: *Estetica e teoria del cinema*). Quegli anni furono i più difficili per E.: gli attacchi dei burocrati della cultura e di molti cineasti allineati divennero sempre più violenti e diretti, fino a configurare il rischio di una deportazione. Così, il film che riuscì a realizzare nel 1938, *Aleksandr Nevskij*, va inquadrato in questo clima e, nonostante l'eccezionale qualità visiva e la prestigiosa collaborazione con Sergej S. Prokof'ev che ne compose le musiche, resta senz'altro l'opera di E. più vicina ai canoni del realismo socialista.

Nello stesso periodo si impegnò nel grande lavoro di sistemazione che avrebbe prodotto i suoi testi teorici più importanti: *Montaž 1938* (trad. it. in *Il montaggio*, 1992, pp. 89-127), i tre grandi saggi sul *Vertikal'nij montaž* (trad. it. *Montaggio verticale*, in *Il montaggio*, 1992, pp. 129-216), il trattato di estetica intitolato *Neravnodušnaja priroda* (trad. it. *La natura non indifferente*, 1981, 1992), l'enorme corpus di appunti frammentari e di saggi più o meno compiuti che sarebbe dovuto confluire in *Metod*.

Molti furono anche i progetti non realizzati, tra i quali va almeno ricordato quello per un film a colori su A.S. Puškin. Risale al 1940 la realizzazione per il teatro Bol'šoj di un memorabile allestimento di *Die Walküre* di R. Wagner, che fu accompagnato da un ampio saggio intitolato *Voplošenie mifa* (trad. it. *L'incarnazione del mito*, in *Il movimento espressivo: scritti sul teatro*, 1998, pp. 107-42). Qui E. teorizza la ripresa del tema wagneriano del Gesamtkunstwerk, distanziandosi però da ogni considerazione nazionalistica del mito, di cui gli interessava recuperare esclusivamente la forza poetica originaria. È in questa chiave che si deve intendere la specifica elaborazione del progetto che avrebbe condotto alla realizzazione del suo ultimo film, *Ivan Groznyj* (la cui prima parte, nota in Italia come *Ivan il terribile*, terminata nel 1944, fu presentata al pubblico con ampi consensi nel 1945, mentre la seconda parte, nota in Italia come *La congiura dei boiardi*, fu terminata nel 1946, condannata dal Comitato centrale del Partito comunista e presentata al pubblico solo nel 1958, a dieci anni dalla morte dell'autore; la terza parte del film restò invece sulla carta, con l'eccezione di una breve sequenza). I dirigenti del partito, e Stalin per primo, si aspettavano che il film su Ivan IV fosse un'epopea storica e nazio-

nalistica, ulteriormente giustificata dalla situazione bellica (l'invasione tedesca risale al giugno 1941, lo stesso anno dell'inizio delle riprese), mentre E. aveva composto un'opera di alta densità mitopoietica che, almeno nella sua seconda parte e soprattutto nella straordinaria sezione a colori, convoglia, anche grazie alla colonna musicale di Prokof'ev, l'intera potenza audiovisiva del Gesamtkunstwerk in un rimuginio inquietante sugli aspetti oscuri e delittuosi del potere. Il 2 febbraio 1946, meno di un'ora dopo aver ricevuto la notizia della condanna della seconda parte di *Ivan Groznyj*, E. fu vittima di un grave infarto che lo costrinse a una lunga degenza (durante la quale avrebbe scritto gran parte dei suoi *Memuary*). Egli stesso definì come un "tempo in prestito" gli anni che gli sarebbero restati. Nella notte tra il 10 e l'11 febbraio del 1948 venne colpito da un secondo infarto, lasciando incompiuta una lettera sul colore nel cinema indirizzata a L.V. Kulešov.



03 FILMOGRAFIA

DNEVNIK GLUMOVA

URSS - 1923
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Boris Frantsisson

SCIOPERO STACHKA

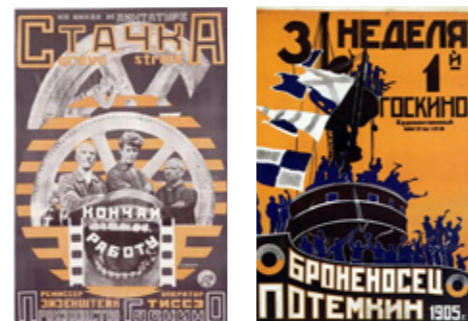
URSS - 1925
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Sergej M. Ejzenstejn, I. Kravcunovskij, G. Mormoreno, V. Pletnev
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn, I. Kravcunovskij, G. Mormoreno, V. Pletnev
Fotografia: Eduard Tissé
Montaggio: Sergej M. Ejzenstejn
Scenografia: Vasilij Rachals

LA CORAZZATA POTĚMKIN BRONENOSEC POTĚMKIN

URSS - 1925
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Nina Agadzhanova Sutko
Sceneggiatura: Nina Agadzhanova Sutko, Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Eduard Tissé
Musiche: Edmund Meisel
Montaggio: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov
Scenografia: Vasilij Rachals

LA LINEA GENERALE GENERAL'NAJA LINIJA

URSS - 1926
Regia: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn

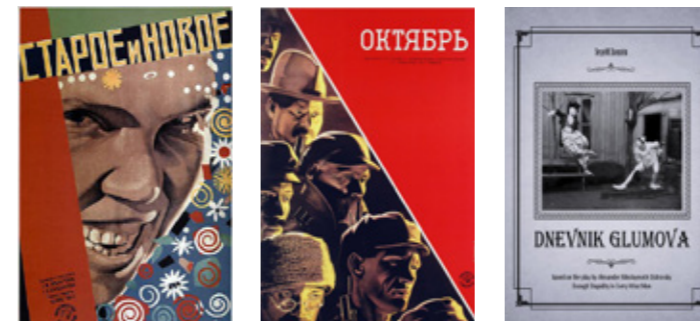


IL VECCHIO E IL NUOVO STAROE I NOVOE

1926
Regia: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn

OTTOBRE! OKTYABR

URSS - 1927
Regia: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov - (co-regia)
Attori: Nikolay Popov - Kerenskij, Vasili Nikandrov - V.I. Lenin, Layaschenko - Konovalov, Chibisov - Skobolev, Boris Livanov - Ministro Terestsenko, Mikholyev - Kishkin, Nikolai Podvoisky - Capo rivoluzionario, Smelsky - Verderevsky, Eduard Tissé - Soldato tedesco
Soggetto: John Reed - (saggio)
Sceneggiatura: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov
Fotografia: Vladimir Popov (II), Vladimir Nilsen, Eduard Tissé
Musiche: Edmund Meisel
Montaggio: Sergej M. Ejzenstejn
Scenografia: Vasili Kovrigin



ROMANCE SENTIMENTALE

FRANCIA - 1930
Regia: G.V. Alexandroff (Grigorij Aleksandrov), S.M. Ejzenstejn (Sergej M. Ejzenstejn)
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Eduard Tissé
Musiche: Alexis Archangelsky
Montaggio: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn
Scenografia: Lazare Meerson

QUE VIVA MEXICO!

MESSICO, USA - 1932
Regia: Sergej M. Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov
Fotografia: Eduard Tissé
Musiche: Aram Khatchaturian, Serguei Skripta
Montaggio: Grigorij Aleksandrov, Esfir Tobak, Elisabeth Orlov

LAMPI SUL MESSICO THUNDER OVER MEXICO

USA - 1933
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn
Sceneggiatura: Grigorij Aleksandrov, Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Eduard Tissé
Musiche: Hugo Riesenfeld
Montaggio: W. Donn Hayes, Carl Himm
Effetti: Howard A. Anderson

IL PRATO DI BEZIN BEZIN LUG

URSS - 1937
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Ivan Turgenev - (racconto)
Sceneggiatura: Aleksandr Rzesevskij
Fotografia: Eduard Tissé, Vladimir Nilzen - (aiuto operatore)
Musiche: Gavriil Popov - Brani musicali da opere di Sergej Prokof'ev.
Montaggio: Klavdia Aleeva
Aiuto regia: Pera Attaseva, Michail Gonorov, J. Leyda

ALEKSANDR NEVSKIJ

URSS - 1938
Regia: D. Vasilyev (Dmitri Vasilyev), S. Eizenshtein (Sergej M. Ejzenstejn)
Soggetto: Sergej M. Ejzenstejn, Petr Pavlenko
Sceneggiatura: Sergej M. Ejzenstejn, Petr Pavlenko
Fotografia: Eduard Tissé
Musiche: Sergei Prokofiev -
TESTO DELLE CANZONI: VLADIMIR LUGOSKOJ
Montaggio: Esfir Tobak
Scenografia: Konstantin Eliseev, Nikolaj Solovjov, Isaak Spinel

IVAN IL TERRIBILE IVAN GROZNIJ

URSS 1945
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Sergej M. Ejzenstejn
Sceneggiatura: Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Eduard Tissé, Andrej Moskvina
Musiche: Sergei Prokofiev
Montaggio: Sergej M. Ejzenstejn
Scenografia: Isaak Shpinel
Costumi: Nadezhda Buzina, L. Naumov

LA CONGIURA DEI BOIARDI

IVAN GROZNYI. SKAZ VTOROY: BOYARSKIY ZAGOVOR

RUSSIA - 1946
Regia: Sergej M. Ejzenstejn
Soggetto: Sergej M. Ejzenstejn
Sceneggiatura: Sergej M. Ejzenstejn
Fotografia: Eduard Tissé, Andrej Moskvina
Musiche: Sergei Prokofiev
Montaggio: Esfir Tobak
Scenografia: Isaak Spin'El
Costumi: Marya Safonova

Filmografia tratta da <http://www.cinematografo.it/>



04 OTTOBRE 1927

Il film

Molto legato ancora all'idea intellettuale del montaggio delle attrazioni, dallo stesso regista teorizzato, *Ottobre* è una sontuosa opera di valore storico non solo perché ricostruisce un periodo che ha segnato la svolta delle ideologie mondiali, ma anche per la ricca capacità che questo regista mostra, ancora giovane, di saper costruire immagini così complesse e di forte ed ampio impatto visivo.

Concentrato assolutamente sulla moltitudine (masa) come soggetto principale della pellicola (e del nuovo stato sovietico), *Ottobre* non vive nell'esperienza del singolo (se non nel mito di Lenin che aggrappato alla bandiera affronta il mal tempo nel suo comizio alla stazione in Scandinavia) ma di una forte identificazione collettiva in un progetto comune: la rivoluzione operaia e contadina, commissionata al regista per il decennale della Rivoluzione.

Il film dunque sintetizza, in meno di due ore, i dieci giorni cruciali della rivoluzione d'ottobre, ed è ispirato al reportage giornalistico *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed. Il contributo del regista è però, oltre questa necessità rispettata di scrivere per la propaganda pagine di storia del cinema sovietico, nel forte impegno di sperimentare l'oggetto film con intuizioni non inferiori a quelle sviluppate nel precedente *Sciopero* (1925): prima di tutto viene la selezione degli eventi che, ridotta al tempo cinematografico di quasi due ore, si basa su una ricostruzione priva di un tempo sistematico ma basato su ellissi temporali legate fra loro dall'uso delle simbologie e del montaggio intellettuale, poi viene la vera rappresentazione dei fatti attraverso l'uso del montaggio intellettuale: l'uomo che spara sulla folla, in un violentissimo alternarsi del suo p.p. con due diverse inquadrature del mitragliatore; la morte di un rivoluzionario con i colpi inferti dagli ombrelli delle donne borghesi ed il cavallo azzoppato durante la rivolta; l'impressionante crudezza con la quale mostra il sollevamento dei ponti, con il cavallo che rimane appeso ed affonda quando cade anche il primo tentativo di rivoluzio-



ne bolscevica; la deificazione di Karenskiy ottenuta con il montaggio di lui e di divinità buddiste, africane e cristiane ed il pavone metallico che mostra il ventaglio delle sue piume; il Governo Provvisorio trasformato in abiti appoggiati sulle poltrone; gli interventi dei menscevichi e le strimpellate che divertono il pubblico; la diffusione del messaggio rivoluzionario con il montaggio degli orologi mondiali. Primi accenni al costruttivismo sovietico, filone avanguardista che influenzò la cultura sovversiva tedesca della Bauhaus, si possono scorgere in molte inquadrature stilisticamente rigide d'edifici, chiese e soprattutto in quelle militari, sui dettagli industriali dei proiettili e dei fucili.

Largo, anzi larghissimo è il ricorso infine a simbologie che prendono spunto da statue: Napoleone e La primavera di Rodin non rappresentano il movimento rivoluzionario, proprio a causa della loro ferma, immobile sostanza.

La pellicola fu data al pubblico solo l'anno dopo, nel 1928, poiché fu necessario snellire il materiale girato, soprattutto delle immagini che riguardavano Trotzki, ormai in ribasso per l'ascesa di Stalin, e quelle di Zinov'ev. Al termine delle polemiche suscitate soprattutto dal suo eccessivo sperimentalismo e dalla sua estetica intellettuale, il regista lasciò il paese nel 1929 per recarsi all'estero ed apprendere la tecnica del sonoro. A questa pellicola collabora anche Eduard Tissé (che compare), il grande fotografo del cinema muto sovietico. Tutta la sequenza dell'assalto al Palazzo d'Inverno, ripresa dall'alto con un campo lunghissimo, è inimmaginabile ai giorni nostri, se non su un set interamente ricostruito.

www.aamod.it

05 OTTOBRE 2017

Performance audio visuale

Ai fini di una migliore comprensione della continuità narrativa della pellicola proiettata, si riporta qui di seguito una trascrizione parziale del sonoro (voice over) presente nella versione italiana del film, in parallelo alle sezioni risonorizzate.

00.00 – 06.34 **Coro di Micene**

Febbraio 1917: lo zar è caduto.

La crisi economica e l'andamento sfavorevole degli eventi bellici hanno fatto gridare "basta" alle masse popolari. Basta alla guerra, basta alla fame.

Socialisti rivoluzionari e menscevichi hanno instaurato un governo provvisorio.

La caduta dei Romanov fa sperare ai soldati al fronte in una imminente fine del conflitto.

Russi e tedeschi si abbracciano e brindano insieme alla pace.

06.34 – 12.11 **Cospirazione**

Doccia fredda: il governo provvisorio annuncia il proseguo del conflitto.

I soldati devono rimanere in trincea e nelle fabbriche si deve continuare a lavorare per la guerra.

Intanto la situazione economica si fa sempre più grave: diminuiscono le razioni di pane.

I bolscevichi non sanno come proseguire nell'azione, anche a causa dell'esilio di molti loro esponenti, ma il 3 aprile rientra Lenin.

Subito Lenin lancia le tre parole d'ordine:

"Abbasso il governo provvisorio! Tutto il potere ai soviet! Viva la rivoluzione socialista!"

In un cumulo di contraddizioni il governo provvisorio dimostra ogni giorno di proseguire su una linea conservatrice, anche per la presenza di rappresentanti degli industriali.

Un convincimento si rafforza nelle masse popolari: dal governo non si avranno mai né pane né pace né terra.

Manifestazioni di luglio contro il governo provvisorio: primi sussulti insurrezionali.

"Abbasso i ministri capitalisti! Abbasso il governo provvisorio!"

Ma l'insurrezione spontanea è destinata al fallimento: i bolscevichi lo sanno e si oppongono al fatto che le manifestazioni assumano il carattere di sommossa. Sarà il partito a dettare i tempi della rivoluzione.

Ma le manifestazioni hanno ormai invaso le strade, la folla è incontenibile, ma la repressione si prepara ad abbattersi su di essa.

12.11 – 25.56 **Claudio Giuntini**

La folla viene attaccata da ogni parte.

Le previsioni dei bolscevichi si sono avverate: le manifestazioni sono represses nel sangue.

Il governo provvisorio vuole dimostrare di poter controllare ogni sedizione.



Dal Palazzo d'Inverno arriva l'ordine di alzare i ponti sulla Neva.

Le conseguenze delle manifestazioni di luglio non tardano ad arrivare: vengono deportati i soldati colpevoli di aver solidarizzato con le masse.

Ecco la sede dei bolscevichi di Pietroburgo dopo una visita della polizia governativa.

Al Palazzo d'Inverno regna l'euforia: Kerensky sente l'odore del trionfo. Diventato capo del governo provvisorio ora ambisce al potere personale.

Insegue sogni sempre più audaci di grandezza e riceve i saluti degli ex cortigiani dello zar.

Frattanto la repressione dopo le manifestazioni di luglio continua ad aggravarsi: i bolscevichi devono operare nella clandestinità. Lo stesso Lenin è costretto a nascondersi per sfuggire all'arresto. Il suo rifugio è in una capanna sul confine finlandese.

Kerensky firma il ripristino della pena di morte abolita nel marzo precedente.

Come Napoleone, prima della battaglia, anche Kerensky gioca una partita a scacchi con se stesso.

25.36 – 39.50

100 years of illusions

Le sirene delle fabbriche danno l'allarme. Un nuovo pericolo si profila all'orizzonte.

Il generale Kornilov prepara un colpo di stato nel nome di Dio e della patria, avanzando verso Pietrogrado, medita una restaurazione. Kornilov avanza e il governo è impotente.

Ma le masse non vogliono che la rivoluzione venga compromessa: solo le masse posso fermare Kornilov.

Kerensky non ha alternative: deve liberare i bolscevichi imprigionati: Pietrogrado si appresta a respingere l'attacco di Kornilov.

I bolscevichi si organizzano nel palazzo dello Smolny e si stampano volantini di propaganda destinati ai soldati di Kornilov.

I ferrovieri ricevono l'ordine di sabotare le linee ferroviarie: i convogli che trasportano le truppe di Kornilov devono fermarsi e i bolscevichi avvicinano le truppe.



Situazione carica di tensione: la reazione dei soldati caucasici di Kornilov è imprevedibile, ma la propaganda raggiunge gli effetti sperati. Il tentativo controrivoluzionario è bloccato: le truppe di Kornilov fraternizzano con i bolscevichi.

Il proletariato ha imparato a usare il fucile.

Il proletariato si arma e nasce la Guardia Rossa.

Dopo l'affare Kornilov, i bolscevichi hanno conquistato la maggioranza nei soviet di Pietrogrado e Mosca: il secondo congresso dei soviet viene fissato per il 25 ottobre.

I bolscevichi discutono al loro interno dell'opzione dell'insurrezione armata e la posizione di Lenin, convinto che sussistano le condizioni per metterla in pratica, vince.

Si deve decidere una data.

39.50 – 58.00

RDS – 220 TSAR BOMBA

E' la mattina del 25 ottobre.

L'incrociatore Aurora, su ordine del comitato insurrezionale, getta l'ancora nella Neva, molto vicino al Palazzo d'Inverno, un manipolo di marinai sbarca e fissa un avamposto.

Il governo provvisorio tenta di correre ai ripari e fa alzare i ponti elevatoi per isolare i quartieri operai dal centro, ma i marinai dell'Aurora ristabiliscono le comunicazioni.

Kerensky chiede l'intervento dei Cosacchi, ma questi si dichiarano neutrali.

Kerensky tenta il tutto per tutto e con un'auto dell'ambasciata americana va verso il fronte alla ricerca di truppe fedeli al governo provvisorio.

Gli Junker sono schierati a difesa del Palazzo d'inverno insieme al "Battaglione della morte" femminile.

Si erigono barricate a difesa del Palazzo.

L'appello del comitato rivoluzionario fa confluire operai da tutti i quartieri.

Tutto è pronto. Devono essere occupati tutti gli uffici pubblici, il telefono e il telegrafo.

Sta per aprirsi il secondo congresso dei soviet.

Si verificano le deleghe: i delegati arrivano da tutte le parti. Dal fronte, da Oriente, da Kronstadt, dalla Siberia.

Lenin lascia travestito il suo rifugio per rientrare allo Smolny, ma viene riconosciuto.

Anche il governo provvisorio è in riunione e prepara un appello in cui si afferma che l'unico organo legittimo è l'assemblea costituente.

Allo Smolny intanto si riafferma la parola d'ordine "tutto il potere ai soviet", mentre si apre il congresso dei soviet, dove menscevichi e socialisti rivoluzionari hanno ancora la maggioranza.

Si discute la questione del potere.

La discussione è accesa: dal palco i menscevichi accusano i bolscevichi.

Altri rispondono: "Abbasso i servi della borghesia!"

Si arriva alle votazioni per l'elezione del comitato esecutivo.

Due liste presenti.

Prima si vota per la lista dei menscevichi e dei socialisti rivoluzionari, poche mani alzate.

Successo schiacciante della lista dei bolscevichi.

58.00 Blocco nero

Mentre proseguono le discussioni sulla questione del potere la Guardia Rossa si accinge a circondare il Palazzo d'Inverno.

Si compila l'ultimatum da consegnare agli assediati: resa entro mezzanotte, altrimenti attacco.

Il governo provvisorio non sa come rispondere all'ultimatum e spera nell'arrivo di Kerensky con nuove truppe.

Passano le ore e sempre di più sono i presidi abbandonati.

Alcuni agenti dello Smolny si introducono nel Palazzo. Si dirigono verso il cortile principale dove è posizionata la batteria cosacca. I soldati sono indisciplinati e vengono ripresi dal loro superiore.

Intanto i bolscevichi raggiungono il tetto del palazzo, mentre il governo provvisorio non sa che fare.

Al congresso dei soviet, socialisti rivoluzionari e dei menscevichi continuano a osteggiare le proposte dei bolscevichi, sostenendo che l'esercito non li seguirà, ma giunge notizia che altri battaglioni sono passati dalla parte dei bolscevichi.

Le avanguardie nel palazzo d'inverno attaccano i cosacchi che si arrendono subito. Il governo tace. Nella sala del congresso dei soviet rimbombano le parole d'ordine dei bolscevichi contro le frasi fatte dei menscevichi e dei socialisti rivoluzionari.

Alle parole dei bolscevichi fa eco l'avvio della rivolta.

Dall'incrociatore Aurora si alza in cielo il segnale luminoso che dà il via all'insurrezione.

Un fantomatico "Comitato per la salvezza della patria e della rivoluzione", tra i quali è presente anche il sindaco, si dirige verso il Palazzo d'inverno chiedendo che si salvi il governo provvisorio, ma viene respinto dagli insorti.

"In nome del comitato rivoluzionario dichiaro depresso il governo provvisorio".

E' da poco passata la mezzanotte del 25 ottobre 1917.



06 CENNI CRITICI

Il fatto è che Ejzenštejn sfugge a ogni incasellamento e i suoi film – come anche i suoi disegni e i suoi scritti – per poco che li si studi con un minimo di attenzione, aprono continuamente nuove prospettive ermeneutiche nelle più diverse direzioni, dalla semiologia alla psicoanalisi, dalla ideologia alla politica, dalla teoria del cinema e più in generale dell'arte alla storia contemporanea. Sono una vera e propria miniera di dati, informazioni, spunti, riflessioni, e soprattutto segni e simboli d'una concezione e rappresentazione della realtà, con cui occorre fare i conti se si vuole comprendere un periodo della nostra storia recente, tra le due guerre, di cui il cinema è stato testimone primario. Un cinema, tra l'altro, quello di Ejzenštejn che si è fatto protagonista della storia, incidendo profondamente sulle stesse strutture della conoscenza storica e della sua interpretazione critica.

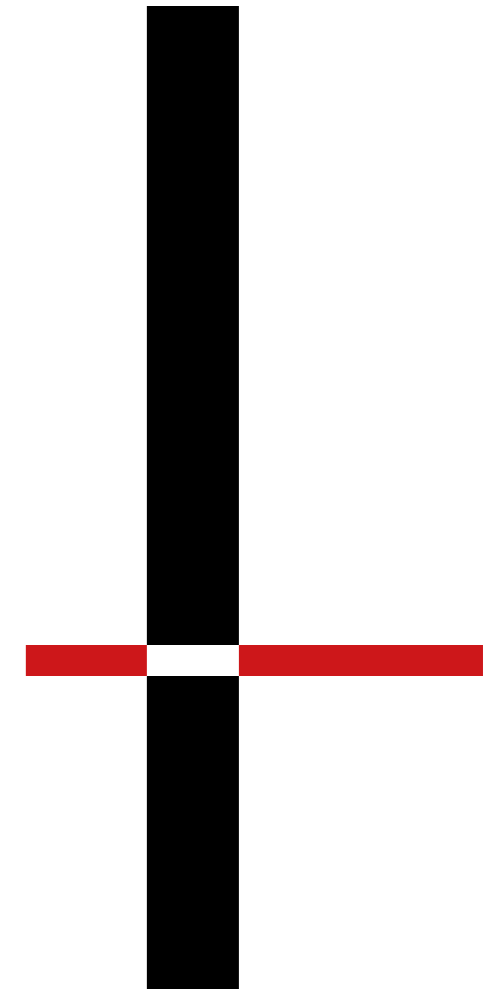
G. Rondolino

Ejzenštejn sviluppa un potenziale teorico e critico di prim'ordine dapprima nelle teorie del cinema rivoluzionario degli anni Venti, bilanciate tra l'orizzonte dell'estetica e quello della poetica, e le più articolate riflessioni degli anni Trenta e Quaranta, in cui, tuttavia, i dogmi stalinisti limitavano le possibilità della teoria. Gli scritti degli anni Venti intrecciano riflessioni sulla struttura del cinema e del suo sistema significante con affermazioni anche apodittiche sulle possibilità di un'arte rivoluzionaria. Per Ejzenštejn l'*Ottobre* del cinema implica una pratica formale ispirata al punto di vista della fabbrica e del proletariato e capace di cancellare la tradizione artistica borghese. Per Ejzenštejn l'arte non è una emanazione dello spirito ma una pratica sociale determinata, un rapporto sociale, capace di organizzare e veicolare stimoli, emozioni, idee e modi di pensare e di influenzare politicamente (ideologicamente) il pubblico. Contro il cine-occhio di Vertov, Ejzenštejn afferma il cine-pugno e considera con una certa brutalità l'opera d'arte innanzitutto: "un trattore che ara a fondo la psiche dello spettatore in una data direzione classista" e la regia come "l'organizzazione dello spettatore attraverso un materiale organizzato".

P. Bertetto

Intanto, però, il dissidio tra il gruppo governativo che faceva capo a Stalin e l'opposizione guidata da Trockij s'era risolto con la sconfitta del secondo. Ad Ejzenštejn che nel film gli aveva dato, come la realtà storica esigeva, una parte di primo piano, si impone di eliminare tutte le scene in cui compariva Trockij, ormai considerato un traditore, e gli altri rivoluzionari che s'erano schierati al suo fianco. Anche perciò il montaggio fu portato a termine soltanto nel febbraio 1928; in marzo *Ottobre* fu presentato in pubblico in un'edizione di 2800 metri, poco più di 70 minuti. Nei programmi del suo autore doveva essere di 4500 metri, diviso in due parti. Le accoglienze furono fredde. Opera sconcertante e persino ermetica, geniale e squilibratissima, frammentaria e potente, ricca di invenzioni, *Ottobre* è un film che, specialmente da qualche anno, è studiato con ammirata attenzione da critici e teorici che lo considerano un'opera miliare del cinema sperimentale. Si può capire l'incomprensione della critica sovietica e straniera di quel tempo di fronte a un film che rifiuta vicende, personaggi, attori, eroi, non permettendo nemmeno a Lenin di assumere la parte di protagonista. Soltanto la folla è protagonista di *Ottobre*, film di un socialista libertario e di un artista che reagisce polemicamente con l'exasperazione delle forme al suo disagio di fronte a un'occasione celebrativa e a un tema dai passaggi obbligati.

M. Moradini



07 IL CINEMA DI EJZENŠTEJN

La forma cinematografica

Si riportano qui di seguito alcuni estratti della ricchissima produzione saggistica del regista, utili a comprendere il senso di alcune scelte stilistiche relative al film *Ottobre*.

In luogo del rispecchiamento statico dell'evento dato, richiesto dal tema, e della possibilità d'una sua soluzione soltanto attraverso l'azione logicamente legata con quell'evento, viene avanzato un nuovo procedimento: il libero montaggio delle azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte, indipendenti (anche fuori dalla composizione data e dell'aggancio narrativo dei personaggi), ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale. Questo è il montaggio delle attrazioni.

Montaggio delle attrazioni, 1923

Ci tengo ad affermare che il *tipaz** dev'essere inteso come qualcosa di più che un semplice volto senza trucco o la sostituzione agli attori di tipi "naturalmente espressivi". Include secondo me un atteggiamento specifico verso i fatti compresi nel film. E', ancora una volta, il metodo fondato sul minimo di interferenza col corso e le combianzioni naturali dei fatti. Nella sua concezione, *Ottobre* è, dal principio alla fine, puro *tipaz*.

Dal teatro al cinema, 1934

**Tipaz*. Questo termine russo venne usato da Ejzenstein, al tempo del muto e dei suoi primi film, per definire la tendenza a servirsi di tipi naturali al posto degli attori professionisti.



Com'è noto, il mezzo fondamentale, e unico, con il quale il cinema ha raggiunto un così alto livello espressivo, è il montaggio. [...] Pertanto:

1) Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il montaggio espressivo e i suoi nuovi possibili modi. Mettendoci da questo punto di vista, è facile dimostrare lo scarso interesse che possono presentare il colore e la stereoscopia in confronto all'alta significazione del suono.

2) Il sonoro è però un'arma a due tagli. E' molto probabile ch'esso venga applicato soltanto per soddisfare la curiosità del pubblico: noi assisteremmo allora allo sfruttamento della merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il film parlato, quello nel quale, cioè, la registrazione della voce coincide nella maniera più esatta e più realistica con i movimenti

delle labbra; il pubblico potrà così godere l'illusione di ascoltare veramente un attore. A questo primo periodo di "cinema-attrazione" ne seguirà un secondo del tutto orripilante, il periodo che sorgerà a causa della decadenza industriale del precedente: si tenterà di creare una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi d'invasione teatrale. Così utilizzato, il sonoro distruggerà l'arte del montaggio: ogni aggiunta alle inquadrature non potrà che arricchirle di senso e potenziarle in quanto singoli pezzi, a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione dei diversi pezzi separati.

3) Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm debbono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale.

4) La scoperta tecnica non è un fattore casuale nella storia del cinema; ma lo sbocco naturale dell'avanguardia cinematografica; e grazie a essa sarà possibile superare una serie di ostacoli diversamente insormontabili. Il primo impedimento è il cafarneo esplicativo che obbliga a sovraccaricare i film di scene, altrimenti inutili, le quali rallentano il ritmo del film stesso. Di giorno in giorno i temi dei soggetti diventano sempre più complessi; e i tentativi fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o sono rimasti insoliti o hanno portato a un simbolismo troppo fantasioso. Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendente dall'immagine visiva, introdurrà invece un mezzo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione, per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi.

Il futuro del sonoro. Dichiarazione, 1928

