



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Scuola di Lettere e Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in CITEM

Titolo della tesi:

Èsfir' Il'inična Šub, madre del documentario *found-footage*

Tesi in:

Teorie del cinema

Filologia del cinema

Relatori tesi

Prof.ssa Monica Dall'Asta

Prof. Michele Canosa

Presentata da

Giorgio Forino

(N. Matricola 0001045523)

Anno Accademico 2023/2024

I Appello

ABSTRACT

Èsfir' Šub, antesignana del cinema documentario sovietico attiva dagli anni Venti agli anni Quaranta, ha il pregio artistico di esser riuscita a creare film di importante valore storico-culturale a partire da pellicole e spezzoni d'archivio caduti in oblio. Così come Èsfir' Šub ha ricreato su film la storia del proprio paese – e non solo – in questa tesi si proverà a ricostruire la carriera di una regista troppo spesso dimenticata: Èsfir' Šub può vantare di esser stata il perno creativo dell'avanguardia costruttivista sovietica nel cinema e di aver insegnato ad Èjzenštejn la pratica del montaggio. Tale studio propone perciò un'esplorazione dei processi creativi che hanno permesso ad Èsfir' Šub di veicolare una narrativa fortemente personalizzata e ideologica utilizzando unicamente (o quasi) filmati d'archivio. In ultima istanza, lo scopo di questa ricerca sarà quello di cogliere un parallelismo tra i gesti del filologo e il processo creativo della regista, oltre che di provare l'influenza artistica che il lavoro di Šub ha esercitato sui cineasti di generazione successiva alla sua, determinando concretamente il motivo per il quale Èsfir' Šub dovrebbe essere maggiormente ricordata e apprezzata.

INDICE

Introduzione a Èsfir' Il'inična Šub, pioniera del cinema “assemblato”.....	<u>8</u>
1. Èsfir' Šub, figlia del Costruttivismo.....	<u>14</u>
1.1 I Peredvižniki: arena di precursori.....	14
1.2 La Rivoluzione permette l'ascesa delle avanguardie.....	17
1.3 Lef, miscellaneo di culture.....	20
1.4 Nuovo LEF e fattografia.....	22
2. La teoria del montaggio.....	<u>28</u>
2.1 Montaggio pittorico e fotomontaggio: Malevič e Höch ispirano Èsfir' Šub.....	28
2.2 Mejerchol'd e Majakovskij e il montaggio circense-teatrale.....	31
2.3 L'effetto Kulešov nel cinema di Èsfir' Šub.....	34
2.4 Montaggio fattografico comparato agli altri stili.....	37
3. Dalla teoria alla pratica: Èsfir' Šub si arma di forbici	<u>42</u>
3.1 I primi lavori: il montaggio di <i>Carmen</i> di Chaplin.....	42
3.2 <i>Kryl'ja cholopa</i> : una prova generale.....	45

3.3	Lo sguardo di Leonidov e la rivalutazione di fotogrammi dimenticati.....	47
3.4	Šub, montatrice fantasma in <i>Stachka</i> di Èjzenštejn	49
4	<i>La caduta della dinastia Romanov</i>	<u>53</u>
4.1.	Dai polverosi archivi al grande schermo.....	53
4.2.	La caduta della dinastia Romanov è l'epopea dell'arte avanguardista.....	56
4.2	La narrativa socialista di Šub.....	58
4.3	...e quella femminista	66
4.4	Šub vs Èjzenštejn.....	71
5	Il cinema muto di Šub dopo <i>La Caduta della dinastia Romanov</i>	<u>81</u>
5.1	Un sequel per <i>La caduta della dinastia Romanov: La Grande Strada</i> ...81	
5.1.1	<i>Šub</i> bissa il suo successo.....	81
5.1.2	<i>La Grande Strada</i> è un film su Lenin.....	84
5.2	Gli altri due film muti di Šub.....	92
6	Èsfir' Šub e il film sonoro.....	<u>100</u>
6.1	Il montaggio sonoro: l'elettrica sinfonia <i>Komsomol</i> — šef <i>èlektrifikaci</i>	100
6.2	<i>Ispanija</i> : montare il dramma del presente.....	105
6.3	Oltre <i>Spagna</i>	110
	Conclusioni.....	<u>120</u>
1.	L'eredità artistica di Èsfir' Šub nel cinema (documentario).....	119
	<i>Appendice: per un'analisi filologica- storiografica del lavoro di Èsfir' Šub</i>	<u>126</u>
	<i>Riconoscimenti</i>	<u>132</u>
	<i>Filmografia</i>	<u>136</u>
	<i>Bibliografia</i>	<u>138</u>

PREMESSA AL LETTORE

Il reperimento di testi inerenti a un qualsiasi aspetto riguardante la vita o la carriera di Èsfir' Il'inična Šub è stata una pratica piuttosto complessa; difatti, nonostante alla fine della ricerca sia stato trovato un numero apprezzabile di pubblicazioni scientifiche in merito all'argomento, solo una ridottissima parte di esse era in lingua italiana o riportava una traduzione ufficiale in italiano. Per questo motivo, al fine di rendere più organica e scorrevole la lettura della seguente tesi, ho scelto di tradurre personalmente – ove necessario – i passi e le citazioni a cui questa tesi ha fatto riferimento. L'operazione di tradurre in italiano i testi originariamente in russo o in inglese è stata coadiuvata da alcuni colleghe e colleghi russisti e madrelingua inglese, che mi hanno aiutato nell'interpretazione di alcuni passi in cui trovare il termine corrispettivo in italiano rispetto a quello russo si è rivelata una delicata operazione, volta a non snaturare il senso autentico della frase o del discorso.

Un'ultima premessa: per riportare correttamente termini e definizioni russe dall'alfabeto cirillico a quello latino, questa tesi si è avvalsa del sistema di traslitterazione scientifica, grazie al quale, ad esempio, “Эсфíрь Ильíнична Шуб” diventa “Èsfir' Il'inična Šub”. Nei titoli o nei testi originali anglofoni citati in questa tesi, invece, le stesse parole in russo diventano: “Esfir Ilyinichna Shub” perché seguono una traslitterazione diversa. Ho inserito quest'appunto nelle premesse per prevenire eventuali confusioni che potrebbero insorgere nel lettore, nel veder scritto lo stesso termine in maniera differente.

A nana.

INTRODUZIONE

*Non mi sono inchinato davanti a te,
bensì davanti a tutta la sofferenza umana.*
- Fedor Dostoevskij, *Delitto e castigo*

1. Èsfir' Il'inična Šub, pioniera del cinema “assemblato”

Il cinema dell'avanguardia sovietica a partire dagli anni Venti è costellato da figure artistiche, teorici e registi apprezzati per aver contribuito, in modo personale e originale ad introdurre nel cinema le proprie idee e i propri concetti. Spesso gli autori più citati in quanto capisaldi di questa generazione sono ben conosciuti: ad esempio, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, regista che attraverso i suoi film di grande fama e impatto culturale e storico - come *Bronenósec «Potëmkin»* (*La corazzata Potëmkin*, 1925), *Oktjabr* (*Ottobre*, 1927) solo per citarne alcuni- si è affermato come uno dei maggiori autori del cinema sovietico e non solo, diventando così fonte d'ispirazione sia per *filmmakers*.

Allo stesso modo, Lev Vladimirovič Kulešov viene considerato uno dei pionieri del cinema sovietico: oltre ad esser stato regista di numerosi film, Kulešov è ricordato per aver inventato una preziosa teoria del montaggio che prende il suo nome¹. Anche Vsevolod Illarionovič Pudovkin, dal canto suo, ha permesso un'evoluzione alla teoria del montaggio che è tutt'oggi ricordata dagli studiosi di cinema. Dziga Vertov, invece, si è affermato nel campo del cinema documentario in quanto portatore di idee che hanno concorso ad innovare il genere e “per il fatto di aver prospettato un'alternativa radicale e intransigente al cinema di finzione²”, materializzando il proprio pensiero nell'opera *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929).

Meno menzionata ma altrettanto importante, è la figura Èsfir' Il'inična Šub, regista sovietica coeva agli autori sopracitati, ma alla quale spesso, purtroppo, non vengono attribuiti i giusti meriti per una carriera e una caratura artistica di indubbio valore. Uno dei suoi film di principale rilevanza storico- artistica, *Padenie dinastii Romanovyč* (*La caduta della dinastia dei*

¹ Le dinamiche delle prime sperimentazioni effettuate dell'effetto Kulešov sono raccontate da Pudovkin e inserite in Giaime Alonge, *Il Cinema - Tecnica e linguaggio*, Kaplan, Torino, 2011, pp.97-98.

² P. Montani, “Dziga Vertov”, *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2004.

Romanov, 1927) è divenuto simbolo di un certo filone dell' avanguardia russa – il Costruttivismo - e ha dato il via a una carriera lungo la quale la regista ha collezionato diversi film assai apprezzati dai suoi colleghi, sovietici e non. In un'interessante opera sul cinema femminile, Pino Bertelli non manca tuttavia di sottolineare lo scarso riconoscimento tributato all'autrice di questi film, asserendo che “pezzi di questa opera [*Padenie dinastii Romanovykh*] della Šub sono trasmessi dalle televisioni di tutto il mondo; ma nessuno o quasi cita il genio della regista [...] che l'ha realizzato³”.

Ma quali sono allora i motivi per cui vale la pena dare maggior visibilità a questa regista sovietica? In *Films Beget Films*, prezioso studio di Jay Leyda del 1964, l'autore si sofferma sul carattere avanguardistico dell'opera di Šub presentandola non solo come una delle prime registe donna del cinema sovietico, ma soprattutto come una delle pioniere (se non la prima in assoluto) del “*compilation film genre*”⁴. La peculiarità artistica di Šub consiste nel fatto che la regista, abbia lavorato principalmente con materiale d'archivio, pellicole già impressionate di vario tipo, ivi inclusi e filmati amatoriali⁵. L'ossatura dell'opera di Šub è costituita quindi da film già girati che, attraverso un uso estremamente sapiente del montaggio da parte dell'artista, vengono inglobate in una creazione del tutto originale, nella quale acquisiscono nuovi significati. Per questo motivo, l'essenza creativa dei film della regista sovietica risiede obbligatoriamente nella pratica del montaggio: non solo Šub ha avuto la capacità di modellare e assemblare materiale preesistente in modo da creare una narrazione comprensibile ma, all'interno di essa, “Šub riesce [...] ad esprimere anche un suo punto di vista⁶” e dare forma a un'opera ideologicamente schierata. Šub riesce dunque nel duplice obiettivo di proporre una ricostruzione storica fedele all'evento tramite il ricorso a documenti d'archivio e di comunicare, al tempo stesso, la propria visione del mondo, il proprio sguardo sulle cose.

Effettivamente, se da un lato il fatto che il lavoro di Šub sia focalizzato essenzialmente nel montaggio (una linea abbastanza comune tra gli autori sovietici e quelli sopracitati sono esemplari in tal senso) dall'altro ci accodiamo all'opinione di L. Dishlyuk nel conferire un attributo di originalità alla scelta di Šub di usare pellicole già girate per creare opere di senso⁷. In effetti, la decisione di far convergere la pratica creativa del documentario e il film d'archivio

³ P. Bertelli, *Dolci sorelle di rabbia*, Belforte Cultura, Livorno, 2005.

⁴ J. Leyda, *Films beget films*, George Allen & Unwin, London, 1964, pp.22-31.

⁵ I.S. Sharp, *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Film-making*, Bloomsbury Publishing, London, 2021, s.p., cap. 3

⁶ M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora*, Mondadori, Milano, 2014, p. 59.

⁷ L. Dishlyuk, introd. In É. Šub, *Selected Writings*, traduzione di A. Kostina. “Feminist Media Histories”, 2 (3) pp.11-28. University of California Press, California, 2016.

Fig. 1: Stemma dell'Ordine del distintivo d'onore, riconoscimento tributato dall'Unione Sovietica alle maggiori personalità artistiche e scientifiche del paese, tra cui Èsfir' Šub.

rimanendo, comunque, vessillifera del movimento costruttivista è peculiare dell'autrice. Non a caso alcuni dei principali esponenti del LEF (*Levy Front Iskusstv*, ovvero: Fronte di Sinistra delle Arti), un movimento di intellettuali e artisti sovietici creatosi negli anni Venti, promuovevano il cinema di Šub in quanto portavoce del Costruttivismo e di un suo particolare concetto: la “fattografia”, nozione fortemente sostenuta da alcuni esponenti del LEF, in particolare: Osip Brik, Dziga Vertov e Sergej Tret'jakov. Il termine fattografico inquadrava dunque le opere costruite a partire da materiale pre-esistente (una sorta di *objets trouvés*) il cui assemblaggio costituiva la pratica artistica. Nonostante la nozione di fattografia fosse emersa in ambito letterario, proponendo il montaggio di testi “attuali” – come diari, articoli di giornale di vita contemporanea-, il cinema di Šub fu presto preso comunque come modello di questo metodo compositivo⁸.



In effetti, come già accennato, all'epoca Šub godeva certamente di un grande prestigio tra gli autori sovietici, e a ragione. Oltre ad essere apprezzata per la portata culturale della sue opere, Šub veniva inoltre riconosciuta come maestra di montaggio da alcuni suoi colleghi.

All'inizio della propria carriera, Sergej Jutkevič aveva diverse difficoltà in sala di montaggio, che poté superare, secondo le sue stesse parole, osservando l'alacre lavoro di Šub, da cui avrebbe appreso “tutti i segreti di quel processo mistico e potente chiamato montaggio⁹”. Alle richieste di Jutkevič di svelargli le regole per una teoria del montaggio, Šub gli rispondeva: «Non ci sono segreti, né esistono regole. Basta padroneggiare la sensazione di un pezzo, il senso delle parti all'interno di un tutto¹⁰».

Anche Sergej Èjzenštejn aveva appreso da lei le principali tecniche di montaggio, e aveva imparato a montare proprio grazie a Šub che lo aveva istruito in cabina di montaggio del film *Dr. Mabuse*, di cui Šub aveva curato il montaggio della versione sovietica. Addirittura, Jay

⁸ J. Malitsky, “Èsfir' Shub, Factography, and the New Documentary Historiography, in *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*, Bloomington: Indiana University Press, Indiana, 2013, p. 159.

⁹ I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap.1.

¹⁰ Ibid.

Leyda afferma che “la prima volta che Èjzenštejn ha unito due pezzi di un "vero film" è stato mentre assisteva Èsfir' Šub nel rimontaggio del *Dr. Mabuse* di Lang¹¹”. Infatti nel 1922, Šub viene ingaggiata dalla Goskino in qualità di montatrice: qui lavora per alcuni anni con la mansione di creare edizioni dei film stranieri “adattati” per il pubblico sovietico¹². Èjzenštejn esprime estrema gratitudine nei confronti di Šub per avergli fatto da mentore artistica, cosa che le fu dimostrata quando il regista sovietico la invitò a una lezione universitaria del corso che stava tenendo presso la scuola di cinema di Mosca, il VGIK. In quel frangente Èjzenštejn ebbe modo di elogiarla pubblicamente e celebrarla, di fronte ai propri studenti. E anche nel suo libro *Film Form*, infatti, Èjzenštejn non mancherà di sottolineare il fondamentale influsso che Šub ha avuto nella sua carriera, definendola appunto “maestra montatrice cinematografica¹³” e adottandola sia come consulente artistica prediletta che come vero e proprio modello, se si pensa che *Ottobre*, colonna portante del cinema di Èjzenštejn e di quello sovietico, sia stato fortemente ispirato da *La caduta della dinastia dei Romanov* di Šub, come suggerisce Sharp in *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Filmmaking*¹⁴. Sempre Sharp, approfondendo il ruolo di insegnante di Šub verso Èjzenštejn, sottolinea come quest’ultimo fosse ancora molto inesperto circa la tecnica cinematografica. Šub fu decisiva nella formazione artistica di Èjzenštejn, che avvenne durante la lavorazione del film *Stachka*, (*Sciopero!*, 1925). Come vedremo, tuttavia, le vicende legate alla produzione di questa pellicola costituiranno quasi uno spartiacque nel rapporto tra i due, giacché nonostante l’enorme contributo al film, Šub non fu accreditata in alcun modo come co-autrice per motivi che in seguito approfondiremo. Il caso di *Sciopero!* evidenzia come il mancato riconoscimento della creatività del



Figura 2: Una delle fotografie più celebri di Èsfir' Šub tratta da un fotogramma di Dziga Vertov: *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*), 1929.

¹¹ Jay Leyda, *Introduction* in S. Èjzenštejn, *Film Form: Essays in Film Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977 (ed. Originale 1949) p.11.

¹² D. Dogo, *Esfir Shub*, Women Film Pioneers Project, Jane Gaines, Radha Vatsal, Monica Dall'Asta (eds.), Columbia University Libraries, New York: Digital Research and Scholarship, 2013, p.139.

¹³ J. Leyda, in Èjzenštejn, *Op.cit.*, p. 11.

¹⁴ Sharp, *op.cit.* s.p., cap. 2 (*The Fall of the Romanov Dynasty: Shub's Constructivist Paradigm for Nonfiction Film*).

suo lavoro non sia circoscritto unicamente al campo della letteratura storico-critica, ma un fatto ricorrente nella stessa carriera di Šub: M. Stollery ci informa ad esempio della ritrosia della Sovkino (casa di produzione sovietica con cui Šub lavorò all'inizio degli anni Venti) nel rimettere alla montatrice i diritti d'autore a lei dovuti¹⁵. Si può dunque affermare che il sistema culturale dell'Unione Sovietica non valorizzò a dovere, un'artista che era sicuramente apprezzata tra i suoi colleghi, oltre che da molti intellettuali dell'epoca. Le ragioni del perché la figura di Šub non sia stata promossa adeguatamente è sicuramente un argomento su cui dibattere. Le cause, infatti non sono così banali e ovvie: se da un lato è verosimile che una mancata consacrazione al pari di Ějzenštejn, non sia arrivata a causa di una discriminazione legata al genere; è dall'altro pur vero che il documentario era una forma cinematografica spesso considerata meno nobile rispetto al film di finzione, e che attirava un pubblico meno ampio. Secondo questo ragionamento, perciò, seppure Šub non avesse nulla da invidiare ai propri colleghi, forse i suoi film erano meno “commerciali” e meno vendibili¹⁶, per esempio, di *Ottobre, Mat' (La madre, 1926)* o di *Bronenosec Potëmkin*. Bisognerebbe poi considerare anche le ragioni storico-politiche che avrebbero potuto costituire in qualche modo un ostacolo alla fama di Šub, e quindi indagare eventuali dissidi tra la regista e il regime sovietico. Da una parte c'è da dire, per esempio, che a Šub fu assegnato un riconoscimento nazionale di indubbio prestigio: si tratta dell'Ordine del distintivo d'onore - *Znak Počëta* – che veniva conferito a coloro che avessero conseguito un rilevante risultato in campo artistico o culturale per l'URSS. D'altra parte, tuttavia, potrebbe essere rilevante la vicinanza di Ěsfir' Šub ad alcune figure politicamente “scomode”: in primis, fra tutti, Aleksej Gan, con cui Šub fu sposata. Gan era un artista e intellettuale anarchico che fu arrestato e condannato a morte per “attività controrivoluzionarie¹⁷” (l'esecuzione avvenne nel 1942). Se ci soffermassimo perciò su questo fattore, non sarebbe impensabile ipotizzare che un elemento di disturbo di natura politica abbia potuto ostacolare l'ascesa artistica di Ěsfir' Šub.

In generale, comunque, nessuna di queste ipotesi che finora abbiamo vagliato solo superficialmente può spiegare la scarsa considerazione di cui la sua figura gode nella cultura contemporanea. Da una prima osservazione, sembra che Šub sia conosciuta (ancor prima che stimata) solo da una frangia di studiosi e cineasti, sebbene essi ne parlino in maniera elogiativa:

¹⁵ Cfr. M. Stollery, *Eisenstein, Shub and the gender of the author as producer*, “Film History”, 14 (1), Indiana University Press, Indiana, 2002, p. 96.

¹⁶ Bisogna comunque ricordare che tra questi “più celebri colleghi” figura anche Vertov, che, come la Šub, lavorava nel campo del cinema documentario.

¹⁷ K. Romberg, *Aleksei Gan's Constructivism, 1917-1928*. Columbia University, New York, 2010, p.28.

Denise Youngblood si riferisce a lei come “probabilmente la miglior montatrice degli anni Venti¹⁸”, altri enfatizzano l’oblio in cui ingiustamente è caduta, come Roberts Graham che ammette che Šub “è stata tristemente dimenticata¹⁹”.

Per questo motivo, attraverso uno studio che si propone di essere il più minuzioso possibile, proveremo a scandagliare i punti salienti della biografia, artistica e non, di Èsfir' Šub: dai suoi lavori giovanili alle influenze artistiche, dal suo rapporto con i Costruttivisti e con il LEF all’amicizia-rivalità con Èjzenštejn; e ancora, dalla sua formazione socialista alla sua celebrazione del ruolo della donna nella rivoluzione, esaltato nei suoi film. Di alcuni di essi si proporrà una disamina più precisa, allo scopo di analizzare come il suo uso del montaggio per risignificare il materiale assemblato abbia effettivamente configurato un certo modo peculiare di fare documentario e abbia costituito un importante esempio per generazioni di cineasti a venire.

Nello svolgimento di questo percorso tenteremo di ispirarci alla prassi lavorativa di Èsfir' Šub: così come la regista sovietica ha creato film ideologici attingendo da fonti storiche, allo stesso modo la nostra ricerca assemblerà documenti e riflessioni attorno alla vita di Èsfir' Šub per trasmettere un messaggio di rivitalizzazione e rivalutazione della sua opera.

¹⁸ D. Youngblood, “*History*” on Film: *The Historical Melodrama in Early Soviet Cinema*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, 11 (2), 1991, p. 177.

¹⁹ Trad. mia. Testo originale: “has been sadly neglected” in R. Graham, *Èsfir' Shub: A Suitable Case for Treatment*, Historical Journal of Film, Radio and Television, 11 (2), 1991, p. 149.

ÈSFIR' ŠUB, FIGLIA DEL COSTRUTTIVISMO

“The *Lef* is strong in the illusion that man can live by bread alone²⁰”

1.1 I Peredvižniki: arena di precursori

Nel volume già citato *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Filmmaking* Ilana Sharp esordisce sottolineando il rapporto tra l'estetica dell'avanguardia costruttivista movimento sorto negli anni Venti, e la poetica cinematografica che contraddistingue i primi passi della carriera artistica di Èsfir' Šub: “questo capitolo definisce il Costruttivismo come la forza estetica ed ideologica da cui sono emersi i documentari di Šub”.²¹

È sicuramente un'asserzione inconfutabile: i valori del costruttivismo vengono infatti espressi in maniera puntualissima già a partire dai lavori germinali di Šub e nella sua opera prima, *La caduta della dinastia dei Romanov*. I fautori di questa avanguardia danno vita a un modo di fare arte massicciamente ispirato agli eventi storico-politici della rivoluzione russa e in generale, della storia a cavallo tra anni Dieci e Venti; il filone costruttivista, come vedremo in seguito – si pone perciò come sovrastrutturale alla situazione che si respirava all'epoca nell'URSS.

Le radici dell'avanguardia costruttivista, tuttavia, affondano in un periodo storico precedente, risalente agli anni Sessanta dell'Ottocento, un decennio anch'esso caratterizzato da rivoluzioni (ma di natura artistica) che gettano le basi per uno scardinamento ideologico dei modelli estetici precostituiti dominanti fino a quel momento. I protagonisti di questa insurrezione sono i Peredvižniki, artisti che si scagliano strenuamente contro l'Accademia Imperiale delle Arti.

I Peredvižniki – ossia “gli ambulanti”, o “gli itineranti”²² - aggregano una scuola di artisti russi che hanno come scopo quello di proporre l'arte come strumento democratico e di lotta contro

²⁰ 4. Alfred Barr, *The Lef and Soviet Art*, “Transition” 14, 1928, p 270.

²¹ Trad. mia. Testo originale: “This chapter defines Constructivism as the aesthetic and ideological force from which the nonfiction films of Shub emerged” I. Sharp, *op.cit.*, s.p., cap.2 *Esfir Shub and the Constructivist Avant-Garde*.

²² Nell'Enciclopedia Treccani, la voce Peredvižniki viene infatti risolta con il termine italiano ‘Ambulanti’.

la rigidità e lo spirito reazionario dell'arte istituzionalizzata. Perciò, il 9 novembre 1863 un gruppo di quattordici studenti di pittura figurativa si ribellano alle imposizioni dell'Accademia e, abbandonando gli studi dopo un dissidio con il Consiglio della scuola²³.

Capeggiati dal leader della rivolta, il giovane pittore Ivan Nikolaevič Kramskoj, i quattordici studenti nel 1863 fondano un movimento di artisti indipendenti che ha lo scopo di portare l'arte alle masse, rifiutando drasticamente i rigidi confini tra arte “bassa” e “alta” dettati dalla cultura Accademica. Il movimento prende il nome di *Sankt-Peterbúrgskaja ártel' chudóžnikov* (*Artel* degli artisti di San Pietroburgo). Sette anni dopo, questo gruppo di artisti si ingrandisce e si trasforma nella “Compagnia di esposizioni d'arte itineranti” che, facendosi portatrice del valore del realismo artistico e sulla scorta dell'esperienza precedente, avvia una rivoluzione centrifuga dell'arte. I Peredvižniki portano infatti l'arte dalle grandi città alle periferie e alle campagne, rendendola, attraverso le proprie mostre, accessibile ai vasti settori della popolazione “per la prima volta nella storia²⁴”. La democratizzazione dell'arte e il realismo sono le due colonne portanti, quindi, di questi artisti itineranti, la cui ispirazione artistica proviene quasi sicuramente dal romanzo rivoluzionario *Čto delat'?* (*Che fare?*, 1863) di Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, che la stessa Ėsfir' Šub, - racconta nelle sue memorie²⁵ - di aver letto con fervore in gioventù. La studiosa Rosalinde Sartori, in *Pictures at an exhibition: Russian land in a global world* sostiene che l'arte dei Peredvižniki abbia in qualche modo incarnato ed aiutato la diffusione delle idee nell'opera di Černyševskij mentre, stando al parere dello studioso Ely, i paesaggi dipinti dai Peredvižniki sono emblematici proprio di questo sentimento nazionale russo di sovvertimento dell'ordine²⁶.

In che cosa consta, dunque, il collegamento tra l'arte “realista” e democratica dei Peredvižniki e il Costruttivismo e, ancor più nello specifico, il cinema di Ėsfir' Šub? Possiamo trovare una risposta nel fatto che Šub abbracci *in toto* la concezione dell'arte dei Peredvižniki²⁷, i quali

²³ Nello specifico, gli eventi che portarono all'insurrezione dei quattordici studenti furono causati dall'indifferenza con cui il Consiglio dell'Accademia aveva trattato le loro richieste. Infatti, come riferisce E. Kridl Valkenier in *Russian realist art* (New York, Columbia University Press, 1977), pp. 33-7. il giovane studente Ivan Kramskoj fomentò e guidò la rivolta dopo che la sua richiesta di cambiare un compito – riprodurre il dipinto *Una festa nel Valhalla* – con un altro a tema libero fu rifiutata dal Consiglio dell'Accademia e rimase inascoltata, sia dal Presidente dell'Accademia, Grigory Gagarin che dal rettore, F. Bruni.

²⁴ I. Sharp, *op.cit.*, s.p, cap. 2.

²⁵ Ėsfir' Šub, citata in I. Sharp, *op. cit.*, s.p. cap. 2.

²⁶ Ch. Ely, *Critics in the native soil: landscape and conflicting ideas of nationality in Imperial Russia*, “*Ecumene*”, 7 (3), 2000. pp.253-270.

²⁷ I. Sharp, *Op. cit.*, s.p., cap. 2.

Fig. 3: Artel degli Artisti.
Fotografia del 1863.



riponevano grande fiducia nelle loro opere come strumento di pedagogia per le masse e, per fare ciò, l'arte doveva risultare comprensibile al popolo: per Šub il cinema doveva pertanto prestarsi alla visione per essere adatto a qualsiasi ceto sociale. Più in generale, l'arte degli esponenti del Costruttivismo tendeva a rispecchiare l'ideologia di sintesi tra arte e vita che circa cinquant'anni prima, questo movimento di pittori ambulanti aveva diffuso.

A propositivo del connubio arte-vita, è utile riportare le parole del principale promotore del circolo culturale di Abramcevo, Savva Ivanovič Mamontov, principale promotore del circolo culturale di Abramcevo, risalenti agli anni Settanta dell'Ottocento:

—Credo profondamente che l'arte giocherà un ruolo enorme nella rieducazione del popolo russo²⁸.

Le connessioni tra i due movimenti non finiscono qui: la concezione utilitaristica dell'arte, peculiare del Costruttivismo, è debitrice dell'idea di arte popolare diffusa dai Peredvižniki proprio a partire dai circoli culturali di Abramcevo (e Talashkino) diretti da Mamontov. In queste località, l'arte popolare si diffonde attraverso la realizzazione di oggetti di uso quotidiano (mobili, ceramiche, maioliche vengono preferiti ai dipinti) piuttosto che di opere d'arte 'fine a sé stesse'. Il Costruttivismo estremizza ulteriormente questo aspetto pragmatico dell'arte, privandola di ogni funzione decorativa e di orpello.

Un altro fattore importante risiede nel fatto che l'avanguardia Costruttivista nasce proprio nel periodo immediatamente precedente alla Rivoluzione russa, in qualche modo auspicata da Chernyshevsky e dai Peredvižniki, che diventano quindi in qualche modo i precursori culturali di tale rivoluzione. I fautori del movimento costruttivista, in tal senso, vivono in prima persona gli eventi della caduta del regime zarista e, oltre ad ammiccare -come nel caso di Šub- agli ideali di democrazia e anti-zarismo di Chernyshevsky, ne esperiscono direttamente gli eventi. Non è pertanto facile ravvisare nei film di Šub un qualche parallelismo formale con i pittori ambulanti del XIX secolo. Senza voler sostenere l'esistenza di parallelismi formali tra i film di

²⁸ "I deeply believe that art will play an enormous role in re-educating the Russian people" (tr. Mia). Citato in Eugenia Kirichenko, *The Russian Style*, Laurence King, London, 1991, p. 143.

Fig. 4: *A Rye Field*, Ivan Shishkin, 1878.

Šub e le opere dei pittori ambulanti del XIX secolo, ci sembra chiaro che un'artista che aveva aderito così fervidamente alla lezione dei Peredvižniki e del libro *Čto delat'?* non potesse che diventare un' esponente altrettanto convinta di un movimento che, almeno culturalmente, sembra suggerire con tali modelli un rapporto di filiazione.



1.2 La Rivoluzione permette l'ascesa delle avanguardie

Il contributo artistico apportato dai Peredvižniki alla cultura russa e la loro opposizione a un tipo di discorso autoreferenziale sull'arte permette di assegnargli, col senno di poi, un posto di proto-avanguardisti rispetto ai Costruttivisti veri e propri.

La diffusione del Costruttivismo, tuttavia, non è una diretta conseguenza culturale della rivoluzione russa: il percorso compiuto dalle avanguardie è in effetti molto meno banale di ciò che si possa pensare: bisogna capire, in primo luogo, che nel periodo precedente alla rivoluzione russa, le avanguardie – quindi Costruttivismo, Futurismo, Cubismo ecc- sono tutte accomunate da alcune caratteristiche: in primo luogo, non godono assolutamente di un'ampia fetta di pubblico ma, piuttosto, avevano fidelizzato un'audience quasi di nicchia socialmente localizzata nel ceto medio²⁹. Inoltre, e cosa più importante, professano una vocazione artistica totalmente emancipata dall'organizzazione statale. La volontà di scissione tra arte e stato per gli avanguardisti si traduce nella tiepida attenzione (artisticamente parlando e solo inizialmente) che questi prestano alle vicende della rivoluzione di febbraio, concentrando le proprie forze perlopiù nella propria battaglia culturale. E infatti, alcuni mesi prima della Rivoluzione d'Ottobre, gli artisti delle avanguardie si organizzano in una formazione denominata RABIS (RAbotniki ISkusstva) in cui rivendicano la propria libertà artistica mediante il motto "Libertà per Arte".

Non deve sorprendere, dunque, se a seguito della Rivoluzione d'Ottobre la RABIS rifiuta completamente qualsiasi tipo di collaborazione con Anatolij Lunačarskij, il quale a seguito della rivoluzione era stato designato in qualità di Narkompros³⁰ - Narodnyj komissariat

²⁹ Per un approfondimento del contesto sociologico-artistico nella Russia prerivoluzionaria, si veda H. Stephan, *"Lef" and the Left Front of the Arts*, Verlag Otto Sagner München, Monaco, 1981, p.1

³⁰ Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič, Enciclopedia Italiana, Treccani, 1934.

prosveščenijs - ossia a capo del Commissariato del Popolo per l'istruzione (intanto, nel dipartimento teatrale di questo organo statale, Ėsfir' Šub muoveva i primi passi artistici). Gli avanguardisti, infatti, sentono la proposta di collaborazione con un ente statale come una minaccia all'indipendenza artistica tanto oppugnata. L'artista di spicco di questo gruppo è sicuramente Vladimir Vladimirovič Majakovskij, il quale si attesta come uno dei membri più attivi, entusiasti e interessati alle vicende legate alla Rivoluzione, tanto da risultare “arruolato nell'esercito fino all'ultimo giorno del Governo Provvisorio”³¹:

— *Durante quei giorni turbolenti lui fu uno delle figure più attive ed eloquenti nell'organizzazione di artisti e scrittori per difendere i loro diritti, [...] ed egli parlò spesso e bene circa il bisogno di libertà degli artisti dal controllo del governo*³².

Majakovskij, tuttavia, consigliato dal suo mentore Osip Maksimovič Brik (saranno proprio loro due a fondare il LEF) rivede ben presto la propria posizione. Il poeta russo intuisce anticipatamente che la Rivoluzione, decretando la scomparsa della borghesia, aveva minato in un certo senso anche la sopravvivenza degli artisti dell'avanguardia, dacché il ceto medio aveva costituito per gli avanguardisti la principale, se non unica, fonte di pubblico, peraltro già limitato. Majakovskij capisce quindi che la Rivoluzione Russa aveva scardinato i modelli culturali precedenti lasciando un vuoto e vede un'occasione per le avanguardie - in particolare per il futurismo – di riempire quel vuoto e di identificarsi come il movimento culturale affiliato al comunismo, con la capacità di cogliere lo spirito del tempo storico-politico che in quel momento storico attraversa la nazione. A questo proposito, Majakovskij pubblica la *Gazeta futuristov* che vede la sua diffusione nel marzo 1918. In questo manifesto Majakovskij instaura apertamente un incontro tra comunismo e futurismo, recitando sulla copertina del manifesto: “Lettera aperta agli operai³³”. Il contenuto del testo ammicca pertanto ad associare il futurismo con l'ideologia comunista, sostenendo che entrambi sono accomunati dall'avversione per la struttura imperante precedente e in sostanza, dal rifiuto verso il passato: Majakovskij aveva espresso tale idiosincrasia già con *Poščėčina obščestvennomu vkusu* (*Schiaffo al gusto del pubblico*, 1912) e il comunismo con la rivoluzione russa aveva messo fine al regime zarista.

³¹ Trad. mia. Testo originale: “Majakovski was still officially in the army until the last day of Provisional Government” in N. Kolchevska, *Lef and Developments in Russia*, University of California, 1980, p. 12.

³² E.J. Brown, *Majakovski: A Poet in the Revolution*, Princeton University Press, Princeton, 1973, p. 90.

³³ Trad. mia. Testo originale: “Открытое письмо рабочим” (Otkrytoye pis'mo rabochim) in V. Majakovskij, PSS (Polnoe sobranie socinenij – Raccolta degli scritti completi) vol. XII, “Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury”, Mosca, 1955-1961, p. 8-9

Ci troviamo d'accordo con l'opinione di Halina Stephan, secondo cui il matrimonio è auspicato da Majakovskij per necessità pragmatiche, più che dettato da un'adesione ideologica in tal senso³⁴. Majakovskij era stato un fervente sostenitore della rivoluzione, ma al poeta russo l'accreditamento presso il nuovo regime interessava più che altro per garantire fonti di finanziamento al suo futurismo.

Il movimento di Majakovskij, infatti, nel periodo precedente alla Rivoluzione viene foraggiato proprio dalla borghesia, ora scomparsa; per poter sopravvivere, dunque, Majakovskij cerca di compiere una campagna di educazione del popolo russo. In questo modo, il poeta intende spingere il partito bolscevico a un'azione di mecenatismo in favore degli artisti futuristi, carenti sia di fama che di denaro³⁵.

In poco tempo, dunque, i futuristi sovietici passano dalla strenua difesa dei valori dell'arte libera dalla politica ad una dipendenza dagli organi statali. Pian piano, infatti, gli artisti dell'avanguardia futurista si avvicinano sempre più al Proletkul't, un'organizzazione filo-statale nata grazie ad Aleksandr Bogdanov, che ha lo scopo di configurare i paradigmi di un'arte proletaria³⁶. L'ingerenza del movimento futurista nel partito comunista raggiunge il suo apice con il progetto Kom-fut – che però non ottiene i risultati sperati- in cui si crea una fazione politico-culturale di stampo futurista nel partito³⁷. In più, per corroborare tale legame, la definizione futurista dell'arte viene allargata ed adeguata ai valori comunisti: Boris Arvatov, un influente membro della Proletkul't, promuove il valore *utilitaristico* dell'arte che diventerà fondativo sia del costruttivismo che del cinema di Šub. Ad avvicinare ideologicamente futuristi e membri della Proletkul't – avvicinamento che verrà ratificato con la nascita del LEF– vi è appunto la fondamentale influenza della teoria dell'arte proletaria di Bogdanov. Infatti, A. Mazaev, studiando la crisi tra LEF e Proletkul't individua la concezione di “arte industriale” e soprattutto “estetica industriale[...] come il culto della macchina”, profilandosi come “un modo

³⁴ H. Stephan, *op.cit.*, p. 2.

³⁵ S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1970, pp. 110-161.

³⁶ In realtà, i rapporti tra futuristi e membri della Proletkul't erano alquanto complessi; c'era stata qualche frizione tra i due gruppi motivata da un forte sentimento di competizione. Lo dimostra B. Jangfeldt, in *Majakovskij and Futurism 1917-21* (Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1976, pp. 68-79), raccontando che nel dicembre 1918, in occasione di un incontro con la scuola del partito comunista di Vyborg, Brik e Majakovskij organizzarono un evento per promuovere una campagna culturale sulla corrente del futurismo, criticando l'inadeguatezza del Proletkul't nel riuscire a cogliere i valori rivoluzionari. Brik, infatti, critica la formula del Proletkul't “My dolžny usvoit' opyt prošoj kul'tury” (“Dobbiamo imparare dalla cultura del passato”) contestandogli: “Opyt - eto gotovyy produkt, kotoromu možhno tol'ko podražhat', kotoryy nam ne nuzhen. (L'esperienza è un prodotto finito che può essere solo imitato, di cui non abbiamo bisogno)”. *Ivi*, p. 70.

³⁷ H. Stephan, *op. cit.*, p. 27.

di comprendere la Rivoluzione d'Ottobre[...] tra arte professionale e coscienza di massa, aspirando ad essere la 'profezia' Comunista, [...] utopismo nel modo più innocente mescolato all'utilitarismo³⁸»

1.3 LEF, miscellanea di culture

Già nell'estate 1918 Brik era riuscito a formare una società artistica, seppur mai *de facto*, denominata "IMO" (Iskusstvo molodykh, "Arte dei giovani") con la quale riesce ad ottenere un sussidio statale dal Narkompros per pubblicare editorialmente i lavori artistici dei futuristi³⁹. Anche il LEF nasce in seno a una redazione editoriale: il primo numero del *Levyj Front Iskusstv* (LEF, in italiano: Fronte Sinistro delle Arti) viene stampato ufficialmente nel marzo 1923. Il suo scopo è di "riorganizzare l'ideologia dei cosiddetti artisti di sinistra, abbandonando l'individualismo e incrementando il ruolo dell'arte nella costruzione del comunismo⁴⁰". L'intensa multiculturalità promossa dal LEF incentiva l'ingresso nel gruppo di artisti con retaggi culturali più disparati, e perciò l'adesione ai valori politici del gruppo non è requisito imprescindibile per il suo ingresso: da una parte, molti membri del Fronte Sinistro delle Arti identificano i propri principi con quelli del partito comunista, respirando "un forte senso di identificazione degli obiettivi politici bolscevichi con la propria estetica e le speranze culturali⁴¹", nonostante invece "altri non credessero nella versione dell'arte politicizzata del Lef⁴²".

Dal punto di vista dell'organigramma del giornale, sebbene Majakovskij figure come caporedattore della rivista e conferisca prestigio a quest'ultima, un ruolo essenziale viene svolto da Osip Brik, vero e proprio collante tra i teorici e gli artisti del LEF e il cui scopo è quello di creare una "*Weltanschauung* delle avanguardie sovietiche⁴³". La rivista si trasforma perciò, ribadiamo, in un agglomerato di artisti di cui Majakovskij e Brik – supportati da Sergej Tret'jakov – si fanno portavoce. Il circolo culturale che si forma, dunque, assorbe tutte le

³⁸ A. I. Mazaev, *Koncepcija "proizvodstvennogo iskusstva" 20-x godov*. Istoriko-kriticeskijocerk (Mosca, 1975), p. 202.

³⁹ Per approfondire l'argomento, si veda anche: Osip Brik, *IMO — Art of the Young (Abridged)*, "Screen", Volume 15 (3), 1974, pp. 82–94

⁴⁰ Trad. mia. Testo originale: "The group's philosophy was to re-examine the ideology of so-called leftist art, abandon individualism, and increase art's role in building communism". Testo russo originale in: *Левый фронт искусств* - *Levyj Front Iskusstv (LEF)*, Mosca, 1923, vol.1. Consultato nella versione digitale del LEF digital Archive dell'Indiana University Bloomington, <https://libraries.indiana.edu/lef-digital-archive>

⁴¹ Trad. mia. "there was, in addition, a strong sense of identification with Bolsheviks' political goals with their own aesthetic and cultural hopes" in N. Kolchevska, *Lef and Developments in Russia*, University of California, 1980, p. 14.

⁴² Trad. Mia. "Others did not believe in the Lef version of politicized arts" in H. Stephan, *op. cit.*, p. ix.

⁴³ Ivi p. 28.

influenze finora descritte e diventa un *pastiche* di correnti artistiche che arricchisce profondamente il tessuto culturale del LEF, sia quanto a personalità che a valori ed opinioni. Il Fronte Sinistro delle Arti raggruppa sia gli autori dei gruppi sopracitati che quelli descritti nel seguente schema stilato dallo stesso Majakovskij⁴⁴ e che riportiamo qui in breve:

- Costruttivisti: avanguardia che nel *Novij Lef* (Nuovo Lef) diventa colonna portante del giornale, allorché esso inizia a prestare maggior interesse al cinema e contestualmente all'innesto nel gruppo di Èsfir' Il'inična Šub;
- *Dramshchiki* (scrittori di drammi teatrali): come lo stesso Tret'jakov;
- Formalisti russi: gruppo costituito perlopiù da critici e teorici, tra cui Brik ma soprattutto Viktor Šklovskij. Molti di loro provengono dall'OPOÂZ, la scuola di studiosi formalisti, i quali “ritengono che i fenomeni letterari vadano studiati esclusivamente”, presupponendo “una sostanziale indipendenza della letteratura da fattori esterni⁴⁵”;
- Futuristi: tra cui Kamenskij e ovviamente Majakovskij costituiscono almeno inizialmente l'ossatura del gruppo;
- Giornalisti: a capo di essi vi è Grigorij Vinokur;
- *Proizvodstvenniki*: sono fautori dell'arte industriale, strettamente connessa al fatto politico. Nonostante Majakovskij sia tradizionalmente futurista, si iscrive a questa sezione di artisti, insieme a Nikolaj Aseev ed altri;
- Teorici della letteratura: Brik figura tra essi malgrado fosse di estrazione formalista;
- *Zaumniki*: fanno parte di questa categoria i poeti *transrationali*, “interessati a lavorare sulla materia verbale⁴⁶”;
- Oltre ad essi figurano per breve tempo autori di certa fama, come Boris Pasternak e registi cinematografici come Èjzenštejn, Dziga Vertov ed Èsfir' Il'inična Šub⁴⁷.

⁴⁴ Cfr. V. Majakovskij, *PSS*, vol. XII, pp. 280-282.

⁴⁵ P. Montani, “Formalismo”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

⁴⁶ Trad. Mia. Testo originale: “Transrational poets [...] interested in working on verbal matter”. H. Stephan, p.38.

⁴⁷ Sebbene la collaborazione di Šub con i membri della LEF non sia in discussione, non possiamo affermare con certezza che il suo nome abbia figurato ufficialmente nel gruppo della LEF. A tal proposito, scrive ad esempio E. Leslie in *Strawberries and Cream: On Esfir Shub and the Revolutionary Object. Historical Materialism*, 27 (3):3-29, 2019.: “[...] she became acquainted with the Left Front of the Arts (LEF) group. Through this, she began involvements with Sergei M. Eisenstein, Pudovkin, Vertov and the critic Viktor Shklovsky.” P.3.

Fig. 5: “Arte proletaria” poster di Vladimir Majakovskij e pubblicato dal Narkompros. Il poster è conservato nella Biblioteca Statale di Mosca.



Le innumerevoli sfaccettature culturali del LEF, in primo luogo conferiscono una dimensione internazionale al movimento, che può fregiarsi di aver ispirato innumerevoli artisti in tutta

Europa, come lo stesso Brik dichiara, configurando il LEF come un'avanguardia mondiale⁴⁸; nondimeno, la poliedricità culturale del LEF risulta decisiva nel computo della maturazione artistica e del cinema di Èsfir' Šub. La formazione artistica di Šub avviene, infatti, attraverso il contatto con un *melting pot* artistico molto variegato da cui

attingere. Oltre alle influenze puramente formali e alle esperienze di montaggio da cui trarre spunto, il lignaggio culturale di Šub acquisisce multidimensionalità a partire dall'incontro con visioni artistiche differenti, spesso opposte: nel gruppo del Novij Lef, il dibattito creativo – cinematograficamente parlando – si canalizza sulla battaglia tra cinema di finzione e cinema documentario. Sarebbe perciò riduttivo recludere il cinema di Šub categorizzandolo in un'avanguardia – il Costruttivismo – giacché, come abbiamo visto, la stessa corrente costruttivista subisce l'influsso di queste molteplici influenze e *La caduta della dinastia dei Romanov*, film-simbolo di Šub, è permeato da un mosaico culturale che lo rende stilisticamente complesso.

1.4 Nuovo LEF e fattografia

Il riscontro di Èsfir' Šub verso il LEF è talmente positivo da indurla a spendere - nelle sue memorie - tali parole nei confronti di questo gruppo e del suo leader:

— *durante questo periodo, gli artisti del LEF attirarono la mia attenzione. Io credevo che solo una certa direzione nell'arte potesse esprimere l'entusiasmo rivoluzionario di quegli anni...Majakovskij era il portabandiera di questo movimento*⁴⁹.

È nel Novij Lef (letteralmente “Nuovo Lef”) che il discorso artistico portato avanti dalle avanguardie si concentra sul dibattito tra finzione e realtà nell'arte e, più nello specifico, sul

⁴⁸ PSS, XIII, p. 204.

⁴⁹ Trad. Mia. Testo originale: “during this period, people from LEF attracted my attention. I believed that only such a direction in art could express the revolutionary enthusiasm of those years . . . Mayakovsky was the bearer of the banner of this movement” E. Šub, citata in I. Sharp, *op. cit.* s.p., cap. 2.

concetto di fattografia. La configurazione di questa nuova ideologia si deve perlopiù a Osip Brik. Quest'ultimo già occupava un posto importante nell'organigramma della rivista creata con Majakovskij nel 192. Nel Novij Lef la sua figura risulta ancora più centrale: "Brik sembra occupare un ruolo veramente speciale nel gruppo [...] come disseminatore/stimolatore di idee⁵⁰". Grazie al sostegno di Brik, il Novij Lef nasce per rilanciare il suo predecessore dopo che quest'ultimo aveva subito un brusco arresto. La neonata rivista intende restaurare l'ascesa culturale ottenuta dalle avanguardie, nell'epoca della promulgazione del Piano Quinquennale (il progetto viene infatti varato nel 1928 e la rivista del Novij Lef andrà in stampa nel biennio 1927-28). Appoggiato dalla Gosizdat, casa editrice dello stato sovietico, il Novij Lef "promosse l'idea di *fattografia*⁵¹", concetto artistico che non potrebbe che trovare migliore definizione se non nelle parole della sua vessillifera Ėsfir' Šub, i cui film "vennero costantemente considerati come modelli della produzione fattografica durante questo periodo⁵²". Scrive dunque Šub:

— *Non esiste forza più efficace della forza di un fatto, presentata...con un chiaro scopo di visione*⁵³.

La regista fa da eco al primo teorico di questa ideologia, ossia Osip Brik. Egli per primo, elencando i dettami del concetto di fattografia fa riferimento all'importanza della natura

Fig. 6: Copertina del primo numero assoluto della rivista Lef, 1923. Appena sopra al titolo "ЛЕФ" ("LEF") sono indicati direttore esecutivo, Маяковский (Majakovskij) ed editore, la Госиздат (Gosizdat). La grafica è invece di Aleksandr Rodchenko.



⁵⁰ "Brik appears to have occupied a very special place within that group, and therefore, by extension, within the cultural struggles in the twenties in Soviet Russia. He provided a substantial amount of the material conditions

for the production of Lef, and he also appears to have played the role of disseminator/stimulator of ideas". S. Rohdie, "Screen" 15 (3), Oxford University Press, Oxford, 1974.

⁵¹ K. Nouril, articolo dal progetto *Object: Photo*, MoMA, New York, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/789.html>.

⁵² Personalmente tradotto da: "Shub's films were consistently held up as models of factographic production during this period" In J. Malitsky, *Ideologies in Fact: Still and Moving-Image Documentary in the Soviet Union, 1927-1932*, Indiana University, p. 353. *Journal of Linguistic Anthropology*, September 2010, Vol. 20, No. 2, Special Issue: Media Ideologies, 2010. (pp. 352-371)

⁵³ Trad. mia. "There is not a more effective force than the force of a fact, presented . . . with a clear purpose of vision." In E. Šub, citata in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

finalistica del film. Continua quindi affermando che nessuna opera d'arte "possa avere successo senza un orientamento al risultato"⁵⁴. Del resto, si deve a Brik la prima formulazione del concetto di fattografia. Il teorico crede infatti nel primato artistico dei fatti sull'invenzione e promuove tutti i lavori artistici che sono realizzati con questa logica.

Inoltre, Brik imbastisce una vera e propria battaglia artistica in nome della fattografia: dal punto di vista teorico, l'intellettuale difende la dottrina anche quando questa viene accusata di "rifiutare il lavoro artistico in nome del reportage giornalistico"⁵⁵. Nella pratica, il Novij Lef diventa una "fabbrica di fatti" che si oppone alla casa produttrice di Kozinzev e Trauberg degli eccentrici attori, FEKS, così come alla fabbrica di attrazioni di Ėjzenštejn⁵⁶. Attraverso il suo eminente ruolo alla Mezhrabpomfilm, Brik ha anche la possibilità di favorire lo sviluppo del cinema fattografico. In realtà, paradossalmente Brik ha scarso successo come produttore nel mettere in pratica le proprie idee⁵⁷: in questo la fattografia di Šub si spinge oltre. Il cinema di Šub è la sintesi di fatti intesi sia come oggetti materici (ovvero pellicole d'archivio, documenti) che come inconfutabili testimonianze⁵⁸ e di una visione apertamente schierata, modulata attraverso il montaggio. È pertanto il modellamento soggettivo di materiali assolutamente oggettivi a rendere il cinema di Šub così intensamente rappresentativo dell'idea di fattografia, sviluppata seguendo la lezione dei vari Tret'jakov, Pertsov, Chuzhak, i quali capirono che "i fatti letterari, i fatti fotografici e i fatti cinematografici [...] dovevano essere costruiti"⁵⁹. Nel dibattito imbastito tra cinema di finzione e cinema 'dal vero', Šub viene sovente contrapposta ad Ėjzenštejn, il quale invece viene criticato, anche aspramente, dalla frangia più estremista dei Costruttivisti in quanto rappresentante del cinema di finzione. E infatti Aleksej Gan, marito di Šub cura in quegli anni il giornale *Kino-Fot*, rivista cardine del cinema documentario, in cui

⁵⁴ Traduzione mia. "No work of film or literature could succeed without a clearly defined "goal orientation," N. Kolchevska, *op.cit.* p. 263.

⁵⁵ "Lef was accused of 'factography', of the indiscriminate and mechanical recording of facts, of calling for the rejection of artistic work in the name of newspaper reportage, grounds for which were found in certain statements in Novy Lef articles". S. Rhodie, *op.cit.*, p. 77.

⁵⁶ "Directed not only against the dream factory of Hollywood or Babelsberg, but also against Kozinzev's and Trauberg's factory of the eccentric actor FEKS as well as Eisenstein's factory of attractions". M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007, p. 177.

⁵⁷ Un saggio di Alastair Renfrew mette a nudo tutte le contraddizioni tra elucubrazioni teoriche di Brik e la realtà dei film prodotti dalla Mezhrabpomfilm, riportando come esempio principale *Tempeste sull'Asia* (Pudovkin, 1929) di cui Brik cura peraltro la sceneggiatura. A. Renfrew, *Facts and Life: Osip Brik in the Soviet Film Industry*, Studies in Russian and Soviet Cinema, 2014, p. 1.

⁵⁸ Ad avallare il senso di autenticità delle fonti nei film di Šub, basti pensare che in *Padenie dinastii Romanovykh* Šub è ricorso più volte all'uso di filmati amatoriali, spesso girati dallo stesso zar.

⁵⁹ Malitsky, *op. cit.*, p. 353.

Fig. 6: A. Rodchenko, *The Constructivist Party*, 1926. In foto, da sinistra verso destra: lo stesso Rodchenko di profilo che copre quasi interamente Aleksej Gan, Yevgeniya Zhemchuzhnaya, la madre di Rodchenko – Olga -, Èsfir' Šub e Varvara Stepanova.



paragona il cinema di finzione al “sistema capitalistico dello sfruttamento⁶⁰”. Lo stesso Lev Kulešov non fa mistero delle sue ritrosie verso il cinema a soggetto, nell’articolo *Kinematograf kak fiksatsiya teatrnogo deistviya* (in italiano: “La cinematografia come registrazione dell’azione

teatrale”, t.l.). Nel dibattito imbastito tra i membri del Novij Lef Dziga Vertov, seppur ideologicamente più vicino ad Èjzenštejn, si oppone a lui rifiutando ogni tipo di prefabbricazione (sceneggiatura) o recitazione. Comunque, in generale, tutti gli artisti vicini al modello fattografico dell’arte rigettano la pratica della messa in scena di Èjzenštejn, eseguita al fine di ottenere un pubblico emotivamente più coinvolto⁶¹. La maggior parte degli esponenti del Novij Lef – ad eccezione di Šklovskij - vedono *Ottobre* di Èjzenštejn come un tradimento. Brik attacca il film su più fronti⁶² e gli oppone, come esempio positivo e direttamente contrastante (poiché entrambi i film trattavano lo stesso tema), *La caduta della dinastia dei Romanov* di Šub, film oltretutto coevo a *Ottobre*. In effetti, il gruppo del Novij Lef preferisce volentieri ad Èjzenštejn sia Èsfir' Šub che in parte Dziga Vertov. Nella fattispecie, la regista riceve acclamazione unanime per “l’attenta ricostruzione di quell’evento (la caduta del regime zarista)⁶³ basata interamente su filmati reali⁶⁴” proprio per *La caduta della dinastia dei Romanov*.

⁶⁰ Aleksei Gan, *Kinematograf i kinematografiya* (Il cinematografo e la cinematografia, t.l.), in Kino-Fot, Mosca, Agosto 1922, p. 1.

⁶¹ N. Kolchevska, *Lef and developments in Russian Futurism in the 1920's*, University of California Press, Berkeley, 1980, p. 258.

⁶² O. Brik, *Ring Lefa*, in Novij Lef, No.4, 1928, p.33.

⁶³ Parentesi inserita da me.

⁶⁴ Kolchevska, 1980, p. 259. L’unico autore a giudicare con riserva il film di Šub era lo stesso Šklovskij sostenitore dell’opera di Èjzenštejn, come si può leggere in V. Šklovskij, *Po povodu kartiny Èsfir' Šub*, in Novij Lef, No. 8-9, 1927, p.54.

1.5 Lilja Brik, pioniera dimenticata del Novij Lef

Le posizioni e le scelte prese dai membri del Novij Lef sono motivate anche da interessi diversi da quelli artistici: nel 1929, il gruppo promuove la distribuzione di *Stekljannyj glaz* (1929, L'occhio di vetro, t.l.) un film prodotto dalla società di produzione russo-tedesca Mezhrabpomfilm e soprattutto diretto da Lilja Jur'evna Brik⁶⁵. Lilja è la moglie di Brik, amante e musa di Majakovskij e si vocifera abbia avuto anche relazioni con altri uomini vicini al LEF, come Lev Kulešov⁶⁶. Perciò, il sostegno di questo film da parte dei membri del Novij Lef è dettato da scopi politici: Majakovskij, Brik e gli altri sanno che se il film avrà successo, la Mezhrabpomfilm potrebbe aprire una collaborazione duratura con gli artisti del Novij Lef, che di riflesso guadagnerebbero dalla vicinanza con Lilja Brik. Il film ottiene il successo sperato dal pubblico, come riporta l'edizione del *Večernjaja Moskva* (il Mosca Serale, t.l.) del 19 gennaio 1929 e ciò consente ai membri del LEF di partecipare collettivamente al progetto successivo che Lilja Brik propone al Mezhrabpomfilm: *Ljubov' i dolg, ili Karmen* (Amore e dovere, o Carmen, t.l.). La produzione russo- tedesca accetta subito la sceneggiatura: così Majakovskij e la sua compagnia di attori viene ingaggiata per recitare nel film, a cui collabora anche Kulešov. L'opera, che tuttavia rimane allo stadio di sceneggiatura, è pensata come una satira dei film stranieri e anticipa *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950) nel presentare uno stesso evento con interpretazioni diverse adattate a pubblici diversi (ricordiamo che Šub alla Goskino viene impiegata in un'attività per certi versi simile, nel rimontaggio di film stranieri al fine di adattarli al pubblico sovietico). Purtroppo, il film non viene mai realizzato, stroncato dalla censura del Comitato del Repertorio Principale (protocollo n.710 del 24 gennaio 1929). Contestualmente, la GRK viene incaricata di indagare sull'attività artistica della Mezhrabpomfilm⁶⁷, che quindi interrompe la collaborazione con Brik e il Novij Lef.

⁶⁵ Il film si scaglia contro la contrapposizione film di finzione/documentario, fin troppo marcata. Vedi anche V.V. Kanyyan, *Prikosnovenie k idolam (Il crepuscolo degli idoli, t.l.)*, Zakharov, Mosca, 2002, p. 128.

⁶⁶ Queste informazioni sono riportate in una pagina di diario di Varvara Stepanova (novembre 1927, pp.205-206), moglie di Aleksandr Rodčenko. *Chelovek ne mozhet zhit bez chuda, Pisma, Poeticheskie opyty, Zapiski khudozhnisty*, Sfera, Mosca, 1994. In Y. Tsivian, *Lines of resistance. Dziga Vertov and the twenties*, Indiana University Press, 2004, p. 279-282.

⁶⁷ La GRK era un gruppo di scrittori appartenente al RAPP (Rossijskaja asociacija proletárskich pisátelej) ossia l'Associazione Russa di scrittori proletari. La GRK vide nella satira di Brik un'invettiva verso alcuni organi statali della cultura sovietica e pertanto si impegnò nell'ostacolare la distribuzione del film.

Da sinistra a destra: Valeska Gert, Sergej Ejzenstejn,
Lilja Brik. Mosca, 1928.



LA TEORIA DEL MONTAGGIO

“L’arte cinematografica comincia nel momento in cui il regista inizia a combinare e unire i vari spezzoni di pellicola”

- Lev Vladimirovič Kulešov

2.1 Montaggio pittorico e fotomontaggio: Malevič e Höch ispirano Èsfir' Šub

Nel precedente capitolo abbiamo analizzato alcune delle principali sorgenti culturali da cui Èsfir' Šub ha attinto, sia come intellettuale che come artista. Ci sono anche altri autori e autrici, tuttavia, che oltre ad indirizzare il mantra artistico di Šub, hanno contribuito a ispirare nella mente della regista l’idea del montaggio fattografico e, di conseguenza, di quel genere di film che oggi va sotto il nome di “*found footage*”⁶⁸.

La pratica del montaggio di Šub trova sicuramente degli antenati formali – seppur ancora alla larga – tra i membri del movimento dadaista berlinese, tra cui Kurt Schwitters, come asserisce Robert Williams in *Artists in Revolution*. In effetti, la pratica del *ready made* tipica del Dadaismo consiste nel creare opere d’arte con oggetti intrinsecamente non artistici, senza alcun intervento dell’autore sull’opera se non la scelta stessa del soggetto. E quindi, così come Marcel Duchamp diventa autore de *Lo scolabottiglie* senza essere il creatore dell’oggetto che dà il nome all’opera si limita a selezionare e ricombinare d’arte, così Šub non gira un solo metro di pellicola in *Velikij put'* (La Grande Strada, t.l., 1927) o in *La caduta della dinastia Romanov*,

⁶⁸ L’Enciclopedia Treccani riporta la seguente definizione di *found footage*: “ [...] l’uso cioè di materiali preesistenti (che siano filmati di repertorio o spezzoni di film decontestualizzati, o ancora filmati amatoriali e familiari), decontestualizzati e sottoposti a un riutilizzo espressivo che, tramite un montaggio ellittico, associativo o puramente formalistico, sia atto a comporre un risultato di volta in volta astratto, ironico, politico, controinformativo [...]” Enciclopedia Treccani, *Lessico del XXI secolo*, 2012.

Fig. 7: Vladimir Tatlin testa uno dei suoi modelli di *Letatlin*. Sfortunatamente, Tatlin non riuscirà mai a far volare nessuno di essi. (foto datata tra il 1929 e il 1933).



ma seleziona oggetti (filmati) non nati con lo scopo di diventare un'opera d'arte, come uno scolabottiglie⁶⁹.

Un altro celeberrimo autore del Novecento, ossia Pablo Picasso, costituisce un modello artistico da seguire:

nel 1912, il pittore spagnolo realizza dei collage con oggetti riciclati: è l'esempio di *Testa di toro*. Nel 1914-1915, invece, Umberto Boccioni dà vita a *Dinamismo di un cavallo in corsa+casa* utilizzando materiali, tra cui ferro, legno, pittura, cartone, olio ecc. Šub dimostra grande interesse per tali opere, pur non “comprendendole interamente⁷⁰”. A fungere da collante tra gli artisti dell'Europa occidentale ed Èsfir' Šub è Vladimir Evgrafovič Tatlin: attraverso i suoi *objets trouvés*, lo scultore russo aspira a costruire anch'egli opere d'arte utili nella vita di tutti i giorni, assemblando materiali di uso comune: una sintesi di “arte nella vita⁷¹” che si sarebbe dovuta concretizzare con la costruzione del *Monumento alla Terza Internazionale* e con il volo della bici volante *Letatlin*⁷².

Anche l'opera minimalista di Kazimir Severinovič Malevič può essere additata come fonte culturale di una ancor maggiore ispirazione, perché introduce il concetto vero e proprio di montaggio⁷³. Il lavoro di Malevič consiste nell'assemblaggio di forme geometriche e immagini di diverso tipo di per sé insignificanti, ma la cui fusione genera un'opera di senso. I collage di Malevič, seppur ancora lontani dalla forma cinematografica, presentano intrinsecamente già la filosofia dell'arte del montaggio. Se prendiamo in esame, per esempio il quadro *Signora alla*

⁶⁹ Robert Chadwell Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905–1925* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 143–4.

⁷⁰ Šub definì il lavoro di Picasso “interesting but not entirely comprehensible”. E. Šub, *citata in* I. Sharp, *op. cit.*, s. p., nota 42 cap. 2.

⁷¹ John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde; Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932*; New Haven: Yale University Press, Yale, 1983.

⁷² Purtroppo, Tatlin non riuscirà mai a concretizzare il suo ideale di “arte nella vita”: il suo “Monumento alla Terza Internazionale” non verrà mai costruito, mentre la macchina *Letatlin* non compirà l'impresa di volo.

⁷³ “In fact, montage was born out of Malevich's nonsensical juxtaposition of visual images” *op. cit.* I. S. Sharp, 2021, cap. 1 *Shub and the Art of Montage: Soviet Style*.

colonna pubblicitaria (1914) ci accorgiamo da subito che l'amalgama di forme, lettere e immagini, dà vita a un'immagine di per sé non direttamente comprensibile (ma non è questo l'obiettivo di Malevič), ma che costituisce un'operazione molto interessante di montaggio di elementi e consacra Malevič come un vero e proprio pioniere di tale strumento: ci accordiamo con l'opinione di Sharp secondo cui Malevič abbia ispirato perfino i dadaisti (berlinesi); in effetti, qualche anno prima che Duchamp componesse il provocatorio ready-made *L.H.O.O.Q.*, Malevič aveva già decontestualizzato e ricomposto la Gioconda in *Composizione con la Monna Lisa (Eclissi Parziale)* (1914)⁷⁴.

Oltre a Duchamp, anche John Heartfield ma soprattutto Hannah Höch seguono le orme di Malevič tanto che quest'ultima viene spesso accreditata come l'autentica inventrice del fotomontaggio⁷⁵. L'artista tedesca è legata peraltro da una "potente connessione"⁷⁶ con Èsfir' Šub: entrambe utilizzano il montaggio come strumento per raccontare la realtà del proprio paese. *Taglio con un coltello da cucina dada nella pancia gonfia di birra dell'ultima epoca culturale della Germania di Weimar* (1919) è l'opera di Höch che presenta maggiori analogie con il cinema di Èsfir' Šub. In questo fotomontaggio dalle dimensioni considerevoli (114x90 cm), infatti, Höch crea un collage in cui divide in due la Repubblica di Weimar con un coltello: da un lato gli uomini di potere di Weimar, dall'altro gli artisti dada. In *La caduta della dinastia dei Romanov*, allo stesso modo, Šub spesso e volentieri monta "per contrasto", opponendo inquadrature dei membri della famiglia reale e degli aristocratici a quelle di membri della rivoluzione o di contadini e persone appartenenti a ceti meno abbienti. Entrambe mettono peraltro in risalto alcune figure femminili: Höch alcune figure di dive del cinema (Asta Nielsen, Pola Negri) e Šub ci regala l'unico filmato in cui viene inquadrata la celeberrima rivoluzionaria russa Vera Figner⁷⁷. Entrambe le artiste rivestono perciò le proprie opere di un messaggio social-femminista⁷⁸.

⁷⁴ Il quadro è visibile sul sito del Virtual Russian Museum:

https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/malevich_k.s._kompoziciya_s_dzhokondoy_c_hastichnoe_zatmenie._1914._zhs-440/?lang=en. Sharp ci informa inoltre su come Malevič abbia effettivamente spianato la strada a Dadaisti e Surrealisti con *An Englishman in Moscow* (1913) e sia stato un mentore per le teorie del montaggio formulate poi da Lev Kulešov. I. Sharp, *op.cit.* nota 6 di s.p., cap. 1.

⁷⁵ Cfr. H. Wescher, *Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Köln, DuMont Schauberg, 1968.

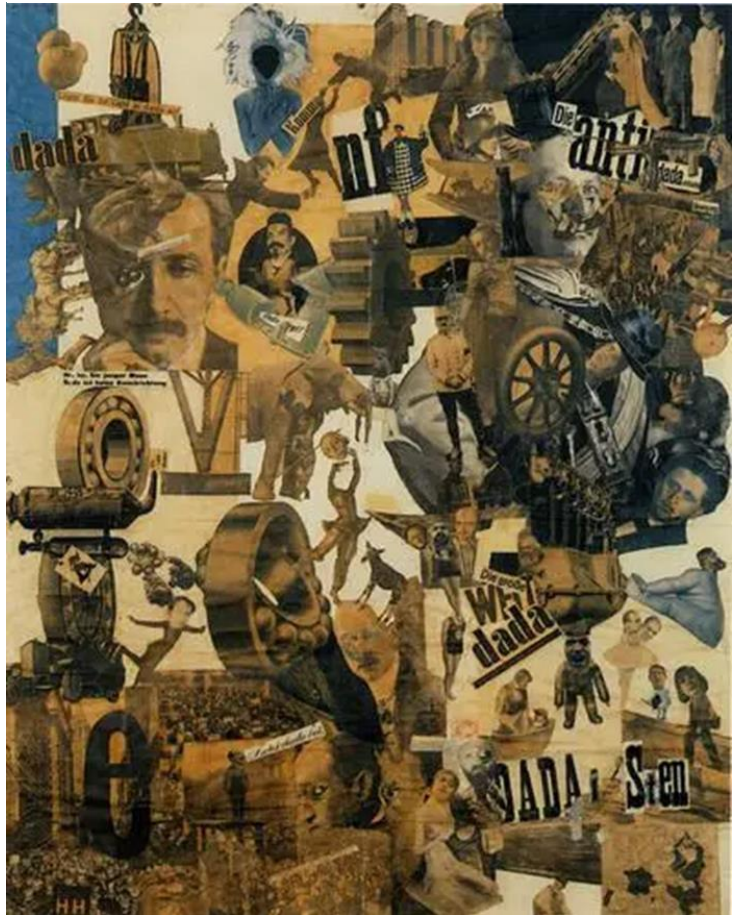
⁷⁶ I. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 1.

⁷⁷ *Ibidem*. Secondo Sharp, non abbiamo altre riprese che immortalino Vera Figner, se non un'"inquadratura fugace" ("fleeting shot") in *Velikij put'* (*La grande strada*, 1927, t.l.), film anch'esso di Šub.

⁷⁸ Scrive D. Dogo a proposito della presenza di Vera Figner nel film di Šub: "Vera Figner, a former member of the Russian Populist group known as Narodnaia Volia (the People's Will Party, 1879-87) is shown while

Fig.8 In *Tagliato con un coltello da cucina* di Hannah Höch (1919) confluiscono uomini del potere di Weimar, artisti Dada e famose artiste, oltre che ingranaggi meccanici. L'opera è custodita presso la Nationalgalerie di Berlino.

Sono sempre i montaggi pittorici di Malevič, tuttavia, ad ispirare per primi le opere di altri artisti. Possiamo dire che la risonanza artistica del lavoro di Malevič, oltre che la sua duttilità culturale gli consente di venir mutuato in altre discipline. I poeti transmentali⁷⁹ (gli *zaumniki*, tra cui Chlebnikov e Kručënych) sperimentano infatti l'utilizzo di termini insignificanti di per sé per risalire alla radice del significato delle parole; Gan e Rodchenko si cimenteranno anch'essi nel fotomontaggio, diventandone praticamente i capostipiti, come Mejerchol'd – vedremo bene in seguito – nell'azione del montaggio teatrale⁸⁰.



Klutsis è uno dei primi a intravedere nel fotomontaggio il medium precipuo per uno “slogan politico⁸¹” e che “rappresenta una nuova arte delle masse, perché rappresenta l'arte della Costruzione Socialista⁸²”. E in effetti, quale film se non *La caduta della dinastia dei Romanov* avrebbe potuto rappresentare in URSS il manifesto dell'arte agitativa?

2.2 Mejerchol'd e Majakovskij e il montaggio circense-teatrale

Prima di affrontare il capitolo del montaggio cinematografico, è bene soffermarsi su come e quanto il montaggio circense-teatrale sia stato formativo per Šub, fin dal momento in cui la

she greets the people around the vehicle. Considering the film's strong ideological structure, the emergence of

Vera Figner in this context might well have served a precise propaganda purpose”. In D. Dogo, *The Image of a Revolutionist: Vera Figner in The Fall of the Romanov Dynasty*, in *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives* (81-96), Università di Bologna, Bologna, 2013, p. 88.

⁷⁹ La traduzione del termine “*zaumniki*” in “transmentali” è a cura di Carla Maria Solivetti. Vedi anche: C. M. Solivetti, *Koncepcija jazyka i myslenija Velimira Chlebnikova*, Centre d'Etudes Slaves A. Lirondelle, Univ. J. Lione, 2009.

⁸⁰ I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 1, *Shub and the Art of Montage: Soviet Style*.

⁸¹ G. Klutsis, *Photomontage as a New Form of Agitational Art*, in “Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932”, exhibition catalogue, Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1990, p. 116.

⁸² M. Rowell, *Constructivist Book Design: Shaping the Proletarian Conscience*, in *The Russian Avant-Garde Book 1910–1934*, eds. Margit Rowell and Deborah Wye, Harry N. Abrams, New York, 2002, p. 55.

conoscenza e l'acquisizione delle tecniche di montaggio teatrale sono state esperite dalla regista direttamente sul campo.

Abbiamo già introdotto nel precedente capitolo il fatto che Èsfir' Šub, terminati gli studi, ha maturato un'esperienza di apprendistato artistico al Dipartimento Teatrale del Narkompros, quindi sotto l'egida statale. Durante questi anni, Šub ha modo di conoscere alcuni artisti precursori di tecniche del montaggio nel mondo del teatro: innanzitutto, Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd, regista teatrale presso il quale Šub lavora come segretaria, almeno inizialmente e dal quale impara molto⁸³. Mejerchol'd, infatti, compie l'auspicio di George Fuchs, il quale, agli inizi del Novecento, ha inneggiato ad una riforma nella fruizione dello spettacolo teatrale e, soprattutto dello spazio scenico⁸⁴. Inoltre, lo stesso Fuchs, in *Die Schaubühne der Zukunft (Il teatro del futuro)* ha esortato i registi teatrali ad apprendere le tecniche carnascialesche e circensi e a utilizzarle nel teatro.

Mejerchol'd realizza dunque il progetto di Fuchs, effettivamente, già nel suo allestimento di *Maskarad (Ballo in maschera)* di Lermontov sul finire del 1917, poco prima che Šub entri come allieva al Dipartimento teatrale. Questo dramma è già infatti intriso di un germinale senso di inclinazione al montaggio e risulta “altamente filmico⁸⁵”, oltre a presentare una forte componente – lo si evince dal titolo – legata al carnevale e alla maschera. In effetti il *Maskarad* di Mejerchol'd si rivela preveggenza in materia di montaggio teatrale perché riesce a rendere la visione dello spettacolo come un flusso ininterrotto di immagini collocate in diversi punti del palco, ma allo stesso tempo comunicanti: Alexander Golovin, scenografo di Mejerchol'd per l'occasione, allestisce la scena dotandola di sipari, i quali si alzano e si abbassano alternativamente, spostando continuamente il fulcro della narrazione e pertanto l'occhio dello spettatore, permettendogli di seguire l'azione che si sposta repentinamente in luoghi diversi. In questo modo Mejerchol'd crea quindi l'equivalente di inquadrature che si alternano l'un l'altra in tempi e spazi non necessariamente contigui; l'espedito di questi sipari che ora si calano, ora si alzano sulla scena senza soluzione di continuità, come in un film, permette di mantenere ininterrotto il filo narrativo dello spettacolo e genera un meccanismo drammaturgico assolutamente inusitato.

⁸³ L. Attwood, ed. *Red Women on the Silver Screen. Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, Pandora Press, London, 1993, p. 143.

⁸⁴ Si veda anche: B. De Oliveira, *Georg Fuchs and the Social Function of Theater: notes on the book. The revolution of the theatre*, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

⁸⁵ “From a viewing perspective, the drama of Masquerade was highly filmic”. I. S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 1.

In effetti, andando ancor a ritroso, le capacità cinematografiche di Mejerchol'd erano già state apprezzate nel suo film già citato del 1915 ispirato a *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, presumibilmente andato perduto⁸⁶. Infatti, Edward Braun ci informa che questo film conteneva già un “rudimentale montaggio⁸⁷ di cui però rivendicava il merito uno dei collaboratori di Mejerchol'd, Alexander Levitsky⁸⁸. E l'attinenza al cinema e al montaggio del teatro di Mejerchol'd viene suffragata dal fatto che molti registi di cinema, e aspiranti tali, diventano suoi epigoni. Šub inizia a collaborare con lui in ruoli artisticamente sempre più gratificanti, realizzando insieme a Mejerchol'd stesso e all'artista circense Nina Rukavishnikova un lavoro attoriale al circo di Mosca, andato in scena nel 1921⁸⁹. Lo spettacolo viene “bene accolto⁹⁰” tanto che Šub è promossa a membro del consiglio di amministrazione del Narkompros⁹¹ col compito di fornire a Mejerchol'd un'importante disamina sul “funzionamento dei circhi di Mosca” (E. Šub, 1972). Ma Šub non è la sola cineasta a essere influenzata dal teatro di Mejerchol'd: è proprio in questa circostanza di tutorato con Mejerchol'd, infatti, che Šub fa la conoscenza di Sergej Ėjzenštejn, quand'egli è ancora solo un aspirante regista, desideroso di apprendere i segreti del mestiere da Mejerchol'd. Quest'ultimo si rivela un'influenza piuttosto decisiva per Ėjzenštejn, tanto che il regista di *Oktjabr* assorbe, ad esempio, lo stile “esplicitamente didattico⁹²” di Mejerchol'd, portandolo a divaricare la propria idea di cinema rispetto a quella imperante di altri autori coevi come Vertov, o Kulešov, i quali preferivano una pedagogia del pubblico meno vistosa e più “subliminale⁹³”.

Sia Šub che Ėjzenštejn apprendono la lezione del montaggio teatrale di Mejerchol'd, seppur con livelli di ispirazione differenti, applicandola al proprio cinema. In ogni caso l'intero cinema costruttivista assorbe in maniera significativa il teatro di Mejerchol'd, ancor più di quanto non faccia il teatro sovietico stesso⁹⁴. Gli insegnamenti di Mejerchol'd non si esauriscono, peraltro,

⁸⁶ Christie, Ian & Taylor, Richard. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Routledge, 2012, p. 432.

⁸⁷ E. Braun, *Meyerhold*. 1st ed., Bloomsbury Publishing, Londra, 1998, cap. 5 (1911-1917. *A Double Life*).

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ E. Leslie, *Strawberries and Cream: On Esfir Shub and the Revolutionary Object*. *Historical Materialism*, 27 (3):3-29, 2019, p. 3

⁹⁰ E. Šub, *Il cammino verso la scelta della professione*, in *La mia vita – La cinematografia*, Moscow, Iskusstvo, 1972, p. 47.

⁹¹ I. S. Sharp, *op. cit.* s.p., cap. 1.

⁹² S. A. L. Moran, *From Waste to Worth. Recycling Moving. Images as a Means for Historical Inquiry*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2015, p. 52.

⁹³ O. Figes, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*, Metropolitan Books, New York 2002, p. 458.

⁹⁴ Schnitzer, Luda, Jean Schnitzer and Marcel Martin, *Cinema In Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film*, Secker and Warburg, London, 1973., p. 9.

nei preziosi appunti sul montaggio teatrale; in qualche modo, i cineasti e teorici del cinema (Šub ed Èjzenštejn in primis) recuperano l'importante teoria della biomeccanica teatrale di Mejerchol'd, trapiantandola nel cinema⁹⁵. Tale teoria metteva al centro l'attore e la sua capacità di lavorare sul "materiale grezzo"⁹⁶ del proprio corpo, studiandone la meccanica. Alla base del lavoro su questa materia da modellare (simile a ciò che fa il montatore) risulta certamente imperante la lezione del Costruttivismo – e di tutte le avanguardie - e dei suoi fautori, che vedono nell'immagine dell'arte come una macchina e dell'artista alla stregua di un ingegnere, il dogma della propria filosofia creativa⁹⁷.

Durante questi anni, il rapporto amichevole tra Šub ed Èjzenštejn è rafforzato dal sodalizio artistico intrapreso tra i due sotto il segno dello stesso mentore; infatti, uno dei primi e più importanti film di Èjzenštejn e più volte citato, *Ottobre*, ha chiare reminiscenze della raccolta di scritti *Teatral'nyy Oktjabr* di Mejerchol'd⁹⁸. Šub invece, forte della crescita personale maturata sotto l'ala di Mejerchol'd, nel 1922 intraprenderà il suo primo incarico lavorativo nel cinema, come montatrice, presso la Goskino.

2.3 L'effetto Kulešov

Mentre Šub è alle prese con la propria carriera nel Dipartimento del Narkompros, un giovane Lev Vladimirovič Kulešov pone le basi per una teoria del montaggio, ossia l'arte di "unire insieme i frammenti che costituiscono il film"⁹⁹. Kulešov fa riferimento a un proprio film per indicare la prima opera in cui questa particolare tecnica è nata: si tratta di *Proekt inženiera Praita* (*Il progetto dell'ingegnere*, film dal titolo piuttosto 'costruttivista') uscito a cavallo tra il 1917 e il 1918. Alla luce del preambolo sul vastissimo retroterra culturale di cui gode il montaggio cinematografico, possiamo considerare che la preziosa teoria redatta da Kulešov sia

⁹⁵ La teoria della biomeccanica teatrale di Mejerchol'd deve tantissimo sia agli studi sul condizionamento comportamentale di Pavlov che alla psicologia funzionale di William James (oltre a presentare echi del teatro Kabuki giapponese). Secondo Mejerchol'd, infatti, il comportamento dell'attore era estremamente legato alla concezione dell'artista ingegnere. Scrive egli stesso a proposito: "Constructivism has forced the artist to become both artist and engineer. [...] The art of the actor consists in organising his material: that is, in his capacity to utilise correctly his body's means of expression. [...] Since the art of the actor is the art of plastic forms in space, he must study the mechanics of his body. This is essential because any manifestations of a force (including the living organism) is subject to constant laws of mechanics". In From V. Fedorov, *Akter budushchego*, Ermitazh, 1922, no. 6, pp. 10–11.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ S. A. L. Moran, *op.cit.*, pp. 65-66.

⁹⁸ Come nota I. S. Sharp, anche Majakovskij costituisce un modello per entrambi i registi, e sempre in un film di Èjzenštejn – *Stachka* (*Sciopero!*) – si può ravvisare nettamente l'influsso di *Misteriya-Buff* di Majakovskij. I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 1.

⁹⁹ "Joining together the fragments that constitute the film is called montage" L. Kulešov, *Amerikanshchina*, The Film Factory, 1922, p.73.

frutto di un'abile rielaborazione in chiave filmica dei principi artistici presentati dai vari Malevič, Höch e Mejerchol'd nelle proprie opere. Ciò non toglie, tuttavia, che il montaggio cinematografico e l'apporto di Kulešov, Èjzenštejn, Vertov e Šub alla materia non risulti assolutamente innovativo. Inoltre, anche se le arti visive e teatrali costituiscono il terreno su cui poggia l'intuizione del montaggio cinematografico, è proprio grazie ad esso che il cinema realizza un'opera di graduale emancipazione proprio da queste arti, configurando nel montaggio la propria peculiarità.

Kulešov parte col dare una succinta definizione del montaggio cinematografico, descrivendolo come “una tecnica di composizione mediante la quale il materiale cinematografico (inquadrature, tagli, scene) viene assemblato per ottenere un insieme armonioso ed espressivo¹⁰⁰” in sintonia, insomma all'intervento apportato dagli artisti nelle varie discipline – quindi pittura, teatro, fotografia ecc. – che già stavano utilizzando questa tecnica espressiva. Kulešov, tuttavia, non esaurisce né rivela con questa sbrigativa definizione quelle che saranno poi le enormi implicazioni pratiche del montaggio cinematografico: del resto, anche Sharp crede fortemente che sia Kulešov che gli altri cineasti sovietici già intravedessero, in qualche modo, le potenzialità di questo strumento comunicativo¹⁰¹, e in effetti ognuno di essi lo declina secondo il proprio stile artistico. Le teorie del montaggio di Kulešov, oltre che ai primi esempi di montaggio avviati negli altri campi artistici, devono il loro sviluppo agli insegnamenti appresi dal cinema di David Wark Griffith. Quest'ultimo è salutato infatti da Kulešov come pioniere dell'uso del montaggio e degli attori: “Costruendo il suo film in questo modo ottenne risultati straordinari, e per molto tempo né il suo lavoro né le sue sceneggiature furono le migliori¹⁰²” ammettendo poi che “il montaggio nacque prima in America¹⁰³”.

L'invenzione e l'applicazione del montaggio cinematografico sono viste da Kulešov, così come da tutti i Costruttivisti, come il simbolo artistico della rottura con il passato: il montaggio diventa perciò l'emblema della nuova arte della società sovietica e post-zarista, e attraverso di esso il cinema si affranca dalle regole e dalle convenzioni della pittura da cavalletto, lasciandosi

¹⁰⁰ Testo di riferimento: “Montage is a technique of composition by which the film material (shots, cuts, scenes) is assembled to obtain a harmonious and expressive whole” L. Kulešov, *Lev Kuleshov: Selected works* (Trad. di Dmitri Agrachev and Nina Belenkaya). Raduga, Moscow, 1987, p. 63.

¹⁰¹ Vedi anche, I. Sharp, 2021, cap. 1, par. *Lev Kuleshov as Founder of Montage Theory: His Influence on Shub and Her Comrades*.

¹⁰² “Constructing his film in this way he achieved extraordinary results, and for a long time neither his work nor his scenarios were best”. L. Kulešov, *Kuleshov on film: writings*, University of California Press, Berkeley, 1974, p. 144, trad. inglese di Ronald Levaco.

¹⁰³ “Montage first began in America”. *Ivi*, p.184.

alle spalle i canoni tradizionalmente sostenuti del teatro e delle belle arti¹⁰⁴». L'azione di Kulešov nello stilare una teoria del montaggio si veste di un duplice significato: da un lato configurare i paradigmi del montaggio e delineare una serie di regole, dall'altro incentivarne l'utilizzo e dimostrare la centralità per il cinema. In effetti, e a ragione, Kulešov imputa al cinema di esser stato fino a quel momento come un'evoluzione del teatro, della pittura ecc. Con l'invenzione del montaggio cinematografico, però nasce una tecnica narrativa che, nonostante non venga scoperta nel cinema, è in esso che trova la sua massima espressione. Il leader dei formalisti russi e membro del Lef, Viktor Šklovskij, alla luce di questi rinnovamenti nel cinema si pone perciò tale domanda:

— *C'è una questione: il nostro cinema orientato al montaggio ha bisogno dell'attore? Il nostro attore è frammentato, analizzato ed esiste nella forma del montaggio [...]*¹⁰⁵

La questione serve a lanciare un ballon d'essai ai cineasti russi che nel frattempo stanno ancora scoprendo il montaggio, ma soprattutto dichiara indirettamente una comunione d'intenti con la visione di Kulešov (il quale peraltro si oppone convintamente alla recitazione esasperata e al metodo Stanislavskij¹⁰⁶) che viene sintetizzata perfettamente dallo stesso negli esperimenti che prendono il nome di *effetto Kulešov*, tramite i quali il cineasta russo dà una formidabile dimostrazione dell'enorme potenziale del montaggio.

Le brevi sequenze create da Kulešov assemblando inquadrature selezionate da film preesistenti non sono pervenute fino a noi, ma esistono diverse testimonianze che le descrivono. Nel 1929, per esempio, il regista Vsevolod Pudovkin spiegava così l'esperimento:

— *Kulešov ed io abbiamo fatto un esperimento interessante. Abbiamo preso da qualche film parecchi primi piani del ben noto attore russo Mozzuchin. Abbiamo scelto primi piani in cui fosse statico e non esprimeva nessun sentimento [...] Abbiamo unito questi primi piani, che erano tutti simili, con altri pezzi di film in tre combinazioni diverse. Nella prima combinazione il primo piano di Mozzuchin era*

¹⁰⁴ “[...] ‘to renounce the rules and conventions of easel and stage-set painting’ and move forward, leaving behind the traditionally held canons of theatre and fine arts [...]” Lev Kuleshov, *The Tasks of the Artist in Cinema*, 1917, in *The Film Factory*, p. 41.

¹⁰⁵ “There is a question: does our montage-oriented cinema need the actor at all? Our actor is fragmented, analyzed, and exists in the form of montage” Viktor Shklovskii, *Sovetskaia shkola akterskoi igry*, in *Za sorok let: Stat'i o kino*, (Moskva: Iskusstvo, 1965), p. 108.

¹⁰⁶ A. Olenina, *Engineering Performance: Lev Kuleshov, Soviet Reflexology, and Labor Efficiency Studies*, Wayne State University Press, 2013, p. 4.

Fig. 9: Tre esempi di effetti Kulešov. L'espressione indefinita dell'uomo non varia: a cambiare è la percezione dello spettatore su di lui.



immediatamente seguito dall'inquadratura di un piatto di zuppa sul tavolo. Era ovvio e certo che Mozzuchin stesse guardando a questa zuppa. Nella seconda combinazione la faccia di Mozzuchin era unita alle inquadrature che mostravano una bara in cui giaceva una donna morta. Nella terza il primo piano era seguito da un'inquadratura di una bambina che gioca con un orsacchiotto. Quando

mostrammo le tre combinazioni [...] il pubblico fu entusiasta della recitazione dell'artista¹⁰⁷.

L'effetto Kulešov regala al mondo del cinema una teoria fondamentale, e che nel caso di Šub – tra poco capiremo il perché – si rivela ancor più fondamentale: in questo esperimento, Kulešov associa due inquadrature. La prima è un'immagine di per sé non significativa, la seconda è l'inquadratura di un volto con un'espressione non definita. All'associazione delle due immagini, lo spettatore tende di volta in volta a vedere l'emozione scaturita da quell'immagine di per sé non significativa, nel volto dall'espressione non marcata della seconda inquadratura, creando peraltro un collegamento tra le due inquadrature. Nonostante i filmati degli esperimenti originali di Kulešov siano andati perduti durante la Seconda Guerra Mondiale¹⁰⁸, sappiamo per certo che egli già parla di questi esperimenti nell'articolo *Montazh* (1922) in cui afferma che “la stessa posa di un attore o la stessa espressione facciale saranno

¹⁰⁷ N. Holland, *The critical I*, Columbia University Press, New York, 1997, pp. 41-42.

¹⁰⁸ N.N. Holland, *The Kuleshov Effect. The critical I*, New York, Columbia University Press, 1992, pp. 41-47. In V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I Pudovkin*, trad. Inglese di I. Montague, Vision, Londra, 1944.

interpretate in maniera differente dallo spettatore, a seconda del contesto in cui l'inquadratura è posta¹⁰⁹”.

L'effetto Kulešov interessa molto, del resto altre discipline, esondando per esempio nella psicologia cognitiva e della Gestalt per quanto attiene al lavoro di percezione eseguito dal fruitore.

2.4 Montaggio fattografico comparato agli altri stili di montaggio

Kulešov aveva inventato la sintassi filmica dal lato teorico: Šub, Èjzenštejn e Vertov tra tutti concorreranno a realizzarne i primi esempi pratici. I vari registi, tuttavia, si interessano con modalità diverse all'uso del montaggio, spesso affinandone le capacità drammaturgiche. Èjzenštejn, per esempio, era stato ispirato dalla teoria di Kulešov e fa largamente uso del suo effetto in *Sciopero!*; d'altro canto, il regista aveva appreso come Šub dalla scuola di Mejerchol'd gli stilemi del montaggio teatrale, e grazie alla conoscenza del teatro Kabuki e delle forme d'arte orientali, Èjzenštejn maturò uno stile di montaggio che evolveva il semplice rapporto di 'raccordo tra le inquadrature'. Come osservato acutamente da Moran, proprio come negli ideogrammi giapponesi e cinesi, il cui significato è formato dall'unione di simboli non collegati tra di loro, nel montaggio di Èjzenštejn le inquadrature vengono inserite in una dialettica di scontro- attrazione che conferisce un significato generale e più complesso all'intero insieme¹¹⁰. Questo stile, in effetti, prende proprio il nome di “montaggio delle attrazioni” o “montaggio intellettuale¹¹¹”. Nonostante le intuizioni di Èjzenštejn fossero effettivamente avanguardistiche e debitorie, peraltro, dell'estetica Costruttivista dell'artista-ingegnere, il regista sovietico mancava inizialmente dell'abilità pratica nel montare i film: tecnica che, invece, Šub avrebbe imparato proprio durante gli anni alla Goskino e che avrebbe tramandato allo stesso Èjzenštejn¹¹².

Dziga Vertov ed Èsfir' Il'inična Šub approcciano al montaggio tenendo sicuramente conto della lezione di Kulešov che costituisce un'influenza non ignorabile; tuttavia, entrambi sono costretti a mutuarla e convertirla nel mondo del cinema documentario. Nei film di Vertov e

¹⁰⁹ “[...] The same actor's pose or facial expression will be interpreted differently by the spectators, depending on the context in which the shot is placed”. Ibidem nota 96. Vedi anche: Lev Kulešov, *Montazh*, Kino-fot 3, 1922.

¹¹⁰ S. A. L. Moran, *op. cit.*, p. 58.

¹¹¹ T. Sobchack, V. Sobchack, *An Introduction to Film*. Second ed. Little, Brown & Company, Boston-Toronto, 1987, p.152.

¹¹² J. Leyda, *op. cit.*, p. 24.

Fig. 10: Èjzenštejn utilizza il montaggio delle attrazioni a partire da *Stachka* (1926): dove due o più inquadrature slegate ed eterogenee si attraggono per analogia: così gli operai uccisi nella rivolta sono paragonati al bue macellato al mattatoio.



Šub,

pertanto, la questione dell'attore sollevata da Šklovskij perde di valore e anche lo stesso effetto Kulešov, infatti, viene necessariamente utilizzato con modalità e codici diversi. Dziga Vertov, per esempio, che conosceva Kulešov dai tempi della Guerra Civile e col quale aveva condiviso già un'esperienza lavorativa a Cine Week, parte proprio dagli studi di Kulešov per elaborare un metodo di montaggio altrettanto personale: il montaggio, per Vertov, è un processo presente in ogni fase di lavorazione del film.

— *I kinoki (il gruppo di cui Vertov era capo¹¹³) distinguono: il montaggio durante l'atto dell'osservazione: orientamento ad occhio nudo [...] il montaggio dopo l'osservazione: organizzazione mentale dei fenomeni osservati in rapporto a questo o quell'indizio caratterizzante [...] il montaggio durante le riprese: orientamento dell'occhio armato di cinepresa [...] il montaggio dopo le riprese: prima ed elementare organizzazione dei materiali; il colpo d'occhio (individuazione dei pezzi di montaggio) [...] il montaggio definitivo: evidenziazione dei temi minori e nascosti¹¹⁴.*

Il montaggio per Dziga Vertov diventa anche uno strumento per documentare la vita quotidiana, in maniera autentica e nel suo sviluppo, cogliendo un' "estetica della realtà¹¹⁵". Dziga Vertov rifiuta infatti ferocemente in ogni modo l'arte drammatizzata ("La drammaturgia è l'oppio dei popoli. Abbasso le sceneggiature! Viva la vita così com'è realmente!¹¹⁶") e si scaglia fortemente contro la cinematografia di finzione di cui Èjzenštejn era il pilastro indiscusso. L'operazione di Vertov volta al combattimento della finzione aiuta anche il cinema nella missione di divincolarsi dalla dipendenza linguistica verso le altre arti, continuando così il progetto di Kulešov. E così nei titoli di testa del film *L'uomo con la macchina da presa* Vertov annuncia che il film è esente da qualsiasi tipo di elemento di matrice teatrale (scenografie, attori, copioni o sceneggiature ecc.) allo scopo di "creare un linguaggio cinematografico assoluto e

¹¹³ Parentesi mia.

¹¹⁴ D. Vertov, *Istruzioni provvisorie ai circoli del kinoglaz*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, P. Montani (a cura di), Mazzotta, Milano, 1975.

¹¹⁵ M. Lasagni, *op. cit.*, p.41.

¹¹⁶ D. Vertov, *I kinoki- Una rivoluzione*, 1923.

universale, completamente libero dal linguaggio del teatro e della letteratura¹¹⁷”. Il rifiuto della finzione non coincide con l’assenza di forme artificiali di modulazione del racconto filmico: infatti Vertov si serve spesso e volentieri del montaggio, poiché esso è lo strumento di emancipazione del cinema, come credeva anche Kulešov. L’importanza del montaggio per Vertov viene infatti intensamente sottolineata e il suo utilizzo diventa addirittura un elemento metatestuale del film, come in *L’uomo con la macchina da presa*.

Šub si colloca in un territorio ancora diverso. Per Šub, il montaggio è essenziale perché è l’unico spazio in cui la regista può lavorare creativamente sul film, a differenza degli altri cineasti. La regista riesce a creare una storia comprensibile e con uno schema narrativo preso in prestito dal cinema di finzione, avvicinandosi strutturalmente al montaggio di Ėjzenštejn, ma allo stesso tempo non rinuncia all’“autenticità ontologica¹¹⁸”, un valore strenuamente difeso da Vertov e dai Kinoki. Il “Šubismo¹¹⁹” è quindi la pratica di associare immagini originariamente separate e unirle, conferendogli un significato mediante quest’associazione, come nel montaggio di attrazioni, ma riversato nel vertoviano mondo del cinema documentario, con immagini dal vero, ripescando film d’archivio dimenticati. Il montaggio di Šub riesce a essere così incisivo perché ricco di sfumature: è una fusione di una pletera di influenze sia cinematografiche (Kulešov, Vertov, Ėjzenštejn) che non (Höch, Tatlin, Malevic, Mejerchol’d).

Oltre a ciò, in *La caduta della dinastia dei Romanov*, così come in *La Grande Strada* e in tutti i film in cui Šub usa solo filmati d’archivio anziché girare scene proprie, il montaggio diventa uno strumento con cui esprimere la propria ideologia. Non a caso, Ilana Shub Sharp parla di “Shub’s ideological montage¹²⁰” a proposito del lavoro della regista sovietica. Anche Lev

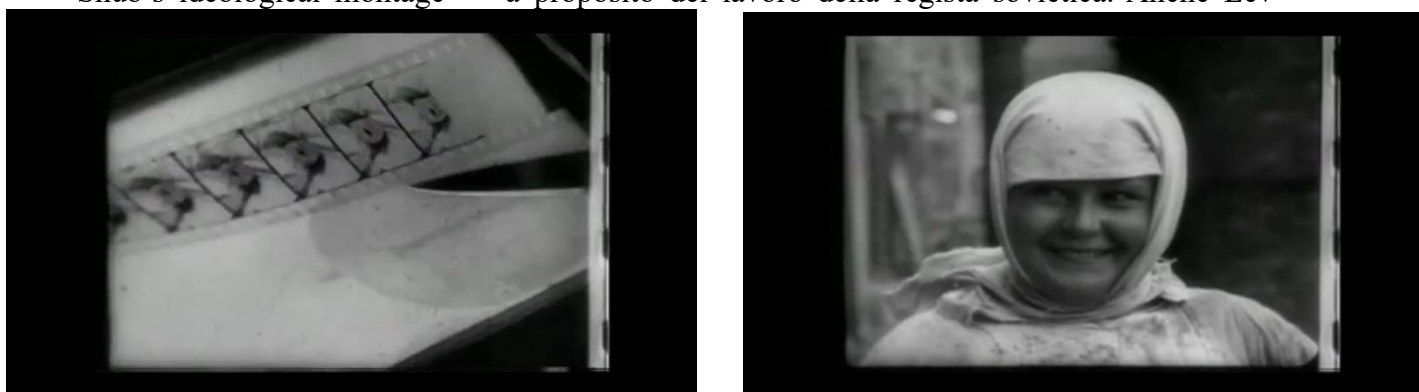


Fig: 11 Ne *L’uomo con la macchina da presa* si mostra la lavorazione del montaggio del film stesso: le forbici della montatrici selezionano alcuni fotogrammi di una donna che ride e nell’inquadratura successiva compare proprio la stessa donna.

¹¹⁷ M. C. Lasagni, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁸ S.A.L. Moran, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁹ Con Šubismo si intende la pratica di realizzazione dei film a partire dai *found footage*, adoperata da Ėsfir' Šub. Da *Šubizm*, termine presente nel diario di Varvara Stepanova (11 novembre 1927) *op. cit.* Y. Tsivian, p.280.

¹²⁰ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 1.

Kulešov loda *La caduta della dinastia dei Romanov* proprio a proposito di questa peculiarità del lavoro di Šub:

— *the main virtue of Shub's film is the highly technical quality of its montage . . . used not as an aesthetic device to transmit the subjective emotions of the editor, but as a means to express . . . the material, to bring out its thematic essence . . . it is only through montage and the skilful choice of material that The Fall of the Romanov Dynasty could have been made into such a significant film*¹²¹.

Šub e gli altri registi individuano le possibilità creative del mezzo del montaggio, il quale diventa così la chiave per liberare il cinema dalla dipendenza con le arti visive, il teatro e la fotografia. Ma lo strumento del montaggio diventa nelle mani di Šub per ripensare al ruolo del montatore (o della montatrice) non più come mero esecutore degli ordini del regista, ma come un partecipante attivo del processo creativo.



Fig. 13 e 14: Un esempio dello stile di Šub, che per esprimere alcuni concetti nei propri film monta le inquadrature per opposizione: in *La caduta della dinastia dei Romanov*, nella prima inquadratura troviamo i braccianti agricoli stremati, nella seconda i loro “capi”, proprietari terrieri che fanno colazione, noncuranti del resto del mondo.

¹²¹ L. Kulešov, *Ekran segodnia*, Novyi LEF, no. 4, 1927, pp. 31-34, citato in Y. Tsivian, *op. cit.*, p. 274.

DALLA TEORIA ALLA PRATICA: ÈSFIR' ŠUB SI ARMA DI FORBICI

3.1 I primi lavori: il montaggio di *Carmen di Chaplin*

Èsfir' Il'inična Šub è stata la scuola di sé stessa. Nei suoi scritti parla a proposito di come abbia imparato a montare i film, senza qualcuno che le insegnasse nella pratica il montaggio:

— *Two hundred reedited foreign films and a dozen edited Soviet films were my editing school*¹²².

Nel 1922, infatti, Šub viene assunta dalla neonata Goskino (poi rinominata Sovkino) e il suo compito qui è quello di rieditare i film stranieri adeguandoli alla cultura del popolo sovietico, secondo precise direttive. Il compito per Šub è quello di eseguire una “bolscevizzazione¹²³” dei film stranieri, ossia investirli dell’ideologia comunista, e contemporaneamente, creare un linguaggio stilisticamente nuovo che sotto il segno del montaggio configuri il nuovo cinema Sovietico¹²⁴.

Si potrebbe evincere che il lavoro assegnato a Šub – ossia quello della montatrice – sia una carica ambiziosa e di prestigio; tuttavia, al tempo in cui Šub muove i primi passi alla Goskino, non è affatto così. Secondo David Meuel

— *[...] And because the work was “low paying and considered menial and monotonous (work akin to knitting or sewing),” women – usually young women just*

¹²² E. Šub, *The First Work*, in Liubov Dyshlyuk, Anastasia Kostina (a cura di), *Esfir Shub. Selected Writings*, Feminist Media Histories, Vol. 2, 1 luglio 2016, p. 19

¹²³ Da bolschevication, t.l. Il termine è stato coniato da M. Hagener per riferirsi alla riedizione in chiave bolscevica dei film occidentali. M. Hagener, *op.cit.*, p. 169.

¹²⁴ A. Kostina e L. Dyshlyuk, *op. cit.*, p. 13

*out of high school with little or no professional training – were considered ideal candidates for the job*¹²⁵

La testimonianza dello studioso a proposito delle condizioni e le dinamiche lavorative delle montatrici a quel tempo è molto significativa, perché ci informa di quanto si tratti di un lavoro sottopagato, e sottovalutato, considerato alla stregua del lavoro di cucito e affidato alle donne. Anche Murray-Brown osserva che questo ruolo è “il massimo a cui le donne possano aspirare nell’ambito produttivo dell’industria cinematografica sovietica¹²⁶”.

Quest’affermazione contiene una spia importante che ci racconta le difficoltà costituite dalla discriminazione di genere che Èsfir' Šub ha dovuto affrontare: nonostante l’ottimo lavoro alla Goskino, quando nel 1926 Šub propone a Trianin, direttore della casa di produzione, il progetto di *La caduta della dinastia dei Romanov* quest’ultimo lo rifiuta, invitandola a concentrarsi sul montaggio di film esistenti¹²⁷.

È proprio attraverso Šub che il lavoro della montatrice viene riqualificato: il fatto che inizialmente venga riconosciuto come un impiego manuale senza particolari requisiti intellettuali, se non addirittura una prigione per le ambizioni artistiche delle cineaste, rende ancora più importante l’opera di Šub, che nobilita il concetto stesso di montaggio.

Al tempo della sua assunzione alla Goskino, Šub (allora appena ventottenne) inizia a lavorare in coppia con un’altra donna, Tatiana Levinton¹²⁸. La bolscevicazione dei film inizia per Šub a partire dal rimontaggio di *Dr. Mabuse, der spieler* (*Il dottor Mabuse*, F. Lang, 1922) che viene distribuito in URSS con il titolo di *Pozoločennaja gnil'*¹²⁹ (che letteralmente significa: Il marciume dorato). Nell’occasione di questo incarico, Šub offre inoltre la possibilità ad Èjzenštejn – conosciuto qualche anno prima nel periodo di apprendistato con Mejerchol’d – di assisterla. Per Èjzenštejn si tratta di un’occasione molto preziosa, perché il regista non aveva mai montato un film prima di allora. Nella sala di montaggio della Goskino, il regista russo ha l’occasione di osservare Šub all’opera e carpire le tecniche di lavorazione

¹²⁵ (Meuel 2016: 8). Meuel, David. 2016. *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson, NC.

¹²⁶ Trad. Mia. Il lavoro di montatrice era letteralmente “all that women could normally hope for on the production side of the Soviet film industry.” Murray-Brown, Jeremy. *Esfir Il'inishna Shub*. In *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia: Jewish Women’s Archive*, 2009, s.p.

¹²⁷ Roberts, Graham. 1999. *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. London and New York: I.B. Tauris, 1999, p. 51.

¹²⁸ A. Kostina e L. Dyshlyuk, *op. cit.*, p.13.

¹²⁹ M. Krasnova, *Istočniki plakatov, «2 Stenberg 2»*, 2015, s.p.

della pellicola in fase di *editing*¹³⁰. Il lavoro alla Goskino si rivelerà per Šub una palestra altamente formativa: la specifica mansione di lavorare con materiale già girato e renderlo, attraverso il montaggio, un film vicino all'ideologia bolscevica (per quanto possibile) è una pratica che le tornerà utile quando dovrà lavorare con filmati d'archivio e assemblarli in maniera tale da renderli un film ideologizzato (*La caduta della dinastia dei Romanov* rievoca così lo spirito della rivoluzione, promuovendo l'ideologia sovietica).

Dopo aver lavorato alla riedizione sovietica de *Il dottor Mabuse*, Šub si cimenta nel rimontaggio di altre pellicole altrettanto famose: prima di essere distribuiti al pubblico, film importantissimi come *A Burlesque on Carmen* (*Carmen*, 1916) di Charlie Chaplin o *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916) passano attraverso le forbici della montatrice sovietica. Queste opere di enorme successo non solo permettono di far conoscere al pubblico dell'URSS la cinematografia straniera, ma anche i divi (e le dive, soprattutto) che ne fanno parte: così Èsfir' Šub ha modo di celebrare attrici iconiche quali Pearl White o Ruth Roland, che in poco tempo raggiungono la fama anche in URSS¹³¹. Anche per Šub stessa lavorare con pellicole del cinema straniero si rivela un'opportunità preziosa per affinare la propria cultura cinematografica e in generale la propria conoscenza nel cinema: è la stessa Šub a rivelarcelo nelle sue memorie:

— *Guardando film nella sala di visione e analizzandoli poi in tavolo di montaggio, ho acquisito la conoscenza necessaria per ogni regista. Imparato correttamente valutare la costruzione e la composizione del telaio. Sviluppato un ricordo per fotogrammi, sul contenuto e sul movimento intra-fotogramma, sul ritmo e sul tempo cose in generale. Ho imparato a valutare correttamente quando è necessario e naturale passare da un campo lungo a un campo medio, da medio a lungo e viceversa. Ho capito il magico il potere delle forbici nelle mani di una persona competente nel montaggio. Ho iniziato a sforzarmi di rendere invisibili le transizioni, in modo che un piano fosse sostituito da un altro in un movimento continuo. Erano tutte nozioni di base, ma le ho capite e apprese da sola*¹³².

¹³⁰ T. Waugh, ed. 1984. *Show Us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey e Londra, p. 26.

¹³¹ A. Kostina e L. Dyshlyuk, *op. cit.*, p.13.

¹³² Postepenno ja priobrela za montažnym stolom i v prosmotro-vom zale neobchodimye dlja každygo režissera znaniya. Naučilas' pravil'no ocenivat' postroenie i kompoziciju kadra. Razvila v sebe pamjat' na kadry, na vnutrikadrovoe soderžanie i dviženie, na ritm i temp vešči v celom. Usvoila, kogda nužen i zakonomen perechod s obščego plana na srednij, s srednego na krupnyj i obratno. Ponjala magičeskuju

Le competenze professionali maturate da Èsfir' Šub in questo periodo la rendono una montatrice estremamente capace, e ciò le permette di sperimentare anche nuovi modi di comporre film: alla fine della giornata lavorativa, Šub si porta a casa pezzi di pellicola inutilizzati e inizia a montarli in forma parodistica: così la montatrice assembla vari frammenti scollegati di *Carmen* di Chaplin e ne fa una parodia¹³³. Il talento di Šub viene notato anche dai vertici della Goskino che la promuovono trasferendola al Terzo Studio, con il compito di montare film sovietici inediti da distribuire nelle sale.

3.2 *Kryl'ja cholopa kholopa (Le ali del servo): una prova generale*

Nel frattempo, in quegli anni il ruolo della montatrice sta evolvendo nella direzione auspicata da Šub: prima del 1924, le case cinematografiche non ritenevano che l'operazione di assemblare film richiedesse un particolare requisito intellettuale (forse era proprio la Goskino l'unica eccezione in tal senso). Tramite il lavoro di Šub, che dimostra in maniera pratica l'enorme potere di manipolazione della pellicola e mediante una lunga serie di dibattiti sulla figura della montatrice che hanno luogo proprio in quegli anni, le case di montaggio iniziano ad avere standard lavorativi qualitativamente più alti, spinti anche dalle esigenze dei distributori¹³⁴.

Nel 1924, ricordiamo, Èsfir' Šub passa al Terzo Studio della Goskino, dove si occupa di fornire un giudizio critico e di montare i film di cineasti come Tarič, Ivanov- Barkov, Froelich, Roshal, Mikhin e Molchanov prima che questi vengano distribuiti in sala¹³⁵. I registi stessi si erano accorti dell'influsso positivo che la montatrice poteva esercitare sui film e anche la Goskino si affida alle scelte di Šub, tanto da lasciarle progressivamente sempre più campo libero¹³⁶. L'incarico si rivela ancor più pertinente per Šub, perché le permette di

silu nožnic v rukach čeloveka, gramotno vladejuščego montažom. Stala stremit'sja, čtoby perechody byli nezametny, čtoby slitno, v dviženii smenjalsja odin plan drugim. Vse èto byli azy, no ja ich ponjala i osmyslila sama. Traduzione mia. Testo originale in È. Šub, *Sergej Michajlovič Èjzenštejn* In *Krupnym planom* (Primo Piano, t.l.). Moscow: Iskusstvo, 1959, p. 69.

¹³³ J. Leyda, *Op. cit.*, p. 23.

¹³⁴ S.A.L. Moran, *Op. cit.*, p. 36

¹³⁵ J. Leyda, *Op. cit.*, p.24.

¹³⁶ La Goskino è in effetti una delle poche case cinematografiche che tenta quasi da subito, forse proprio grazie a Šub di alzare la qualità del montaggio. A. Gan, *Priznanie kinokov*, "Zrelishcha" 77, 1924, p. 13, citato in Y. Tsivian *op. cit.*, p. 64.

101 Su Kino-Pravda nel 1924, il cinema sovietico viene celebrato per aver alzato gli standard di montaggio ed anche i suoi scopi pedagogici, bacchettando invece il cinema occidentale: "While, in the bourgeois countries of Europe and America, cinema, with its immense technical and artistic resources, serves the ruling classes by distracting the proletariat from revolution and dimming the popular consciousness, in our country."

Fig. 15: Locandina russa del film *Kryl'ja cholopa* (*Le ali del servo*, 1926)



lavorare con film tematicamente vicini a *La caduta della dinastia dei Romanov* o *La Grande Strada*.

Così Aleksandr Goldobin, direttore tecnico della Goskino ed estimatore di Vertov¹³⁷, assegna a Šub un lavoro molto importante, ossia il montaggio del film di finzione *Kryl'ja cholopa* (J. Tarič, 1926, in Italia distribuito col titolo *Le ali del servo*¹³⁸), un dramma storico ambientato all'epoca di Ivan Il Terribile. Si tratta di un film molto apprezzato, definito da Denise Youngblood come “an extraordinary example of the historical genre...the best of its kind made in the silent period¹³⁹”.

Nonostante il genere cinematografico non sia quello ideologicamente prediletto da Šub (la quale

propende notoriamente per il documentario), la montatrice riesce comunque a contribuire in maniera significativa al film, guadagnandosi la stima dello stesso Tarič, che esalta il potere del montaggio di Šub oltre che il suo stile sofisticato e originale¹⁴⁰. Durante la lavorazione del film, inoltre, la montatrice ha modo di lavorare a stretto contatto con Victor Šklovskij, sceneggiatore del film e preminente membro del Lef. L'amicizia con Šklovskij si rivelerà una conoscenza di fondamentale importanza per Šub giacché l'aiuterà a trovare una casa di produzione disponibile a finanziare *La caduta della dinastia Romanov*. Il montaggio di *Le ali del servo* è forse uno spartiacque nella carriera di Šub: le parole di Tarič nei suoi confronti sono un riconoscimento che giova parecchio al suo status di montatrice. Quest'ultima ricorderà nelle sue memorie l'esperienza di *Le ali del servo* come “l'inizio di una tappa molto importante¹⁴¹” ma soprattutto ciò le permette di aspirare a progetti più ambiziosi e a far breccia nella produzione cinematografica sovietica in quanto regista, terreno praticamente

"Declaration of the Association of Revolutionary Cinematography." In *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Richard Taylor e Ian Christie, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1988, p. 103.

¹³⁷ Y. Tsivian, *Op. cit.*, p.65.

¹³⁸ Sappiamo per certo che il film viene distribuito grazie agli appunti che la censura fascista lascia riguardo al film. Come riporta Clementina Liuzzi, la pellicola viene distribuita in Italia sia col titolo *Le ali del servo* che *Ivan Il Terribile in cinema sovietico e schermi fascisti*, Istituto Gramsci, Roma, 2000, p.165.

¹³⁹ D. Youngblood, *Soviet cinema in the Silent Era*, UMI Research Press, U.S., Michigan, 1985, p.98.

¹⁴⁰ I. S. Sharp, *Op.cit.*, s. p., cap. 1.

¹⁴¹ E. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p.73.

inesplorato per le artiste sovietiche fino ad allora¹⁴². La grande qualità tecnica del film non evita che questo venga stroncato dalla critica del tempo - seppur il film risulti polemico verso alcuni aspetti della società sovietica, l'invettiva non stigmatizza questo aspetto, ma accusa *Le ali del servo* di essere un'opera troppo formalista. Nonostante ciò, l'opera rimane ai posteri piacevolmente ricordata.

3.3 Lo sguardo di Leonidov e la rivalutazione di inquadrature dimenticate

Per capire le ragioni del successo de *Le ali del servo* basterebbe citare l'apporto che il l'abile montaggio di Šub fornisce alla pellicola. Un elemento in particolare che esemplifica efficacemente il brillante lavoro compiuto da Šub è costituito dalla rivalutazione di inquadrature inizialmente scartate e che poi – per caparbia decisione della montatrice – vengono inserite nel film, diventandone addirittura dei punti di forza. Si tratta di alcune inquadrature in cui l'attore Leonid Leonidov (che nel film interpreta il ruolo di Ivan Il Terribile) strizza gli occhi davanti alla camera. Un esempio è riportato in figura 16: l'espressione di Leonidov risulta esteticamente sgradevole, ma delinea perfettamente un personaggio come Ivan il Terribile. Peraltro, la performance di Leonidov viene unanimemente acclamata in quanto capace di creare un personaggio profondo, contraddittorio e machiavellico¹⁴³. Ovviamente, il montaggio di Šub rafforza decisamente le doti istrioniche di Leonidov e in tal caso, la scelta di utilizzare delle inquadrature abbandonate come quella in fig. 16 e soprattutto il suo utilizzo sapiente non provano solamente la genialità di Šub, ma evidenziano un filo conduttore del suo lavoro da non lasciar passare inosservato. È infatti proprio a partire da pellicole abbandonate e rulli amatoriali dimenticati in archivio – quindi materiale considerato alla stregua di spazzatura, come lo sarebbero state queste inquadrature di Leonidov – che Šub fonda l'ossatura di *La caduta della dinastia Romanov* e *La Grande Strada*. In queste logiche di lavorazione si può quindi leggere il topos ricorrente per cui Šub rigenera artisticamente qualcosa che è scarsamente considerato (si potrebbe addirittura accennare che il lavoro da montatrice, inizialmente mal riconosciuto viene rivalutato tramite Šub allo stesso modo).

¹⁴² L'unica regista donna nel cinema sovietico ad aver realizzato film prima di Šub è stata Ol'ga Ivanovna Preobraženskaja (fonte: S. Smith, *Women who Make Movies*, Hopkinson and Blake, NY, 1975, p. 135. Caso curioso: nel 1923 Preobraženskaja e Šub lavorano entrambe alla Goskino.

¹⁴³ I.S. Sharp, *op.cit.*, s.p., cap.1.

Tornando all'episodio di questi sguardi di Leonidov, riportiamo di seguito un passo proveniente dalle memorie di Šub che ripercorre l'episodio e il ragionamento della montatrice:

— *Ricordo come, mentre visionavo tutti i fotogrammi girati di . . . Leonidov. . . Rimasi fortemente colpita dall'espressione dei suoi occhi. O meglio, dall'espressione sempre minacciosa del suo viso – un leggero strabismo di uno dei suoi occhi nel momento in cui sono iniziate le riprese e le luci si sono accese. Questa era la sequenza di fotogrammi "di lavorazione" iniziale che è stata scartata durante il processo di montaggio. Ho pensato di inserire questa espressione facciale. . . per aggiungere significato a vari momenti del film. [...]. Sono stata estremamente contenta quando non solo ha accettato, ma ha anche approvato con entusiasmo il mio utilizzo di queste inquadrature non visualizzate dal regista. In effetti, il risultato è stato una variazione complementare e molto specifica dell'immagine concettualizzata¹⁴⁴.*

La ribellione di Šub rispetto alle direttive di Jurij Tarič ne avvalorava ulteriormente la scelta artistica: dopo il montaggio di *Le ali del servo* Šub viene richiesta da Kulešov come consulente al montaggio per il film *Po zakonu* (*Secondo la legge*, 1926). Per Šub si tratta di un'incoronazione dal momento che Kulešov si rivolge a lei per un consulto su una materia di cui egli stesso è l'inventore. Dopo il film di Tarič, comunque, Šub è decisa più che mai a rendere concreta l'ambizione di fare un documentario che racconti la fine del regime zarista e la Rivoluzione d'ottobre: per questo motivo, l'unica via possibile è quella di servirsi di filmati d'archivio. Dopo l'ennesima bocciatura della Goskino e di Trianin al progetto di Šub¹⁴⁵, quest'ultima vira alla Sovkino dove il suo progetto viene presentato e appoggiato da Šklovskij e da Pavel Bliakhin, direttore della sezione creativa della Sovkino. Caldeggiata da queste due figure politicamente valide, la bozza di *La caduta della dinastia Romanov* viene finalmente approvata¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Traduzione mia. E'. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 74.

¹⁴⁵ *Op.cit.* G. Roberts, p.51.

¹⁴⁶ *Op. cit.* J. Leyda, p.24.

Fig. 16: Un fotogramma del film *Le ali del servo* che raffigura l'attore Leonid Leonidov nella parte di Ivan Il terribile, 1926.



3.4 Šub, montatrice fantasma in *Stachka* di Èjzenštejn

Prima di dedicarsi quasi interamente alla realizzazione di film, Šub si forma dunque come montatrice, acquisendo progressivamente capacità tecnica e intellettuale cinematografica montando un film dopo l'altro. Oltre al lavoro stabile alla Goskino, Šub spesso ricopre il ruolo di consulente artistica per Èjzenštejn. Il regista russo, ribadiamo, aveva appreso negli ultimi anni tutti i segreti dell'*editing* proprio da Šub, e sempre da lei si fa assistere nel 1924 per la scrittura e il montaggio del suo primo film: *Stachka (Sciopero!, 1925)*¹⁴⁷.

Sciopero! è un film permeato dalle stesse influenze che ispirano Šub: oltre ad essere un evidente richiamo al teatro di Mejerchol'd, a livello di montaggio la pellicola ricorre spesso e volentieri all'effetto Kulešov. Inoltre, come osservato da Sharp, il film è intriso delle stesse "buffonate clownesche, combattimenti e inseguimenti" che caratterizzano il teatro *Grand Guignol*¹⁴⁸. Lo stile narrativo di *Sciopero!* è invece in linea con quello che caratterizzerà Èjzenštejn nelle successive opere: si tratta di un film il cui intento pedagogico è piuttosto esplicito – e ricordiamo come questo fattore gli causerà critiche, mosse soprattutto da Vertov e da una frangia del Lef.

Il contributo di Šub al film, comunque, è piuttosto chiaro: quest'ultima coadiuva e supervisiona il lavoro di Èjzenštejn sia in fase di scrittura del film che in quella di post-

¹⁴⁷ Nonostante in URSS il film sia uscito nel 1925, la sua lavorazione già era cominciata un anno prima. *Op.cit.* I.S. Sharp, cap.1, s.p. Inoltre, stando al sito IMDb, il film è stato distribuito in Italia solo nel 1961. https://www.imdb.com/title/tt0015361/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat

¹⁴⁸ I. S. Sharp, *op. cit.*, cap. 2.

produzione. Nonostante l'idiosincrasia per il film di finzione da parte di Šub, la cineasta vi si presta volentieri e i due dimostrano un affiatamento artistico che già in sala di montaggio alla Goskino avevano saggiato¹⁴⁹. In ogni caso, è importante sottolineare il fatto che i due arrivano alla lavorazione del film dopo aver maturato esperienze dirette nel cinema molto diverse: se Šub è infatti forte di una solida reputazione come esperta montatrice, d'altro canto Èjzenštejn ha lavorato solo al fianco di quest'ultima fino ad allora, se si esclude la regia di *Dnevnik Glumova*, (Il Diario di Glumov, t.l., 1923) ossia un film di cinque minuti. Per questo motivo, è



ragionevole ritenere che il rapporto di collaborazione tra Šub e Èjzenštejn si configuri più come mentore-allievo che come una collaborazione tra pari.

Fig. 17: La sopracitata inquadratura della fabbrica in *Sciopero!*, 1925.

E in effetti Šub realizza gran parte del lavoro di post-produzione, stando a quanto asserisce Robert Williams in *Artists in Revolution*¹⁵⁰ mentre Èjzenštejn è assegnatario della direzione delle riprese del film. Šub, ovviamente, non è una mera esecutrice in cabina di montaggio di *Sciopero!*, ma come al solito infonde al film alcuni tratti della filosofia costruttivista e attraverso l'uso del montaggio connatura il film di quella narrativa sociopolitica di 'chiamata alle armi' che Èjzenštejn voleva trasmettere nella pellicola¹⁵¹.

Ilana Sharp osserva che l'ingerenza di ideali costruttivisti mediati dal montaggio di Šub si riscontri in tutte quelle inquadrature del film che suggeriscono una sintesi tra bellezza e utilitarismo, tema tanto caro alla filosofia costruttivista. Per esempio, sempre Sharp individua una correlazione tra le riprese di una fabbrica in *Sciopero!* e l'opera astrattista - costruttivista di Liubov Popov *Prostranstvenno-silovaja konstrukcija* (Costruzione della forza spaziale, t.l., 1921)¹⁵². La scelta di includere ed enfatizzare nel film tale inquadratura della fabbrica non

¹⁴⁹ È la stessa Šub ad ammettere l'amicizia e l'affinità cinematografica con Èjzenštejn in È. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p.72.

¹⁵⁰ Robert C. Williams, *Artists in revolution: Portraits of the Russian avant-garde, 1905-1925*, Indiana University Press, Indiana, 1977, p. 172.

¹⁵¹ M. Stollery, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵² I. S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 1.

può che provenire da Šub, tanto più vicina al Costruttivismo rispetto ad Èjzenštejn (che anzi ne rigettava l'ideologia)¹⁵³.

Peraltro Šub fornisce al film un sostanziale contributo in materia di sceneggiatura, alla quale lavora “ininterrottamente per due mesi” assieme ad Èjzenštejn.

Nonostante Šub contribuisca al film in nome ragguardevole, il suo nome non viene citato nei titoli del film. Le ragioni dell'omissione dell'autrice sono prevalentemente politiche: la Proletkul't, infatti, controlla la produzione del film e decide di accreditare il suo presidente Valerian Pletnev (il cui apporto artistico a *Sciopero!* è nullo) come co-editore, facendo addirittura figurare il suo nome prima di quello di Èjzenštejn, a scapito di quello di Šub. Aldilà del furto in sé perpetrato dalla Proletkul't verso Šub, l'aspetto più grave è che ad oggi in pochissimi riconoscono il lavoro dell'autrice all'interno del film: tra questi il British Film Institute, per esempio, menziona Šub come co-editrice dell'opera. Queste vicende legate al film segnano uno strappo tra la Proletkul't ed Èjzenštejn e sollevano una questione riguardo l'autorialità collettiva e individuale: come riporta Martin Stollery, l'acredine tra Pletnev ed Èjzenštejn riguarda proprio l'appropriazione indebita da parte della Proletkul't e dei suoi membri dell'autorialità di *Sciopero!*: il regista russo si vede sottrarre la paternità dell'opera (al massimo condivisa con Šub) a scapito di un'autorialità collettiva e condivisa con persone che avevano contribuito al film economicamente, ma non artisticamente. A questo proposito un articolo dell'anno precedente di Brik chiarisce la posizione del Lef in merito alla questione. In sintesi, “il poeta è un esperto nel suo lavoro. E questo è tutto. Ma per essere un buon artigiano deve conoscere le esigenze di coloro per i quali lavora...” e che anche se “non fosse esistito Puškin, *Evgenij Oneginlo* [*Eugenio Onegin*, 1833] sarebbe stato scritto ugualmente¹⁵⁴”. Con quest'ultima affermazione, Brik intende proprio mettere in discussione il concetto dell'autore singolo opponendogli una creazione condivisa dell'opera. Ma è proprio per questo motivo, infatti, che l'esclusione di Šub dal novero degli autori di *Sciopero!* ci appare ancora più ingiustificata: nell'ottica della collettivizzazione del film, la montatrice del film avrebbe meritato ben altro trattamento, ancorché la sua impronta su *Sciopero!* risulta eclatante. Šub non dimostra, a posteriori, rammarico sulla vicenda, ma giudica anzi un bene la sua esclusione tra gli autori del film. “Stavo cercando la mia strada¹⁵⁵” Probabilmente con ciò, Šub intendeva affermare che, col senno di poi, l'essere riconosciuta solo come autrice di film

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ O. Brik, *The So-Called Formal Method*, Lef, 1923, p. 90, trad. in M. Stollery, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁵ È. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 75.

documentari – quindi escludendo la sua collaborazione in *Sciopero!* abbia aiutato a formare un'immagine più organica di lei in quanto cineasta: dopo *Sciopero!*, infatti, non solo Šub rifiuterà ogni collaborazione con Ějzenštejn, ma in generale non parteciperà più ad alcun film di finzione, concentrandosi sul suo obiettivo che di lì a poco si sarebbe realizzato: raccontare la società sovietica attraverso il montaggio fattografico-ideologico.

LA CADUTA DELLA DINASTIA ROMANOV

- Questa è la regista Èsfir' Šub...alzatevi e datele il Benvenuto!

S. Michajlovič Èjzenštejn

4.1 Dai polverosi archivi al grande schermo

Abbiamo ampiamente parlato di come Šub affronti diversi ostacoli che si frappongono fra lei e la produzione del suo primo film, *La caduta della dinastia Romanov*¹⁵⁶. Šub stessa ricorda come “ricevere questo lavoro fu difficile. Il direttore dello studio pensava che io non fossi all'altezza di gestire il compito¹⁵⁷”.

Ma le avversità affrontate da Šub fino al momento in cui Cejtlin, direttore della Sovkino, le assegna l'incarico di realizzare un documentario sulla Rivoluzione di febbraio del 1917 sono ben poca cosa in confronto alle enormi sfide che Šub ha da fronteggiare durante la fase di creazione vera e propria del film. Le ragioni sono presto dette: innanzitutto, dobbiamo considerare che il progetto della Sovkino è molto ambizioso; la casa produttrice, infatti è l'ente cinematografico del governo sovietico e come tale si fa portavoce di quest'ultimo. Il film, infatti, era stato voluto dai vertici politici del paese per commemorare proprio gli eventi che avevano portato alla rivoluzione e quindi alla caduta del regime zarista. In virtù di ciò, *La caduta della dinastia Romanov* era stato pensato per essere visto da tutto il popolo sovietico e la sua distribuzione su larga scala sarebbe avvenuta proprio in occasione del decimo anniversario degli eventi di febbraio 1917. In questo contesto, perciò, le pressioni attorno al lavoro di Šub sono intense.

Tuttavia, le volontà della regista e quelle del governo sovietico si conciliano, poiché entrambi vogliono raccontare in modo autentico gli eventi della presa di potere da parte dei bolscevichi. È proprio in nome dell'importanza dell'autenticità del racconto che Šub decide di realizzare un documentario che ‘riporti in vita’ gli avvenimenti della Rivoluzione.

¹⁵⁶ In fase di bozza, il progetto del film si chiamava *Febbraio*. Il film viene distribuito nel febbraio 1927 (secondo il calendario russo) ed è lungo 1500 metri. D. Dogo, *op. cit.* p.81.

¹⁵⁷ Kostina e Dyshluk, *op. cit.*, p. 19.

Notoriamente, Šub è una fervente sostenitrice del costruttivismo e della fattografia, e in quanto tale l'utilizzo di fatti è per lei l'unica via possibile per raccontare la storia della società sovietica:

—Perché torno costantemente al materiale datato? Perché lavoro nei limiti di una scuola particolare, la scuola del costruttivismo. Il compito di questa scuola cinematografica è quello di lavorare su materiale autentico e non drammatizzato. Siamo profondamente persuasi che solo i cinegiornali, solo il materiale vivo possano riflettere adeguatamente la grande era in cui viviamo e le persone reali che creano ed esistono all'interno di essa¹⁵⁸.

La soluzione ideata da Šub è quella di servirsi di vecchi filmati che, dagli anni Dieci al 1925, avevano documentato tutta la storia a partire dalla Russia oppressa, passando per la sconfitta dei Romanov fino alla costituzione dello stato sovietico. Il progetto ha un enorme potenziale, ma porta con sé degli enormi problemi legati soprattutto al ritrovamento ed al recupero delle pellicole.

—Dopo aver chiarito a me stessa l'obiettivo del film ed il metodo per farlo, mi sono immersa completamente nella ricerca della pellicole. "Scoprire" filmati divenne una specie di sport per me. Né lo studio di Leningrado né lo studio di Mosca avevano cineteche. Il prezioso materiale era conservato senza catalogazione. Misteriose pile di scatole non indicizzate: nessuno sapeva cosa ci fosse all'interno¹⁵⁹.

Šub si sobbarca dunque un lavoro di estrema fatica e che richiede enorme minuzia, ma che soprattutto scoraggia circa l'esito viste le condizioni delle pellicole negli archivi. Se queste non erano state smarrite o erano andate distrutte, comunque la loro conservazione era stata al più approssimativa, come si legge dalla testimonianza sopracitata di Šub. Ancor peggio, quand'anche i filmati vengono ritrovati, dopo un estenuante lavoro di ricerca, spesso la condizione della celluloide è disastrosa. Come racconta ancora la cineasta:

— Nel 1926 sono andata a Leningrado, e lì era ancora peggio che a Mosca. I negativi e le copie del periodo prerivoluzionario erano conservati in una cantina umida, con le

¹⁵⁸ Traduzione mia. "Why do I constantly return to the old material? Because I work within the limits of a particular school, the school of Constructivism. The task of this cinematographic school is to work on authentic, not dramatised material. We are deeply persuaded that only newsreel, only live material can adequately reflect the great era in which we live, and the real people that create and exist within it" E. Šub, citata in I.S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap.2.

¹⁵⁹ *Ibid.*

*scatole ricoperte di ruggine. Molte pellicole erano scomparse, e spesso l'umidità aveva provocato danni. Mi fu anche mostrato un documento che diceva che non esistevano più film della rivoluzione di febbraio a Leningrado*¹⁶⁰.

Al lavoro di ricerca delle pellicole, dunque, si aggiunge anche quello del restauro della celluloidi, probabilmente ancor più delicato e complesso. Peraltro, la degradazione del film è spesso irreversibile e vanifica ogni tentativo di recupero. Dobbiamo inoltre considerare che all'epoca non era ancora diffusa la pratica di restaurazione del film¹⁶¹. Per questo motivo, quando Šub analizza i circa sessantamila metri di pellicola (che se li considerassimo con gli standard moderni di proiezione, a 24 fps, equivarrebbero a 2200 minuti, ovvero più di trentasei ore di filmati¹⁶²) trovati negli archivi a Leningrado¹⁶³, non sempre questi si prestano alla proiezione e anche quando ciò risulta possibile, la cattiva conservazione della celluloidi ne danneggia gravemente la qualità della visione: anche Kulešov interviene in favore della collega ricordando come “the material out of which Shub had to make the film was cinematographically very poor: badly shot, badly preserved, extremely mixed up . . . the work she has done in selecting the sequences is the basic achievement of the editor.”¹⁶⁴

La caduta della dinastia Romanov risparmia a Šub – per ovvi motivi – le difficoltà ed il tempo richiesti per qualsiasi film ‘convenzionale’, di finzione o documentario che sia: ovvero la fase delle riprese. Tuttavia, le azioni di ritrovamento, visione e supervisione, oltre che di restauro delle pellicole richiedono alla regista una quantità di tempo ancor più lunga, che si dilata ulteriormente nella pratica di montaggio: Èsfir' Šub lavora a *La caduta della dinastia dei Romanov* per circa tre anni¹⁶⁵, sapendo di dover realizzare un film che soddisfi le aspettative politiche dei suoi mecenati e con una data di scadenza da rispettare (come già detto, il film sarebbe dovuto uscire in occasione del decimo anniversario della Rivoluzione di febbraio 1917, cosa che in effetti avviene).

¹⁶⁰ La testimonianza è riportata in M. Lasagni, *op. cit.*, p.59.

¹⁶¹ Gian Luca Farinelli e Davide Pozzi, per esempio, datano l'inizio della storia del restauro cinematografico nei primi anni Cinquanta, quando “l'idea di restauro coincideva con le operazioni che permettevano di ripristinare la funzionalità di un film, e soprattutto dei film muti”. G. Farinelli, D. Pozzi, *Il Restauro Cinematografico*, XXI Secolo, Treccani, 2009.

¹⁶² Dobbiamo peraltro considerare che i film muti, all'epoca venivano solitamente proiettati con una velocità di scorrimento che variava dai 16 ai 20 fps, cosa che allungherebbe ulteriormente i tempi di visione dei film.

¹⁶³ *Op. cit.* M. Lasagni, p.59.

¹⁶⁴ L. Kulesov, *Ekran Segodnya*, Novyi LEF, 4, 1927, citato in. Y. Tsivian, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁵ Deriabin, Aleksandr, *Vremia Sobirat*. Otechestvennoe Kino i Sozdanie Pervogo v Mire Kinoarkhiva, Kinovedcheskie zapiski 55, 2001, p.31-35

A queste difficoltà di base se ne aggiungono altre collaterali: per esempio, molti rulli ritrovati da Šub non sono catalogati e di conseguenza non riferiscono alcuna collocazione temporale; per questo motivo, ulteriore compito della montatrice risulta quello di riuscire a datare i filmati, attraverso diverse analisi e ripetute visioni. Altre volte, Šub si ritrova davanti a pezzi frammentari di pellicola e riesce ad unirli – proprio come se fossero pezzi di puzzle – restaurando l’interesse della scena e riabilitandone il senso¹⁶⁶.

A tutti questi ostacoli, ovviamente, si somma la prova artisticamente più impegnativa: il montaggio vero e proprio del film. L’acquisizione del materiale grezzo restituisce a Šub una quantità enorme di cinegiornali. Si stima che dai soli archivi di Leningrado la regista porti a casa circa 5000 m di pellicola¹⁶⁷ che con le velocità di proiezione usate all’epoca equivarrebbero a circa quattro ore di visione di film. A questi si aggiungono poi i rulli che Šub ricava da Mosca e i preziosissimi filmati amatoriali girati dalla famiglia Romanov e sopravvissuti alla rivoluzione¹⁶⁸. La regista non si lascia scoraggiare dal *mare magnum* di film che si trova davanti: tramite l’arma del montaggio, Šub elabora un’idea alla base del film ed una struttura narrativa che conferisca una forma ordinata al caos: “connettendo pezzi slegati di film, eventi separati, con un montaggio significativo, *La caduta della dinastia dei Romanov* diventa un autentico documento cinematografico del passato recente¹⁶⁹”.

4.2 *La caduta della dinastia Romanov* è l’epopea dell’arte avanguardista

La caduta della dinastia Romanov è lo specchio del movimento costruttivista e ne incarna appieno i valori di bellezza e utilitarismo per motivi già accennati: Šub ricerca una forma estetica armoniosa attraverso il montaggio per rievocare una storia da raccontare al popolo sovietico. La fedeltà al costruttivismo è corroborata dall’utilizzo di fatti e documenti (principio della fattografia) attraverso i quali la regista racconta il film, rimanendo perciò fedele all’idiosincrasia dell’avanguardia rispetto al cinema di finzione¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Cfr. È. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 251.

¹⁶⁷ M. Lasagni, *op. cit.*, p.59.

¹⁶⁸ Šub filma e mostra ne *La caduta della dinastia Romanov* anche articoli di giornale, fotografie e vecchi documenti. Nel suo film successivo, *La grande strada*, mostra anche il trattato di Brest- Litovsk. E. Leslie, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁹ Trad. Mia, testo originale: “by connecting loose pieces of film, separate events, with meaningful montage, *The Fall of the Romanov Dynasty* became an authentic cinematographic document of the recent past.” In I.S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap.2, tradotto da È. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 251.

¹⁷⁰ “Like Shub, Mayakovsky and Gan, Kuleshov rejected the theatricality of the stage, the artificiality of theatre and painting, in favour of the reality of the cinema”. I.S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap.2.

Ma *La caduta della dinastia Romanov* non solo racconta il superamento della Russia zarista, ma diventa anche il simbolo culturale della vittoria su di essa. Le avanguardie avevano già da subito dopo la Rivoluzione espresso una netta rottura con il passato, e Šub ribadisce questo concetto in una maniera tanto ironica quanto potente: cioè attraverso il cinema. Lo zar Nicola II, infatti, considerava il cinema a guisa di “una forma di intrattenimento vuota, totalmente inutile e perfino dannosa¹⁷¹”. Il film di Šub sconfessa in ogni punto l’affermazione dello zar, che diventa suo malgrado il protagonista della sua stessa disfatta. Infatti, Šub ne *La caduta della dinastia Romanov* si serve proprio delle riprese amatoriali richieste dallo zar e che mostrano il sovrano in compagnia della sua famiglia per dimostrare l’assoluto valore pedagogico del cinema.

Il film di Šub è quindi l’emblema di una cultura totalmente rinnovata; con le avanguardie il concetto di arte e artista, infatti, era stato messo in discussione. Pensiamo per esempio ai ready-made di Duchamp¹⁷²: le sue opere non riguardano più la creazione dell’opera d’arte, al

massimo un suo intervento su di essa (come in *L.H.O.O.Q.*, un ready-made ‘rettificato’). In quest’ottica, come Duchamp, Šub non crea il materiale del film ma interviene su quest’ultimo. Il discorso portato avanti da Duchamp sulla rivalutazione del concetto di artista e di arte si diffonde in tutte le avanguardie: nonostante ciò, Šub incontra molte difficoltà nell’essere riconosciuta in quanto artista dalla Sovkino. La casa cinematografica, infatti, inizialmente rifiuta di accordare a Šub i diritti artistici a lei spettanti. Anche sulla locandina del film l’impresa di Šub viene sminuita – quantomeno a livello artistico



Fig. 18: Locandina del film *La caduta della dinastia Romanov*, 1927 (il cui titolo originale, in alfabeto cirillico, è “Падение династии Романовых”).

¹⁷¹ D. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p.37.

¹⁷² Cfr. Octavio Paz, *The Ready-Made, in Marcel Duchamp in Perspective*, editato da Joseph Masheck, con scritti di Jasper Johns, Donald Judd, Clement Greenberg, John Cage, Octavio Paz, & Altri, 1ª Da Capo Press, Minneapolis, 2002 [1975], pp. 84-89.

– e *La caduta della dinastia Romanov* considerato semplicemente come : “Lavoro di È. I. Šub¹⁷³”

4.3 La narrativa socialista di Šub...

Nel 1927 Lev Kulešov fa il punto sulla situazione del cinema documentario sovietico, approfittandone per recensire *La caduta della dinastia Romanov*, che da poco era stato distribuito.

—*The greatest cinematic impression on our screens, after Chaplin's “A Woman of Paris” [1923], has been produced by two non-fiction films, “Moscow”, by the cameraman Kaufman, and “The Fall of the Romanov Dynasty”, by Esfir Shub. You watch both films, particularly “The Fall of the Romanov Dynasty”, with unwavering interest; you literally can't take your eyes off them. Of course, no feature films has been as interesting, as truthful, and as convincing as these two non-fiction films*¹⁷⁴.

Kulešov, da sempre sostenitore del cinema documentario rispetto a quello di finzione, enfatizza l'importanza dell'utilizzo di materiale autentico come i cinegiornali, che suscitano nello spettatore un'impressione maggiore rispetto a quella del film a soggetto¹⁷⁵. Continua inoltre lodando gli ingenti sforzi compiuti sia dai membri del LEF – di cui lo stesso Kulešov fa parte - che da Aleksej Gan (e la sua rivista *Kino-fot*) nel sostenere il cinema dal vero. I due film sono quindi per Kulešov entrambi dei capolavori del cinema documentario sovietico, ma rappresentano un'eccezione: secondo l'autore dell'articolo; infatti, il problema dei documentari russi fino a quel momento era stata l'eccessiva soggettività dei registi, che traspare da un errato montaggio. La critica è rivolta perlopiù agli autori di film *found footage*. Infatti, Kulešov contesta tutte quelle opere in cui i cinegiornali erano stati montati in maniera troppo espressionistica e che non presentano gli eventi nella maniera più autentica possibile; al contrario, i registi di queste pellicole si erano serviti dei cinegiornali per esprimere il

¹⁷³ E. Leslie, *Strawberries and Cream: On Esfir Shub and the Revolutionary Object*. Historical Materialism, University of London, Londra, 27 (3):3-29, 2019, p. 8.

¹⁷⁴ Y. Tsivian, *op. cit.* p.272-273, traduzione da Lev Kulešov, *Ekran segodnia* (Lo Schermo oggi, t.l.), Novyi LEF, no. 4, 1927, pp. 31-34.

¹⁷⁵ Oltre a *La caduta della dinastia Romanov*, anche *Moskva* (Mosca, t.l., 1926) di M. Kaufman e I. Kopolin è costruito attraverso l'unione di cinegiornali e frammenti di film già esistenti.

proprio punto di vista, sacrificando il significato originale dei filmati¹⁷⁶. Kulešov non attacca un film o un autore in particolare, piuttosto si sofferma nell'individuare i punti di forza di *Mosca e La caduta della dinastia Romanov*, indicandoli come modelli da seguire. A proposito di quest'ultimo, l'autore commenta "di un film magnifico in termini di montaggio e contenuto" lodando Šub per aver "creato una nuova fase nello sviluppo del cinema documentario" e il suo montaggio "non come strumento estetico per trasmettere le emozioni soggettive della montatrice, ma come un mezzo per esprimere ed organizzare il materiale, per far emergere la sua essenza tematica¹⁷⁷".

Le osservazioni di Kulešov sono forse un po' radicali: il documentario, nonostante utilizzi riprese dal vero, può contemplare l'ingerenza di un punto di vista e di un'espressione autoriale. La sua opinione, comunque, è ben integrata nel contesto intellettuale del LEF e si accorda anche con le idee di Vertov e della stessa Šub¹⁷⁸. Le sue affermazioni, in ogni caso, ci servono a dimostrare che *La caduta della dinastia Romanov* non è solo il manifesto del costruttivismo ma anche della cultura comunista. Il lavoro di Šub comprende comunque un grado di soggettività, che consiste nella scelta, tra i vari cinegiornali e i filmati amatoriali dello zar, delle riprese che meglio si prestano a raccontare il punto di vista del regime comunista, oltre che del testo delle didascalie. Nel momento in cui Šub si trova a montare, ciò che ha davanti è del materiale che già di per sé racconta la dilagante corruzione e i vizi dello zar e dell'aristocrazia russa prima della Rivoluzione. Ancora Kulešov enfatizza questo aspetto, osservando che "nessun attore guidato dal miglior regista, potrebbe mostrare il fallimento dello zar e delle persone attorno a lui in un modo così persuasivo come fa lo stesso Nicola II in persona nel film¹⁷⁹". In post-produzione, perciò il grande merito di Šub è quello di mettere in evidenza queste tematiche, decidendo l'ordine dei filmati e delle inquadrature e

¹⁷⁶ Y. Tsivian, *op. cit.*, p.272-273, traduzione da Lev Kuleshov, *Ekran segodnia* (Lo Schermo oggi, t.l.), Novyi LEF, no. 4, 1927, pp. 31-34.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Una piccola digressione circa questa tematica: è vero che il LEF - e così Kulešov - concepiscono il documentario strettamente come un'autentica testimonianza della realtà. Tuttavia i registi di film dal reale, già a partire da qualche anno più tardi, cominceranno a concepire interpretazioni del documentario sempre più complesse e sfumate, proprio per quanto riguarda il rapporto tra espressione del punto di vista dell'autore e realtà filmata. Un validissimo esempio è dato dalla cinematografia di un'altra regista, Leni Riefenstahl, la quale rivoluziona completamente le possibilità dell'autrice di intervenire soggettivamente sul documentario, sia attraverso il montaggio che addirittura mediante l'allestimento preventivo delle riprese. Tra i suoi film più inerenti in tal senso: *Sieg des Glaubens* (*La vittoria della fede*, 1933) e *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, 1935). Vedi anche: M. Lasagni, *op. cit.*, p.81-90.

¹⁷⁹ Y. Tsivian, *op. cit.*, p.274, traduzione da Lev Kuleshov, *Lo Schermo oggi*, Novyi LEF, no. 4, 1927, pp. 31-34.

Fig. 18 e 19: Due fotogrammi dalle inquadrature finali de *La caduta della dinastia Romanov* che mostrano Lenin che parla alla folla del popolo russo. Immagini fornite per gentile concessione dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.



SRC TC: 01:07:07:00



SRC TC: 01:06:58:14

facendo risaltare questi aspetti insiti nei filmati o nei cinegiornali e quindi la loro “essenza”, riallacciandoci alle parole di Kulešov.

Ci sono altri elementi che confermano l’adesione de *La caduta della dinastia Romanov* agli ideali bolscevichi. Prendiamo in esame, per esempio, della sequenza finale del film: Lenin parla trionfante al popolo russo e gli promette un futuro di speranza. Ovviamente, questa scena da ‘lieto fine’ e di speranza¹⁸⁰, assumono ben altro valore se raccontate da un personaggio illustre come Lenin, assumendo una rilevanza non indifferente in ottica del fatto che lo spettatore sa che la strada imboccata dal governo

sovietico si sarebbe poi rivelata quella giusta.

Comunismo e costruttivismo trovano perciò un punto d’incontro ne *La caduta della dinastia Romanov*, che serve a celebrare l’anniversario di una vittoria politica e della liberazione dalle oppressioni zariste, ma anche per consolidare il consenso del governo sovietico, ricordandone i meriti¹⁸¹. Un’opera d’arte con simili intenti di unire queste due ideologie era stata progettata da Vladimir Tatlin, riconosciuto padre del costruttivismo. Quest’ultimo presentò alla Terza

¹⁸⁰ I.S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 3.

¹⁸¹ Un esempio non così dissimile di una commemorazione di un evento relativamente recente attraverso il cinema è rappresentato in Italia da *La presa di Roma* (F. Alberini, 1905) che celebra La breccia di Porta Pia, avvenuta nel 1870.

Internazionale – ossia l’organizzazione cosmopolita dei partiti comunisti – il progetto di una bici volante che si sarebbe dovuta chiamare *Letatlin* (vedi figura 7) ma che, come già accennato, non fu mai in grado di volare. *Letatlin* diventa emblematico di un’avanguardia – il costruttivismo- che nonostante l’interessante ideologia non riusciva, fino al 1927, a produrre arte verosimilmente utile e con applicazioni fattibili nella realtà. *Letatlin*, così come *Il Monumento alla Terza Internazionale*¹⁸² diventano pertanto il simbolo dell’utopia di Tatlin e quindi di quella costruttivista¹⁸³. Per questo motivo *La caduta della dinastia Romanov* è così importante: non solo ratifica l’unione di socialismo e costruttivismo, ma porta quest’ultimo ad un livello più alto. Šub realizza l’utopia utilitaristica di Tatlin, costruendo un monumento al socialismo (anziché alla Terza Internazionale) fatto di celluloidi (anziché di vetro e acciaio). Il fattore più importante è costituito dall’utilità del film: *La caduta della dinastia Romanov* viene visto da milioni di persone in Russia e raggiunge una discreta distribuzione anche all’estero¹⁸⁴. Sotto il segno di Ėsfir’ Šub, il costruttivismo raggiunge quella dimensione utilitaristica tanto agognata.

Per quanto riguarda l’espressività autoriale di Šub all’interno de *La caduta della dinastia Romanov*, possiamo dire che seppure la regista rende il film veicolo di ideologie precise, come quelle sopracitate, d’altro canto a livello personale sembra porsi in quella posizione di distacco e di ‘pathos della distanza’ rispetto ai soggetti nei film. Questa lontananza emotiva di Šub collimerebbe con il pensiero di Victor Šklovskij, che così si esprime a riguardo:

— è molto importante mantenere il sentimento di distanza dall’arte, non lasciarsi legare. Bisogna mantenere un atteggiamento ironico verso il tuo materiale, non lasciare che arrivi da te, come nel pugilato e nella scherma¹⁸⁵.

Ciò non significa affatto, però, che il film di Šub sia asettico, o neutrale. Nella prima parte del film, la cineasta passa in rassegna tutti gli uomini del potere affiliati allo zar: tra di essi, vi è anche Vladimir Puriškevič. Nelle didascalie, Šub non risparmia di descriverlo per quello che

¹⁸² Il *Monumento alla Terza Internazionale* fu progettato per essere il grattacielo di vetro e ferro dell’organizzazione comunista; nonostante l’impresa fosse veramente ambiziosa, d’altro canto era irrealizzabile, sia per motivi economici che architettonici. Fu definito da Šklovskij un monumento fatto di “acciaio, vetro e rivoluzione”. Trad. da Ching, Francis D.K., e al., *Global History of Architecture*. 2nd edition. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2011, p. 716.

¹⁸³ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

¹⁸⁴ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap.2.

¹⁸⁵ La citazione di Šklovskij è tradotta in inglese e riportata in Eisen, Samuel D. 1996, *Whose Lenin Is It Anyway? Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Formalist-Marxist Debate in Soviet Cultural Politics (A View from the Twenties)*, *The Russian Review*, 55 (1), 1996, p.65.

Fig. 20: Prima pagina del *Russkoe znamya* (La Bandiera Russa) inserita da Šub ne *La caduta della dinastia Romanov*. L'articolo mette al centro un simbolo della Chiesa Ortodossa, considerata religione di stato da Nicola II.



è: un 'pogromshchik' a capo delle Centurie Nere, un gruppo ultraconservatore che organizzava pogrom (violente sommosse popolari) contro le minoranze religiose, soprattutto ebrei¹⁸⁶. Nella versione italiana del film, le didascalie recitano:

Puriškevič

Capo dei Monarchici delle

Centurie nere

Autori di Massacri¹⁸⁷

Puriškevič è peraltro uno dei pochi ad essere descritto con toni così dispregiativi: Šub, del resto, nei suoi scritti personali parla delle Centurie Nere come “la più grande disgrazia di tutta la Russia¹⁸⁸” e probabilmente il fatto che la regista stessa sia ebrea¹⁸⁹ esacerba il suo livore verso Puriškevič. Šub attacca apertamente anche lo zar Nicola II, reo di sostenere le Centurie Nere pubblicamente¹⁹⁰: nel film viene mostrata una pagina di giornale del *Russkoe znamya* (letteralmente: “La Bandiera Russa”), spesso portavoce del pensiero delle Centurie Nere in quanto il suo direttore era Aleksandr Dubrovin, stretto alleato di Puriškevič. L'articolo di giornale mette al centro un'opera artistica della Chiesa ortodossa (fig.20). L'inquadratura intervalla la seguente didascalia inserita da Šub:

La stampa favorevole ai pogrom

TUTTI sudditi fedeli di “sua altezza”¹⁹¹

¹⁸⁶ Si stima che dal 1881 al 1920, gli autori dei pogrom in Russia tolsero la vita a un numero tra 70.000 e 250.000 ebrei. T. Colin, *The Magnitude of Genocide*. Winton Higgins. ABC-CLIO, 2016, p. 26.

¹⁸⁷ Versione italiana del film pubblicato da Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in <https://www.youtube.com/watch?v=RX2yDWpStSk>.

¹⁸⁸ E'. Šub, citata in I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

¹⁸⁹ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., introduzione.

¹⁹⁰ Reverend James Parkes, *A History of the Jewish People*, Pelican Books, Harmondsworth, 1967, p. 166.

¹⁹¹ Versione italiana delle didascalie del film.

Šub suggerisce più o meno indirettamente il tacito appoggio di Nicola II alle Centurie Nere e, rivelando la sudditanza di questi ultimi verso lo zar, ipotizza velatamente che quest'ultimo accogliesse di buon grado i pogrom¹⁹².

Le invettive della regista verso lo zar e i suoi alleati passano spesso attraverso i filmati amatoriali di cui Nicola II era stato egli stesso autore. Così Šub paragona in *giustapposizione ironica*¹⁹³ la “stanchezza¹⁹⁴” che insorge tra gli aristocratici e la famiglia reale dopo aver ballato la mazurka durante una festa in nave a quella degli zappatori e dei boscaioli, stremati dalle fatiche del lavoro. Le ingiustizie sociali ed economiche sono protagonisti anche per quanto riguarda l'entrata della Russia nella Prima Guerra Mondiale. Le didascalie di Šub condannano chiaramente sia la decisione di prendere parte alla guerra della Russia, che i motivi alla base di ciò. Dalle didascalie del film:

Ecco coloro ai quali era necessaria la guerra:

Vtorov, proprietario delle più grandi fabbriche
di armi.

Soprattutto, gli stessi contadini e lavoratori, sfruttati nei campi e nelle fabbriche, vengono “strappati¹⁹⁵” dai luoghi di lavoro per andare a combattere in guerra. Inquadature di villaggi e città vengono distrutte mentre lo zar Nicola II e il generale Alekseev discutono e ridono cordialmente. La crudezza delle immagini è mostrata anche nella creazione delle fosse comuni in cui vengono gettati cadaveri ammassati:

La morte miete nuovamente nuove vittime

Le fosse comuni coprono la terra...

Un altro intertitolo, meno prosaico e ancor più atrocemente epigrammatico, racconta l'enorme sacrificio in termini di vite umane del conflitto:

Uccisi, feriti, mutilati

Nella Prima Guerra Mondiale

¹⁹² Sempre James Parkes ci informa della tacita complicità di Nicola II rispetto allo sterminio dei pogrom. J. Parkes, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹³ S.A.L. Moran, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁴ Dalle didascalie del film.

¹⁹⁵ *Ibid.*

35 MILIONI DI PERSONE

Dopo la lunga sequenza che racconta la guerra e le sue disgrazie, si apre il capitolo denominato “1917” dalle didascalie. Ciò che traspare dalle immagini e dai testi di Šub è la condizione del popolo sovietico, arrivato al limite della sopportazione nei confronti dello zar. La situazione della gente russa, alla vigilia dello scoppio della Rivoluzione di Febbraio, è aggravata dal logoramento arrecato sia dai “grandi freddi” per i quali “non bastano le forze per resistere alle tempeste di neve¹⁹⁶” ma soprattutto dalla guerra, che richiede ancora uomini per combattere in trincea. Nonostante le medaglie, le benedizioni elargite da quelli che Šub chiama ironicamente “santi padri” e l’elemosina da parte dei borghesi, i soldati battono in ritirata dal fronte, stremati. Le immagini dei caduti in battaglia sono molto cruento e precedono la didascalia in cui Šub riporta la proclamazione del Comitato centrale dei bolscevichi:

Nelle trincee si muore di fame

Non si può più tacere

Tutti in lotta per le strade

sotto le bandiere rosse

della Rivoluzione

25 febbraio 1917

I filmati illustrati mostrano la piazza Znamenskaja di Pietrogrado, epicentro della Rivoluzione. Il giorno stesso dell’inizio degli scioperi, il Comandante delle truppe del Distretto Militare di Pietrogrado, Cabalov emette un comunicato in cui avvisa di aver ordinato ai propri soldati di sedare l’insurrezione con la forza. Le immagini poi mostrano la ribellione dei soldati che, schierandosi al fianco degli operai, danno inizio alla rivolta di cui Šub è attenta cronachista. Nell’ultima sequenza, quella appunto della Rivoluzione, Šub allega alla maggior parte dei filmati il giorno preciso a cui questi filmati risalgono, per ricostruire l’evento con precisione ancora maggiore.

La maestria di Šub consiste nel raccontare gli eventi con grande scorrevolezza grazie al montaggio, che fa apparire le riprese come se fossero state già girate con l’intento di farne un film. La ricostruzione de *La caduta della dinastia Romanov*, dal sovvertimento del regime

¹⁹⁶ *Ibid.*

precostituito all'insediamento di quello nuovo segue un ordine ben preciso e si presta così bene alla fruizione dello spettatore il quale, per tornare alle parole di Kulešov, “non riesce a staccare gli occhi dal film¹⁹⁷”. Lo storytelling è altrettanto virtuoso perché, oltre a rispettare i canoni estetici del costruttivismo tiene fede anche a quelli politici del comunismo e si carica di una simbologia che, inserita in questo contesto, diventa molto evocativa.



Fig.21 e 22: Due inquadrature interconnesse ne *La caduta della dinastia Romanov*: A sinistra, su “Il Cremlino dei Romanov” svetta il l’aquila, simbolo del potere zarista. A destra, in un’inquadratura nella parte del film che racconta la rivoluzione, la stessa aquila è a terra, sconfitta.

Dopo la vittoria della Rivoluzione, “il popolo distrugge gli emblemi dell’aristocrazia zarista¹⁹⁸”. Perciò, Šub inserisce e focalizza l’attenzione sui simboli in frantumi del regime zarista appena vinto: queste immagini, forse meglio di tutte, sono la fotografia della caduta di Nicola II e del suo governo. Ancora una volta Šub suggerisce una connessione logico-dialettica tra le inquadrature del film: l’aquila reale, dapprima inquadrata sveltante in cima al Cremlino nella prima parte del film (*fig. 21*) con Nicola II al trono, adesso è a terra, sconfitta (*fig.22*)

Oltre alla gioia per la vittoria conquistata, il documentario lascia anche spazio al commiato per le vittime, in una tragedia raccontata “sia come lutto collettivo ma anche come dolore

¹⁹⁷ Y. Tsivian, *op. cit.*, p.272-273, traduzione da Lev Kulešov, *Ekran segodnia* (Lo Schermo oggi, t.l.), *Novyi LEF*, no. 4, 1927, pp. 31-34.

¹⁹⁸ Didascalie del film.

privato¹⁹⁹». Ma è proprio attraverso il dramma che viene rivelata l'identità del nuovo nemico, che intanto è sorridente e circondato dai soldati: si tratta di Kerenskij²⁰⁰.

Tornando alla morfologia del racconto, seppure Šub si attenga integralmente al cinema documentario e all'autenticità delle riprese, la struttura di *La caduta della dinastia Romanov* prende in prestito modelli classici della narrativa finzionale. Questo collaudato schema drammaturgico fatto di: fase iniziale stabile (la società zarista) -scombussolamento degli eventi (tensioni crescenti dovute a guerra e soprusi) -risoluzione (Rivoluzione) sarà adoperato molti anni più tardi da una cerchia di documentaristi che fonderanno un movimento denominato *Direct Cinema*, anch'esso famoso per predicare la difesa dei valori imprescindibili di autenticità attraverso il documentario²⁰¹. Ma *La caduta della dinastia Romanov* mostra anche segni di circolarità: nella prima fase del film (situazione di equilibrio) viene presentato il governo di Nicola II attraverso i suoi uomini. A Rivoluzione avvenuta i politici zaristi sono scalzati e i membri del Governo Provvisorio vengono presentati allo stesso modo dei loro predecessori. Così viene sancito l'inizio di una fase di equilibrio ristabilito.

5 ...e quella femminista

Le manifestazioni femminili contro il potere zarista giocano un ruolo fondamentale negli eventi che portano alla Rivoluzione di Febbraio. A capo del *Narodnaja volja*²⁰², per esempio, c'è Vera Figner, attivista e terrorista russa che dopo esser stata imprigionata per 22 anni per aver partecipato all'attentato che aveva ucciso Alessandro II (1881), nel febbraio del 1917 si prepara a scagliare l'attacco decisivo per sconfiggere Nicola II²⁰³. Nelle sue memorie è presente un resoconto dell'agguato progettato contro lo zar.

— *Il nostro piano era composto di tre parti, che avevano tutte lo stesso scopo, cioè essere decisivo e definitivo. La parte più importante è stata l'esplosione, che doveva essere diretta dal negozio di formaggi; solo i membri del Comitato ne erano a conoscenza. Nel caso in cui questa esplosione fosse avvenuta poco prima o poco dopo il passaggio della carrozza dello zar, i quattro lanciatori di bombe Rysakov, Grinevitsky, Timofey Mikhaylov*

¹⁹⁹ A. Iacopozzi, *La caduta della dinastia Romanov*, Monografie, Lo Specchio Scuro, 22 marzo 2023, s.p.

²⁰⁰ R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. London and New York: I.B. Tauris, 1999, p. 54.

²⁰¹ J. B. Vogels, *The direct cinema of David and Albert Maysles*, Southern Illinois University Press, 2005, p. 2. Vedi anche: M. Lasagni, *op. cit.*, p. 113-128.

²⁰² In italiano significa letteralmente: "Volontà del popolo".

²⁰³ D. Dogo, *op. cit.*, p.87.

*ed Emelyanov avrebbero dovuto scagliare le loro bombe dai lati opposti alle due estremità della Malaya Sadovaya. E anche se questi non fossero riusciti a raggiungere il loro scopo, Zhelyabov, armato di un pugnale, avrebbe dovuto avventarsi sull'imperatore e portare a termine l'impresa.*²⁰⁴

L'attentato progettato da Vera Figner non verrà realizzato (o comunque non riuscirà ad assassinare Nicola II). Tuttavia, già da tempo l'attivista si era guadagnata grande fama per le sue gesta anti-zariste e aveva creato attorno alla sua persona un'aura di "attivista leggendaria"²⁰⁵ che riscuoteva larghi consensi soprattutto tra le donne. Vera Figner viene presa a modello dai movimenti insurrezionali femministi, le cui proteste s'intensificano proprio nei giorni della Rivoluzione, mettendo ulteriori pressioni allo zar, favorendone l'abdicazione. Alla fine di febbraio 1917 (nel giorno equivalente all'8 marzo 1917²⁰⁶ secondo il calendario gregoriano) le donne di San Pietroburgo organizzano una parata per protestare contro Nicola II e porre fine alla partecipazione della Russia alla guerra. L'evento viene filmato dalle cineprese e *La caduta della dinastia Romanov* ne ripescava un breve frammento, che immortalava un corteo di centinaia di donne. In coda alla folla, la cinepresa inquadra a bordo di un veicolo Polikséna Néstorovna Šiškina-Javéjn²⁰⁷ e Vera Figner, la quale incita la folla suonando un campanello. È l'unico filmato che ci rimane dell'attivista e questo, probabilmente concorre ad ingigantire la leggendaria reputazione della Figner, che viene salutata da Šub, nelle didascalie del film, come "una vecchia rivoluzionaria, esponente del Partito Volontà del Popolo"²⁰⁸.

Il movimento femminista si era impegnato ferventemente nelle rivolte di febbraio perché aveva tutti gli interessi a spodestare lo zar. Le rivoluzionarie speravano infatti di contribuire il

²⁰⁴ Traduzione mia. "Our plan consisted of three parts, which all had the same aim, namely, should be decisive and final. The most important part was the explosion, which was to be directed from the cheese shop; only the members of the Committee knew about this. In case this explosion should take place shortly before or after the passing of the Tsar's carriage, then, the four bomb-throwers, Rysakov, Grinevitsky, Timofey Mikhaylov, and Emelyanov, were to hurl their bombs from opposite sides at the two ends of the Malaya Sadovaya. And even if these should fail of their purpose, Zhelyabov, armed with a dagger, was to spring upon the emperor and finish the deed." V. Figner, *Zapečatlennyj trud*. (Memorie di una rivoluzionaria, t.l.), Mosca, 1927. Trad. dall'inglese in *Memoirs of a Revolutionist*, introd. Di R. Stites, Northern Illinois University Press, Illinois, 1991.

²⁰⁵ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap.3.

²⁰⁶ Le origini della Giornata Internazionale delle Donne attingono anche da questo evento storico, secondo P. Brugnattelli, *Alle origini dell'8 marzo*, National Geographic, 8 marzo 2023. https://www.storicang.it/foto-del-giorno/alle-origini-dell8-marzo_16046.

²⁰⁷ Polikséna Néstorovna Šiškina-Javéjn (1875-1947) fu una celebre suffragista e politica attiva sia prima che dopo la Rivoluzione russa.

²⁰⁸ Oltre che ne *La caduta della dinastia Romanov*, Šub inserisce Vera Figner (ma solo per qualche fugace fotogramma) anche nel film *La grande strada*.

rovesciamento di Nicola II e favorire così la salita al potere di un governo più incline a riconoscere alle donne maggiori diritti, tra cui quello di voto. Purtroppo, dai sacrifici compiuti nella Rivoluzione, le eroine russe trarranno poco più che qualche bella parola:

— *Questa impressionante dimostrazione del movimento femminista ebbe un esito deludente, se non del tutto infruttuoso. Alla Tauride le manifestanti, che riempivano la strada Shpalernaya e il vialetto a ferro di cavallo, dovettero attendere diverse parate del reggimento. Allora Shishkina-Yavein fece un discorso commovente a Ckheidze del Soviet e a Rodzianko del Governo Provvisorio, ricco di riferimenti a Figner e alle altre eroine della Rivoluzione, terminando con una categorica richiesta di una dichiarazione sul suffragio femminile. Chkheidze, come sempre cauto e politico, pronunciò le parole “lotteremo insieme a voi per i diritti che giustamente meritate” il che suscitò il grido della folla: “contro chi?” Rodzianko temporeggiò al meglio [...]”²⁰⁹.*

Tornando a Vera Figner, Ilana Sharp sostiene che l'inquadratura che mostra l'attivista, proprio per la sua unicità, avrebbe potuto meritare maggiore enfasi da Èsfir' Šub²¹⁰. D'altra parte, secondo Dunja Dogo, “considerando la forte struttura ideologica del film, la presenza di Vera Figner in tale contesto potrebbe aver avuto un preciso scopo propagandistico²¹¹”. In effetti, la rivoluzionaria viene presentata più come una gloriosa icona del passato da celebrare, piuttosto che come la militante che ancora è – le sue memorie ce lo confermano – nel 1917. Eppure siamo sicuri che Èsfir' Šub conoscesse già da tempo Vera Figner: la cineasta aveva ricevuto un'educazione scolastica presso il Vyssich ženskich kursach (L'istituto di formazione per sole donne, a Mosca). Qui si era avvicinata al movimento suffragista, grazie all'amicizia con la giovane attivista, Nina Kolomeeva; si era inoltre appassionata alla causa leggendo il libro *Čto delat'?* di Černyševskij, che era stato peraltro fonte di ispirazione anche per Vera Figner²¹².

Eppure, ancora Dunja Dogo ci informa che la prima versione degli intertitoli di Šub non fa neppure menzione di Vera Figner: il suo nome viene aggiunto solo in fase di montaggio (forse dietro consiglio di Cejtlin). La versione finale della didascalia, che riporta anche il riferimento

²⁰⁹ R. Stites *the Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p.292-293.

²¹⁰ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap.3.

²¹¹ D. Dogo, *op. cit.*, p.87.

²¹² *Ivi*, p. 88.

al partito di appartenenza di Figner, è stata stilata quasi sicuramente dall'ufficio di censura sovietico (*Glavrepertkom*)²¹³.

Come si spiega allora la trascuratezza di Šub verso la figura di Vera Figner, che la regista ben conosceva e probabilmente apprezzava? La risposta di Martin Stollery è che semplicemente “le preoccupazioni femministe...non erano centrali nel lavoro di Šub²¹⁴”. Il punto di vista fornito dal film è che la Rivoluzione non sia passata attraverso Figner. Piuttosto, il fatto che la più grande nemica dello zar possa sfilare pubblicamente per le strade ed essere celebrata dalle donne russe è simbolo – semmai ancora più potente – della vittoria del popolo sovietico su Nicola II e sulla sua oppressione. Vera Figner non è vista quindi come artefice della Rivoluzione, ma strumento attraverso il quale essa viene celebrata dal popolo, femminista e non. Del resto, Šub tiene fede alla coerenza ed all'autenticità del racconto che, se si fosse focalizzato eccessivamente sul trionfo delle donne, avrebbe restituito una versione distorta della realtà. In altre parole: Šub celebra il finale del film con un discorso al popolo russo fatto da Lenin, perché sotto il segno di quest'ultimo il proletariato verrà liberato dall'oppressione. Ma non può invece celebrare la vittoria delle donne perché quest'ultime non traggono reali benefici della Rivoluzione: la caduta dei Romanov è un successo ottenuto attraverso le femministe, ma non delle femministe. Come già accennato prima, quest'ultime non riusciranno veramente a ottenere i risultati auspicati dalla Rivoluzione. Scrive Denise Youngblood:

—The Bolshevik leadership paid lip service to women's rights but looked askance on feminists in their ranks, the best example being Alexandra Kollontai, whom Lenin thoroughly despised and crudely vilified. 'Marxist feminism' is an oxymoron: Marxists believe that class determines power relations, while feminists believe that it is gender. Stalin was more overt than Lenin in his patriarchal views on women, but they shared the same basic outlook. The Bolsheviks did expand 'women's place' to most sectors of the workforce, but any sector that was significantly feminized (like the medical profession) had low status in Soviet society. (All surgeons, hospital directors, medical school professors were, however, men.) Women might be tractor drivers, but they were still expected to do all the work at home²¹⁵.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ M. Stollery, *op. cit.*, p.95.

²¹⁵ Da un'email di Denise Youngblood a I.S. Sharp, 2020. In I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

Fig. 23: *Eleganza e povertà*, 1928. Fotografia in bianco e nero di Tina Modotti. L'opera è conservata al Palazzo Ducale di Genova.



Siamo d'accordo con Sharp quando dice che Šub è stata una femminista nel modo in cui ha condotto la sua vita e la sua carriera²¹⁶: La cineasta ha lavorato duramente per tantissimi anni al servizio del cinema documentario e si è votata totalmente alla necessità di raccontare i fatti nel modo più autentico possibile, e ne *La caduta della dinastia Romanov* lo ha fatto anche quando ciò ha comportato sacrificare l'approfondimento di temi che la toccavano

personalmente. Ma è proprio per questo motivo che la professionalità di Šub dovrebbe essere riconosciuta ancora di più.

Un anno dopo l'uscita in sala de *La caduta della dinastia Romanov*, nel 1928, una fotografa e attivista italiana – Tina Modotti²¹⁷ - pubblica un'opera che ricorda sia per tematiche che per stile il cinema di Šub. La fotografia si chiama *Eleganza e Povertà* e racconta le ingiustizie sociali subite dal popolo messicano, costretto a vivere nella miseria. Oltre ad assomigliare a *La caduta della dinastia Romanov* per gli argomenti trattati, *Eleganza e Povertà* richiama il film di Šub anche per quanto riguarda quello stile di “montaggio per contrasto” in cui alterna ricchi e poveri. La foto è anch'essa composta da due parti: (come fossero due inquadrature

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Per saperne di più sulla biografia e la fotografia Tina Modotti, vedi anche P. Albers, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Milano, Postmedia Books, 2003.

contrastanti) nella parte superiore, un cartellone pubblicitario di un negozio di abiti lussuosi annuncia di “disporre di tutto ciò di cui un uomo ha bisogno per vestirsi con eleganza”. Sotto all’insegna, un uomo miserabile e vestito di stracci siede sul marciapiede, stremato dal caldo e dalla fatica.

4.6 Šub vs Ėjzenštejn

Tra Šub ed Ėjzenštejn esiste un rapporto di grande amicizia che va aldilà delle collaborazioni professionali e soprattutto, delle diverse opinioni sul cinema. Il loro affiatamento non viene intaccato nemmeno da alcune vicende di carattere lavorativo, come quelle legate al mancato riconoscimento di Šub come montatrice in *Sciopero!*. Rimane tuttavia evidente che i due registi prendono strade molto diverse: Šub diventa capitana del costruttivismo, fedele al film come documento autentico, al cinema del reale e al montaggio fattografico. Ėjzenštejn, d’altra parte, diventa il principale esponente del montaggio attrattivo e pedagogico che “rende i suoi film esplicitamente didattici ed espositivi²¹⁸”, in quanto convinto sostenitore della forza del cinema di finzione attraverso cui romanzare le storie, rendendole più avvincenti. Entrambi, comunque credono fortemente nel potere istruttivo e comunicativo del cinema verso le masse e i loro film sono un’inequivocabile rappresentazione di questo pensiero, seppur declinato in due modi differenti.

Ma se le carriere dei due cineasti differiscono così tanto, ciò è dovuto anche dalla grande disparità di sbocchi professionali offerti loro. Se Ėjzenštejn, allievo di Šub, ottiene abbastanza facilmente l’incarico del suo primo film lungo, *Sciopero!*, nel frattempo la sua mentore deve sgomitare parecchio per ricevere l’ingaggio per *La caduta della dinastia Romanov*, a dispetto di una reputazione da montatrice che, grazie agli anni trascorsi alla Goskino, si era già ampiamente consolidata. Come osserva Graham, l’accesso di Šub alla carriera da regista è segnato da “numeroso false partenze e richieste respinte²¹⁹”. Le vicende sull’esordio alla regia (quello di Ėjzenštejn viene agevolato, quello di Šub ostacolato) si riveleranno dei *leitmotiv* per le carriere dei due: Ėjzenštejn, per esempio, lavora ad un genere filmico che tendenzialmente ottiene un miglior riscontro da parte degli spettatori (rispetto al cinema documentario) e molte delle sue opere, anche grazie alla spinta dell’industria e degli organi statali, diventano

²¹⁸ S.A.L. Moran, *op. cit.*, p.53.

²¹⁹ R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londra e New York: I.B. Tauris, 1999, p. 51.

capisaldi indimenticati del cinema sovietico; d'altra parte, Šub si cimenta nel cinema documentario, una strada molto più difficile, che non è “né commercialmente di successo né intrattiene il pubblico²²⁰”.

Le cose sembrano capovolgersi invece, per quanto riguarda il successo reputazionale dei due tra gli intellettuali, stando al giudizio degli artisti e teorici sovietici a loro coevi. Del resto, abbiamo già accennato che l'opinione dei membri del Novij Lef, considerata di grande importanza, spesso non si dimostra benevola con Èjzenštejn. Il regista viene apprezzato per la sua conoscenza in materia di montaggio e i suoi film accettati come modelli di opere *vne-sujet*²²¹. Il consenso di Èjzenštejn presso il Novij Lef, però non è mai unanime e decresce a partire da *Ottobre*. Così riporta Natasha Kolchevska:

—Nel film del 1928, *Ottobre*, Èjzenštejn sceglie la Rivoluzione come soggetto del film e fa largo uso (uno potrebbe anche dire esagerato) della tecnica del “montaggio delle attrazioni”. [...] All'interno del Lef l'opinione è che il film sia fallito. [...] Majakovskij and Sklovskij lodano il lavoro di Èjzenštejn per la sua abilità [...] “di far emozionare lo spettatore” altri vi vedono una sfortunata estetica individualistica che preseleziona e “deforma creativamente” il materiale storico²²².

Per il Lef, *La caduta della dinastia Romanov* rappresenta invece l'autenticità cinematografica, mentre *Ottobre* (in cui Èjzenštejn crea una narrazione immaginaria impreziosita da ricche metafore e simboli elaborati) è visto come la sua antitesi. Anche Vertov critica il film definendolo “immagini di finzione in pantaloni da documentario²²³” per via della sua tendenza a creare un pastiche tra cinema a soggetto e quello reale. Per questo, tra i due è Šub e il suo cinema che diventano modelli da seguire non solo per gli esponenti della rivista, ma anche, e in particolare, per i *faktoviki*²²⁴. La regista è apprezzata dai membri del Novij Lef in quanto si colloca a metà tra il cinema troppo finzionale di Èjzenštejn e quello

²²⁰ “In comparison with its profitable cousin fiction film, nonfiction film was neither commercially successful nor popular entertainment”. I.S. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 2.

²²¹ Le opere *vne-sujet* (letteralmente: fuori-trama, ma che potremmo tradurre con *docu-finzione*) sono quei lavori collocati a metà tra le opere a *sujet* e quelle interamente autentiche, realizzate secondo il principio della *faktoviki* (fattografia). Le realizzazioni artistiche *vne-sujet* sono quelle che si prodigano di raccontare fatti autentici, ma che li distorcono attraverso tecniche ed espedienti narrativi, per finalità estetiche. Peraltro anche l'arte *vne-sujet* viene accantonata perché considerata “non meritevole”. N. Kolchevska, *op. cit.*, p 252-254.

²²² *Ibid.*

²²³ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

²²⁴ I *faktoviki* (letteralmente: fattografi o fattografici) sono quella schiera di artisti che realizzano opere mediante il “fissaggio o il montaggio di fatti”. La definizione di O. Brik è riportata in *ivi*, p. 228.

Fig. 24: Èjzenštejn e Šub, fotografati su un divano, intenti a scherzare (data imprecisata).



parossisticamente
neigrovoy (non-recitato)
di Vertov²²⁵. Šub
riconosce che i vari
membri del gruppo –
primi tra tutti Šklovskij,
Majakovskij, Brik e
Tret’jakov- promuovono
convintamente *La
caduta della dinastia
Romanov* perché

“rinforza l’importanza dei cinegiornali²²⁶”. Majakovskij, non si limita a lodare con fervore sia l’opera prima di Šub che quelle successive, *La Grande Strada* e *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj* (t.l. La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj, 1928), ma s’impegna ancora di più:

—*Not only did he talk, but he also fought. I felt extremely supported by Mayakovsky’s opinion of my three films – The Fall of the Romanov Dynasty, The Great Way and The Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy. Not only did he discuss them with me in comradely conversations, conversations, but he also appeared before the public and fought with the leadership of Sovkino for my place in cinematography*²²⁷.

In ogni caso, gli esordi cinematografici dei vari Èjzenštejn, Vertov, Šub, Pudovkin attirano un’attenzione verso la settima arte, da parte dei membri della rivista, fino a quel momento inusitata. A testimoniare è lo stesso Tret’jakov in una conferenza del 1927 sul cinema : “In nessun altro campo Lef lavora così intensamente come in quello cinematografico²²⁸”. Non sono, però, solo i teorici e gli intellettuali a riporre maggior interesse nel cinema: anche il regime sovietico riconosce le potenzialità del mezzo ed è attraverso il film, infatti, che l’URSS celebra il decimo anniversario dalla Rivoluzione. Purtroppo per Šub, i vertici dello stato focalizzano la propria attenzione principalmente sul film a soggetto e per questo motivo, i fondi statali destinati alla cinematografia non vengono distribuiti in maniera equanime, ma anzi sono quasi totalmente appannaggio del cinema di finzione. Non dobbiamo

²²⁵ *Ivi*, p. 255.

²²⁶ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap.4, traduzione da E’. Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p.101.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ “Ni v odnoj drugoj oblasti ne rabotaet Lef tak intensivno, kak v kinematografii”. S. Tret’jakov, *Lef i kino*, *Novij Lef*, No. 11-12, 1927, p. 50.

sorprendercene: abbiamo già detto che quest'ultimo genere riscuote un maggior successo di pubblico (e quindi maggiori entrate) e va da sé che il regime sovietico sceglie di investire maggiormente su questo tipo di film. Osip Brik fa una panoramica molto chiara a riguardo: "Il film di finzione ha a sua disposizione fabbriche, sceneggiatori, soldi...il documentario si nutre degli avanzi²²⁹" I mezzi del cinema del reale sono più scarsi: sappiamo bene che Šub incontra immense difficoltà nel realizzare *La caduta della dinastia Romanov* e che la Sovkino non riesce sempre ad essere di grande aiuto²³⁰.

La caduta della dinastia Romanov, infatti, non è l'unico film commissionato dal regime per celebrare la ricorrenza della Rivoluzione, tutt'altro: tra i vari, anche *Ottobre* nasce con lo stesso scopo ma con maggiori possibilità. Come riporta Dave Kehr, "Sergei Eisenstein was given a free hand and a mammoth budget to re-create the October Revolution for its tenth anniversary (1927)²³¹". I due film sono il risultato di due modi molto diversi di pensare il cinema; tuttavia, raccontano la medesima storia. Inoltre, la quasi simultaneità nella loro distribuzione suggerisce un raffronto tra le due pellicole. *Ottobre*, peraltro, presenta dei punti di contatto con *La caduta della dinastia Romanov* (uscito prima, tra i due²³²) ed alcuni elementi portano a pensare che Ėjzenštejn si sia ispirato al film di Šub per raccontare la sua versione degli avvenimenti della Rivoluzione russa. A riportare ciò è Ilana Sharp:

— *Le struttura iniziale e quella conclusiva di Ottobre sono identiche a quelle de La caduta della dinastia dei Romanov. Poiché quest'ultimo è uscito il mese prima ancora che Ėjzenštejn iniziasse le riprese, è possibile che La caduta della dinastia dei Romanov abbia avuto un'influenza su Ottobre*²³³.

²²⁹ "Fiction film . . . has at its disposal factories, scriptwriters, money . . . nonfiction film feeds on the leftovers". Y. Tsvian, *op. cit.*, p. 311, trad. da O. Brik, *Odinnadtsatyi Vertova*, Novij Lef, no. 4, 1928.

²³⁰ A proposito di ciò, Šub racconta un aneddoto legato all'intervento della Sovkino nell'acquistare dei rulli che sarebbero stati utili al completamento del film: "I was able to find out that negatives of the February events, as well as valuable reels chronicling the tsar, had long ago been taken to the United States. They were exchanged for aid packages from ARA. Sovkino managed to buy out some of this footage through Amtorg, but I only received it when I was already working on *The Great Road* (1927)" In. Kostina e Dishlyuk, *op. cit.*, p. 19.

²³¹ D. Kehr, *October (Ten Days That Shook the World)*, Chicago Reader, Chicago, 7 marzo 1986. Se da un lato è certo il fatto che il film sia dotato di ampio budget e dei migliori mezzi, nutriamo forti dubbi circa la libertà d'azione di Ėjzenštejn nel girare il film. In primo luogo, bisogna precisare che la regia di *Ottobre* è condivisa tra Grigorij Aleksandrov ed Ėjzenštejn. Ma soprattutto, la realizzazione del film è pesantemente influenzata dall'ingerenza del regime stalinista che interviene per mistificare il racconto della Rivoluzione.

²³² Norman Swallow ci informa che *La caduta della dinastia Romanov* viene distribuito dall'11 marzo 1927, mentre le riprese di *Ottobre* iniziano solo a partire dal mese successivo. Vedi anche: N. Swallow, *Eisenstein: A Documentary Portrait*, E. P. Dutton, New York, 1977, p. 56.

²³³ I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

In ogni caso, la loro rivalità artistica viaggia parallelamente alla loro amicizia: infatti Šub aiuta Èjzenštejn anche durante le riprese di *Ottobre*, fornendogli supervisione e consigli sul montaggio²³⁴. Si può dire che comunque la collaborazione tra i due cineasti giova a entrambi: anche Šub, infatti si lascia influenzare da Èjzenštejn. La teoria del montaggio di quest'ultimo è fonte di ispirazione da cui la regista attinge per realizzare *La caduta della dinastia Romanov*²³⁵. La stessa Šub affermerà, anni dopo, di aver imparato molto da Èjzenštejn e di essersi arricchita grazie al dialogo con lui, oltre ad ammettere di “esser stata superata dal suo allievo²³⁶”. Anche quest'ultimo - come abbiamo già accennato - non risparmierà encomi per Šub, gratificandola anche dinanzi ai suoi allievi della VGIK.

Malgrado ciò, la cineasta, in quegli anni resta comunque critica verso il film di finzione di Èjzenštejn e lo considera inadeguato rispetto ai bisogni del cinema rivoluzionario²³⁷. La filmmaker disapprova le falsificazioni storiche di Èjzenštejn ed Alexandrov (l'altro regista di *Ottobre*) ammonendoli sulla pericolosità nel raccontare un evento reale in maniera romanzata, facendolo passare per vero. Šub considera illecita la pratica di mettere in scena fatti realmente accaduti facendo credere a “milioni di contadini e lavoratori che non hanno partecipato alle lotte, o alle nostre giovani generazioni...che gli eventi di quei grandi giorni siano avvenuti esattamente come succede in . . . *Ottobre*²³⁸”. Il film di Èjzenštejn, dunque, si comporta scorrettamente ingannando lo spettatore, ma è plausibile credere che molte mistificazioni storiche effettuate dal regista non siano mosse da finalità estetiche; piuttosto, da ragioni politiche. Dobbiamo pur sempre ricordare che è Stalin in persona a commissionare il film ad Èjzenštejn e che quindi il regista è investito di una pressione politica non indifferente, ancora maggiore che in Šub: come riporta Peter Bradshaw,

— *Stalin in persona interviene nella fase iniziale del film, [...] chiedendo che le scene con Trockij e persino Lenin venissero rimosse. E diventa così il primo produttore prepotente del cinema, in un nauseante parallelo con la sua censura, la sua tirannia e*

²³⁴ Questo è un altro indizio che porta a pensare che *Ottobre* sia stato ispirato e influenzato da Šub. Come racconta Ilana Sharp: “During Eisenstein’s and his cameraman Eduard Tisse’s filming of *October*, Shub stayed in the same lodgings in Leningrad. She looked at their daily rushes and offered her support and advice. At this time, Shub was already filming sequences for *The Great Way*, but nonetheless she always found the time to offer encouragement to Eisenstein. As she recalls: ‘After setting up the shot and the lighting, Sergei Mikhailovich invariably called me to the lens and, while executing one of the pre-shooting rehearsals, he would give me the opportunity to view it through the objective. He would always demand critical feedback’”. I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

²³⁵ Kostina e Dishlyuk, *op. cit.*, p. 13.

²³⁶ È Šub, *Primo piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959, pp. 147-148.

²³⁷ Kostina e Dishlyuk, *op. cit.*, p. 13.

²³⁸ È Šub, citata in I.S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

i suoi omicidi di massa. Èjzenštejn non è mai terrorizzato da Stalin come lo sono gli altri artisti [...], ma in seguito viene certamente costretto ad abbandonare il suo sperimentalismo per il “realismo socialista” favorito da Stalin²³⁹.

È quindi vero che l'URSS presta maggior attenzione a *Ottobre* e si assicura la sua buona riuscita: d'altra parte, questo fattore riduce drasticamente lo spazio di manovra di Èjzenštejn, che è costretto a manipolare la storia della Rivoluzione, assecondando la committenza politica del film. *Ottobre* non si limita a celebrare l'anniversario della Rivoluzione: piuttosto, è un film fortemente voluto da Stalin che usa la Rivoluzione come pretesto per consolidare l'immagine



propria ed eliminare quella dei suoi oppositori. Il futuro dittatore, attraverso il film, non mira a screditare i suoi avversari politici, ma vuole sopprimerne la memoria collettiva. *Ottobre* non è un caso isolato di cancellazione di figure politiche attraverso i media: esistono molte foto manipolate da Stalin nel tentativo di far scomparire dalla storia alcune figure politiche a lui inavise.

Fig. 25 e 26: Un esempio della cancellazione degli avversari politici attraverso i media, attuata da Stalin. La foto in alto, quella originale, mostra Lenin che parla al popolo. Ai lati del pulpito c'è Trockij. Durante il regime stalinista questa foto viene sostituita dalla sua versione ritoccata, che elimina la figura di Trockij.

²³⁹ Traduzione mia. Testo originale: “Stalin himself interfered at an early stage, viewing an early rough assembly of material and demanding that scenes with Trotsky and even Lenin were removed. And so he became cinema’s first overbearing producer, in a nauseous parallel with his censorship, tyranny and mass murder. Eisenstein was never terrorised by Stalin in the way other artists were, and was arguably as complicit as any apparatchik, but he was certainly later compelled to abandon his experimentalism for Stalin’s favoured <<socialist realism>>”. P. Bradshaw, *Hallucinating history: when Stalin and Eisenstein reinvented a revolution*, The Guardian, Manchester, 24 ottobre 2017.

Tale sorte tocca anche a una figura chiave della Rivoluzione, che viene esclusa da *Ottobre*: si tratta di Trockij. Stalin, ricordiamo, aveva espresso la volontà di escludere dal film l'attivista politico. Èjzenštejn, però, inizialmente decide comunque di inserire il personaggio del leader²⁴⁰. Il regista commette in ogni caso un clamoroso falso storico: nonostante Trockij si fosse distinto come uno dei massimi artefici della Rivoluzione, nel film la sua figura è screditata e i suoi successi infangati.

In sostanza, “Trockij è mostrato come un codardo [...] in quello che è un brutale assassinio di un personaggio²⁴¹”. Alla fine, comunque, Stalin fa valere la propria autorità e fa rimuovere ogni traccia di Trockij dal film. *Ottobre* diventa un altro strumento di omissione storica in mano al regime, che così cancella dal racconto della Rivoluzione uno dei suoi protagonisti.

A partire dalla figura di quest'ultimo, comunque, è possibile fare un parallelismo tra *Ottobre* e *La caduta della dinastia Romanov*: anche nel film di Šub, Trockij non viene inserito, forse per auto-censura; tuttavia, il politico figura ne *La Grande Strada*, seppur per una breve sequenza²⁴².

Un altro paragone tra i due film può ruotare attorno alla descrizione della figura di Kerenskij. Nel film di Èjzenštejn, quest'ultimo è visto come un “idiota inutile e smorfioso²⁴³”. La sua caratterizzazione appare caricaturale e l'immagine dell'uomo esce gravemente e ingiustamente danneggiata dalla narrazione. Nella finzione, però, Èjzenštejn riesce a creare potenti significati attraverso le immagini, come quelle in cui le aspirazioni politiche di Kerenskij diventano dei riferimenti molto acuti alle sue ambizioni napoleoniche o altre, in cui le movenze del leader sovietiche vengono paragonate, per egocentrismo, a quelle di un pavone (metallico). Anche questo elemento di *Ottobre* è preso in prestito da *La caduta de La dinastia Romanov*, ma riguarda i nobili che camminano a corte e sembrano “pavoni

²⁴⁰ Il personaggio di Trockij, data la natura finzionale del film, sarebbe comunque stato interpretato da un attore. Per ovvi motivi, nel film non avrebbe figurato Trockij stesso.

²⁴¹ I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3, s.p. Secondo Oksana Bulgakowa, invece, il film -poi censurato- doveva includere le gesta eroiche di Trockij e glorificarlo. Vedi anche: O. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein: A Biography*, Potemkin Press, Berlino, 2002, p.154.

²⁴² I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁴³ *Ivi*, s. p., cap. 3.

impettiti²⁴⁴». Nel film di Šub, comunque, la rappresentazione di Kerenskij è invece molto più equilibrata e sfumata (seppur in fin dei conti negativa), non solo perché avviene attraverso autentici cinegiornali: anche le didascalie sono più neutrali e riferiscono di un ‘leader dei socialisti rivoluzionari’ che dal Governo Provvisorio viene eletto “Ministro della Giustizia²⁴⁵”. Kerenskij è quindi mostrato nella sua autenticità e interezza, amato dai soldati che lo attorniano davanti alla cinepresa del cinegiornale. D’altra parte, però, Šub non manca nemmeno di imputargli un eccessivo militarismo: ad un’inquadratura in cui Kerenskij incoraggia i soldati al fronte a combattere, la regista ne fa seguire un’altra in cui il popolo protesta in strada per far finire ogni ostilità, ad evidenziare che le scelte di Kerenskij in tal caso non sono state apprezzate.

La stessa Šub non nasconde la propria soddisfazione, commentando la riuscita caratterizzazione del personaggio:

— I have shown . . . Kerensky in The Fall of the Romanov Dynasty . . . these pieces will convince anyone. In them, people are not ‘acting’ they are not pretending to be something that they are not. On the contrary, when preparing for filming, people show with every movement of their body, sometimes with an almost imperceptible smile, sometimes with statuesque immobility, that they are ready to give an accurate cinematic expression of themselves²⁴⁶.

Šub ed Ějzenštejn sono accomunati dalla volontà di realizzare film agitativi e patriottici per le masse al fine di istruirli e formare una coscienza politica collettiva. Per il resto i due registi sono molto diversi: la prima lavora in nome dell’autenticità, il secondo in nome della spettacolarità. La dimostrazione di ciò sta tutta in come i due, nei rispettivi film tratteggiano le varie personalità dei protagonisti della Rivoluzione: le rappresentazioni di Šub sono fedeli, neutrali, attendibili, fanno letteralmente rivivere avvenimenti già accaduti attraverso i cinegiornali. In *Ottobre* di Ějzenštejn, invece, le descrizioni sono radicali e i personaggi caricaturali, romanzati o comunque mistificati con scopi propagandistici. La regista de *La caduta della dinastia Romanov* consegna un film che è un vero e proprio documento storico, inestimabile ed incontestabile: è l’unico tra le tante pellicole realizzate per celebrare la Rivoluzione che riporta inconfutabilmente fatti realmente accaduti. La vera storia della caduta

²⁴⁴ “[...] Shub transports us to ‘the nobility at court’. In their lavish ceremonial dress they look suspiciously like strutting peacocks”. I. S. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 3.

²⁴⁵ Dalle didascalie del film.

²⁴⁶ I. S. Sharp, *op. cit.* s. p., cap. 4.

del regime zarista sopravvive così attraverso il montaggio ideologico e fattografico di Šub e diventa un film tecnicamente impeccabile, che si propone come *zeitgeist* della cultura delle avanguardie (e dei costruttivisti, nello specifico). Èjzenštejn, andando controcorrente a quest'ultimi – e alla stessa Šub – realizza un'opera *vne-sujet* la cui attendibilità viene quasi totalmente sacrificata in nome della soggettività e della finzione, oltre che danneggiata dalla censura. In *Ottobre*, cionondimeno, traspare un utilizzo altrettanto sapiente del montaggio da parte di Èjzenštejn, il quale anziché servirsi dei cinegiornali e quindi di documenti reali, inserisce nel film elementi artificiali e fittizi. Attraverso di essi il regista mette in pratica analogie simboliche, come quelle tra il politico Kerenskij e un pavone metallico. Ma il montaggio delle attrazioni non è solo la giustapposizione di immagini molto diverse tra loro. Èjzenštejn dà vita a immagini fortemente significative anche a partire da elementi extra-diegetici isolati. Per esempio, il regista inserisce nel racconto l'allegorica morte di un cavallo bianco come presagio apocalittico²⁴⁷. Sotto il segno del montaggio delle attrazioni (o intellettuale) Èjzenštejn dà vita ad una versione distorta della rivoluzione, ma che dimostra l'abilità dell'autore nel far comunicare finzione e realtà, rendendo *Ottobre* un esempio molto interessante di docu-allucinazione²⁴⁸.

Tornando alle sorti dei rispettivi film, bisogna dire che nonostante l'evidente disparità di mezzi tra *Ottobre* e *La caduta della dinastia Romanov*, quest'ultimo sembra avere la meglio e capovolge i risultati del confronto tra cinema di finzione- documentario. A riportarne l'esito è Aleksej Gan, marito di Šub. Il suo giudizio potrebbe sembrare fazioso per ovvi motivi, ma in realtà rileva un'interessante osservazione: 'despite the unequal conditions in production and the disparity in material resources', Shub's film was the resounding 'victor in this unfair competition'²⁴⁹. Nonostante il successo de *La caduta della dinastia Romanov*, il documentario non riesce a invertire rotta. Nel 1929, infatti, Šub lamenta sempre gli stessi problemi che affliggono il cinema dal vero.

—*We must agitate in defence of the newsreels of our days . . . and must consider this not just one moment of agitation. When we talk about acted and non-acted film, we are*

²⁴⁷ Secondo quanto riportato da Yuri Tsivian, il poeta simbolista russo della seconda generazione Andrej Belyj avrebbe detto che "il film in generale è l'apocalisse dell'arte...la caduta di un cavallo bianco è la fine della nostra cultura". Trad. mia. Y. Tsivian in *Eisenstein: The Little Boy from Riga* (programma televisivo), BBC1, 1988.

²⁴⁸ "[...] The film is almost a docu-hallucination of what happened". P. Bradshaw, *op.cit.* s.p.

²⁴⁹ A. Gan, *Constructivism in Cinema*, pubblicato in SA 3 (1928). Testo dalla versione inglese di Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (New York: Viking, 1974), Trad. Di John Bowlit. SA (Contemporary Architecture), p. 131.



not talking about denigrating acted film at all. We see that in acted film there are enormous resources, the best and most highly skilled people work there. . . Meanwhile we have a small factory, no [camera] operators, and no enthusiastic people with ideas. And in the absence of all of this, we can do nothing at all²⁵⁰.



Fig. 27, 28, 29: Tre fotogrammi ripresi da *Ottobre* di Èjzenštejn. Il regista crea parallelismi tra il personaggio di Kerenskij alternandolo con immagini di un pavone metallico e con quelle di una statua di Napoleone, in pieno stile montaggio intellettuale- delle attrazioni.

Fig. 30 e 31: Ne *La caduta della dinastia Romanov*, le didascalie introducono Kerenskij per poi mostrato accerchiato da un gruppo di soldati.

IL CINEMA MUTO DI ŠUB DOPO *LA CADUTA DELLA DINASTIA ROMANOV*

Ho voluto trascrivere fedelmente questa conversazione. Se ora non sembra naturale, è colpa dell'arte o della memoria. Era naturale.

- Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*

5.1 Un sequel per *La caduta della dinastia Romanov: La Grande Strada*

5.1.1 Šub bisca il suo successo

È passato solo un mese dall'uscita in sala de *La caduta della dinastia Romanov*, ma Èsfir' Šub è già pronta a far distribuire il suo seguito: *La Grande Strada*. Se l'opera prima della regista si era concentrata a raccontare gli anni che avevano preceduto la Rivoluzione fino alla Rivoluzione stessa (1912-1917), ne *La Grande Strada* Šub assembla tutti i cinegiornali che erano rimasti inutilizzati da *La caduta della dinastia Romanov* e racconta la storia dell'Unione sovietica dalla Rivoluzione fino al 1927 (anno di uscita del film stesso). A differenza del primo film, *La Grande Strada* non è totalmente costituito da pellicole riutilizzate: seppur in minima parte, Šub è costretta a girare circa 150 metri di pellicola per sopperire alla carenza di materiale già girato che le era rimasto relativamente agli anni più recenti del racconto²⁵¹. La pochezza di cinegiornali da cui partire non si traduce, tuttavia, in un ridotto carico di lavoro in fase di analisi e ricerca: Ilia Veisfeld stima le cifre titaniche di materiale che Šub, coadiuvata dal collega aiuto-montatore Filonovym, analizza per *La Grande Strada*:

— *La Grande Strada riproduce gli eventi dei primi dieci anni del potere sovietico in Russia (1917-1927). Per realizzare questi film, Šub, insieme al suo assistente, l'eccellente montatore Filonov, ha esaminato circa due milioni di metri di pellicola. Visualizzare questa quantità di materiale solo una volta ha richiesto almeno millecento ore di lavoro. Chilometri di pellicola sono stati "svolti" sullo schermo e*

²⁵¹ I. Veisfeld, introd. In È. Šub, *Krupnym Planom*, Iskusstvo, Mosca, 1959, p. 10.

dietro la bobina in sala di montaggio decine di volte... Ogni fotogramma contrassegnato per il film è stato studiato a fondo dalla regista. A questo bisogna aggiungere che il livello tecnico del materiale era spesso terribilmente basso. La pellicola si era seccata, si era deformata e l'emulsione era rimasta indietro per molti metri. [...] Questo problema è stato risolto con l'aiuto di un assistente di laboratorio presso la fabbrica Sovkino di Mosca, Kuligin²⁵².

Data la vicinanza di uscita in sala tra *La Grande Strada* e *La caduta della dinastia Romanov*, è presumibile pensare che Ėsfir' Šub lavori ai due film contemporaneamente, o quasi. Peraltro, i filmati che la regista analizza per i due film provengono dagli stessi archivi e per questo motivo il lavoro di datazione delle pellicole diventa ancora più importante: tutte quelle collocate temporalmente prima e durante la Rivoluzione diventano potenzialmente utili per *La caduta della dinastia Romanov*, mentre quelle successive al 1917 costituiscono materiale da cui attingere per *La Grande Strada*. In questo modo, con un unico lavoro di ricerca, seppur gigantesco, Šub accumula materiale per entrambi i film.

Ad ogni modo, anche *La Grande Strada* ottiene una vera e propria incoronazione dagli organi statali. Come racconta Veisfeld, “il film *La grande strada* viene esposto prima delle vacanze di ottobre del 1927 nella sala delle Colonne della Casa dei Sindacati a Mosca²⁵³”. Si tratta di un riconoscimento di assoluto valore, se consideriamo che lo stesso luogo era stato scelto tre anni prima, per esempio, per l'esposizione della salma pubblica di Lenin. Nel 1925, invece, la stessa sala era stata luogo di proiezione de *Bronenósec «Potëmkin»* (*La corazzata Potëmkin*, S. Ėjzenštejn, 1925²⁵⁴). Affrontando di nuovo il tema del confronto tra cinema di finzione e documentario, possiamo affermare che quest'ultimo si prende una sorta di “rivincita” – attraverso Šub – sul genere rivale. Anche lo sceneggiatore e scrittore russo, Pavel Blyakhin commenta a proposito dell'importanza del film sul giornale Kino:

— Questo film è prezioso. La nostra generazione più giovane non ha visto i fatti di ottobre, non ha vissuto i giorni eroici della guerra civile, non sa quale incommensurabile sofferenza è stata necessaria per distruggere il nemico e issare la

²⁵² *Ivi*, pp. 10-11.

²⁵³ “Kartina «Velikij put'» demonstrirovalas' pered Oktjabr'skimi prazdnikami 1927 goda v Kolonnom zale Doma Sojuzov v Moskve”. *Ivi*, p. 12.

²⁵⁴ *Ibid.*

*bandiera rossa dell'URSS sulle rovine dell'autocratica Rus'. ... Tra dieci anni, questa immagine sarà considerata un'incredibile leggenda sulla generazione dei titani*²⁵⁵ .

Gli elogi di Blyakhin sono sempre relativi alla funzionalità del film come documento storico, attribuito tanto decantato anche per *La caduta della dinastia Romanov*. È proprio grazie al successo del suo predecessore, che *La Grande Strada* ha vita molto più semplice nell'essere realizzato: è la stessa regista ad ammettere che il trionfo della sua opera prima aveva accresciuto la sua fama e quindi migliorato le sue condizioni lavorative. Scrive Šub:

— *Ho realizzato il mio film "La Grande Strada" in condizioni più favorevoli. [...] L'aiuto in questa materia da parte di Vladimir Majakovskij e Sergej Ėjzenštejn ha avuto un ruolo significativo per me nelle condizioni dello studio alla Sovkino. Ho ottenuto il diritto di essere considerata l'autrice del film "La caduta della dinastia Romanov", ho ricevuto il titolo di regista e mi è stata data l'opportunità di girare, o meglio, completare le riprese per film successivo - "La Grande Strada". - per il decimo anniversario della Grande Rivoluzione d'Ottobre*²⁵⁶.

La stessa Sovkino, infatti, contribuisce in maniera sostanzialmente maggiore al film: la produzione acquista per Šub vari filmati di attualità di vari paesi dell' Europa e dell' America²⁵⁷. Dall'estero, però, non arrivano solo cineprese che mostrano la vita nelle altre nazioni, ma anche pellicole che mostrano la Rivoluzione stessa. Nel 1924, infatti, la Amtorg acquista dei rulli contenenti alcune immagini di ottima qualità che immortalano Lenin a Mosca, sia nei suoi momenti di attività che in quelli di riposo. *La Grande Strada* ottiene il permesso di utilizzare le riprese nel film, mostrandole per la prima volta al pubblico. Trattandosi di riprese molto intime e ravvicinate – probabilmente realizzate da qualche

²⁵⁵ “Ėta fil'ma predstavljaet soboj cennost'. Naše podrastajuščee pokolenie ne videlo Oktjabrja, ne perežilo geroičeskich dnej graždanskoj vojny, ne znaet, kakich neizmerimych stradanij stoilo uničtožit' klassovogo vruga i vodruzit' na razvalinach samoderžavnoj Rusi krasnoe znamja SSSR. ...Čerez desjatok let na ètu kartinu budut smotret' kak na izumitel'nuju legendu o pokolenii titanov”. (Blyakhin P. “La grande strada.” “Cinema”, 1927, 44).

²⁵⁶ Moj fil'm «Velikij put'» ja delala uže v bolee blagoprijatnych uslovijach. V ètom mne pomogla v pervuju očered' političeskaja i obščestvennaja ocenka moego pervogo fil'ma "Padenie dinastii Romanovych", no nemaluju rol' dlja menja sygrala v uslovijach studii i Sovkino pomošč' v ètom voprose so storony Vladimira Majakovskogo i Sergeja Ėjzenštejna. Ja polučila pravo sčitat'sja avtorom fil'ma "Padenie dinastii Romanovych", polučila zvanie režissera i mne byla predostavlena vozmožnost' snimat', vernee, dosnimat', dlja moego očerednogo fil'ma — "Velikij put'" — k desjatiletiju Velikoj Oktjabr'skoj revoljucii. Ė. Šub, *La mia vita – il cinema*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 102.

²⁵⁷ *Ibid.* In qualche modo, però, la Sovkino comunque ostacola parzialmente i piani di Šub negandole, per esempio, di inserire ne *La Grande Strada* alcune inquadrature di Majakovskij le quali, secondo la produzione sarebbero potute essere un elemento di disturbo per un film celebrativo della Rivoluzione. *Ivi*, p. 100

cameraman americano – il loro valore è ancora più alto²⁵⁸. È proprio quest'utilizzo di riprese esclusive e fino ad allora sconosciute che si rivela un fattore determinante nel successo del film, che viene distribuito in tutta l'Unione Sovietica, ricevendo una distribuzione di portata pari, se non maggiore, de *La caduta della dinastia Romanov*. Oltre ad essere apprezzato dalla stampa del partito, dall'Agitprop del Comitato Centrale e dal pubblico, il film rimane fedele ai valori costruttivisti e viene ampiamente apprezzato dai membri del Novij Lef. Majakovskij spende alcune parole sul film, citandolo come esempio positivo di cinema sovietico, lodandone l'autenticità, rafforzata proprio dall'utilizzo di quelle riprese reali ma allo stesso tempo vivide. Majakovskij incoraggia l'industria cinematografica di smettere di sprecare fondi per film come *Poët i car'* (Il poeta e lo zar, t.l., V. Gardin, 1927) e concentrare i propri investimenti in “opere così belle come *La caduta della Dinastia Romanov*, *La Grande Strada*, ecc.²⁵⁹”

Il film viene dunque accolto positivamente in quasi tutti gli ambiti, all'epoca. Alcuni giudizi più recenti, invece, non sono stati altrettanto benevoli con *La Grande Strada*: secondo Denise Youngblood, per esempio, il film è visivamente noioso, con intertitoli troppo lunghi, molti dei quali citano rapporti dell'Internazionale Comunista²⁶⁰. D'altro canto, Ilana Sharp difende il film affermando che quest'ultimo si allinea perfettamente alle caratteristiche del documentario sovietico dell'epoca, nonostante convenga con Youngblood circa la prolissità delle didascalie. *La Grande Strada* rimane comunque un'opera che ben inquadra la storia dell'Unione Sovietica dopo la rivoluzione, pur non raggiungendo “vette così vertiginose²⁶¹”. In sintesi, *La Grande Strada* si pone come un film saldamente ancorato ai valori del costruttivismo e celebra i valori del socialismo forse ancor più di come aveva fatto *La caduta della Dinastia Romanov*. Rispetto al suo predecessore, *La Grande Strada* mantiene intatto il suo pregio di autenticità e Šub riconferma le sue ormai più che note abilità nel montaggio ideologico- fattografico aiutate anche da una produzione maggiormente presente e (qualche) pellicola di maggior qualità e interesse. D'altra parte, sembra che ad oggi *La Grande Strada* non raggiunga il livello de *La caduta della Dinastia Romanov*, che riesce a risultare estremamente interessante anche agli occhi di uno spettatore moderno.

5.1.2 *La Grande Strada* è un film su Lenin

²⁵⁸ *Ivi*, p. 102.

²⁵⁹ V. Majakovskij, citato in *Ibid*.

²⁶⁰ D. Youngblood, *Soviet cinema in the Silent Era*, UMI Research Press, U.S., Michigan, 1985, p. 155.

²⁶¹ I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

La Grande Strada si apre subito con un'inquadratura di dileggio verso il regime zarista ormai scomparso, e al contempo si ricollega con il finale de *La caduta della Dinastia Romanov*: le prime immagini del film di Šub mostrano, infatti, la statua di Alessandro III di Russia, in una posa tozza, corpulenta e su una bestia tutt'altro che maestosa²⁶². Attraverso il principio formalista della "defamiliarizzazione" di cui Victor Šklovskij rivendicava la paternità, Šub mostra un elemento collettivamente riconosciuto, ma in un contesto e con punto di vista così distorti da farlo percepire come mai visto prima di allora, facendolo apparire ancora più ridicolo. La raffigurazione ironica di Alessandro III, tuttavia non mira solo al dileggio verso la dinastia Romanov, ma intende – come già detto – ricollegarsi al finale del film precedente, che si era chiuso col trionfale discorso di Lenin. Quest'ultimo aveva infatti trovato nel rovesciamento dello zar anche una vendetta personale, poiché suo fratello Alexander Ulianov, nel 1887, a seguito di un attentato regicida fallito, era stato giustiziato per ordine proprio dello zar Alessandro III. Mostrare la statua di quest'ultimo proprio all'inizio de *La Grande Strada* assume, in questo modo, un significato ancora più interessante e provocatoria.

Le immagini che seguono nella prima sequenza seguono il clima trionfale di questa prima inquadratura: altri simboli zaristi distrutti appaiono a terra, simili ai relitti mostrati ne *La caduta della dinastia Romanov*. Ne *La Grande Strada*, però, quest'ultimi subiscono un'opera di derisione ancora maggiore e così un frammento di statua dei Romanov diventa la giostra di una bambina; intanto, la bandiera della rivoluzione svetta sul Cremlino.

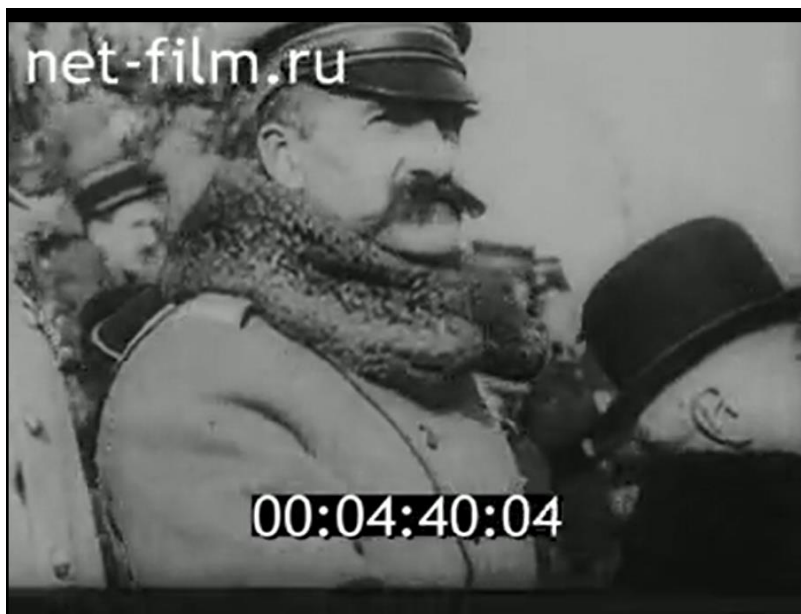
La vittoria della Rivoluzione sui Romanov, però non collima con lo stile - molto meno trionfale - di Šub, che annuncia una sfilata di politici internazionali con la didascalia "Sopra le teste dei governanti del mondo capitalista²⁶³" effettuando un parallelismo con la scena della passerella della famiglia zarista a Mosca ne *La caduta della dinastia Romanov*. Sharp, intuendo questo collegamento, osserva giustamente che secondo Šub entrambe le parate parlino di "unfettered privilege²⁶⁴". Così, ne *La grande strada* appaiono il ministro francese Poincaré (già presente nel primo film della regista), Mussolini, il presidente tedesco Hindenburg e il primo ministro inglese Brian. L'unico tra i politici mostrato in primo piano è il polacco Józef Piłsudski, un generale polacco che nel 1926 (e quindi un anno prima dell'uscita del film) realizza un colpo di stato che lo metterà a capo della Polonia fino alla sua

²⁶² "Alexander III is depicted as a squat, portly and lumpen figure on a less than majestic beast". I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁶³ Dalle didascalie in lingua inglese del film. "Over the heads of the rulers of the capitalist world", citato da I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁶⁴ *Ibid.*

Fig. 32: Primo piano di Józef Piłsudski ne *La Grande Strada*.



morte²⁶⁵. La Rivoluzione, comunque, si è diffusa a macchia d'olio anche in altri paesi del mondo e le manifestazioni in Messico, Cina e Germania inserite da Šub nel film ne sono la prova; intanto, anche in piazza Rossa a Mosca si celebra una parata militare. L'ultimo dei leader mostrati nella sequenza è Lenin che parla

ad un giornalista; l'inquadratura successiva, invece, mostra dei manifestanti che salutano a festa. Šub suggerisce un collegamento tra le due immagini: il politico sovietico concentra a sé un vastissimo consenso popolare ed è grazie a lui che in tutto il mondo si celebrano i giorni di Ottobre²⁶⁶. Per questo motivo Lenin, nel film, non solo è dipinto come un leader sui generis e diverso dai capi di stato del mondo capitalista, ma si potrebbe quasi definire protagonista nella prima parte de *La Grande Strada* dato il gran numero di scene in cui egli appare. Una prova dell'importanza che il film ripone nella figura di Lenin è costituita dalla grande quantità di materiale filmico che Šub utilizza per mostrare il funerale del politico. Al contrario, Stalin appare solo in poche scene della pellicola – come quella in cui quest'ultimo dà l'estremo saluto al suo predecessore.

La Grande Strada è strutturato similmente a *La caduta della dinastia dei Romanov*: ad una prima sequenza che mostra il popolo sovietico in una situazione di sostanziale equilibrio, ne succedono altre via via più drammatiche o tumultuose. Mentre i civili festeggiano la rivoluzione, l'esercito russo sta progressivamente lasciando il campo di battaglia: è ciò che “le masse chiedono²⁶⁷” e infatti subito dopo Šub mostra un editto promulgato da Lenin. La

²⁶⁵ Piłsudski è un simpatizzante fascista e il suo colpo di stato viene perciò percepito da Stalin come “the first step in an imminent attack by world imperialism on the Soviet Union”. Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Cornell University Press, Ithaca-Londra, 2001, 226. La sua presenza nel film, forse, è giustificata solo dal fatto che Piłsudski viene presentato con accezione dispregiativa e come uno dei leader capitalisti da cui Šub prende le distanze.

²⁶⁶ Dalla didascalia di Šub viene celebrato il carattere globale della Rivoluzione: “Mirovomu Oktyabryu!” (“Ottobre al Mondo!”).

²⁶⁷ “The masses demanded”. Dalle didascalie in inglese del film, citate in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

sequenza termina con la ratifica del trattato di Brest-Litovsk, che sancisce l'armistizio dell'Unione Sovietica dalla Prima Guerra Mondiale.

Ma un altro conflitto, di carattere interno, si profila per il popolo sovietico: anche in tal caso, il montaggio di Šub si mostra abile nel mostrare l'escalation della nuova battaglia che si sta per avvicinare, anziché rappresentarla direttamente. Quindi avviene dapprima la presentazione del nuovo nemico: a Vladivostok, le truppe dell'Armata Bianca vengono accolte da tutti coloro che erano contrari alla rivoluzione o che sostenevano Kerenskij al potere. Oltre all'esercito controrivoluzionario, vengono presentati anche i suoi alleati: alcuni ufficiali giapponesi, ucraini e tedeschi oltre che dei politici menscevichi presiedono alla parata militare. L'Armata Bianca fa risorgere gli spettri della dinastia Romanov: durante la processione, alcuni partecipanti mostrano i ritratti dello zar Nicola II e della sua famiglia. Per coloro che hanno vissuto e combattuto la Rivoluzione, rivedere queste immagini rievoca il terrore che i Romanov hanno rappresentato per il popolo sovietico e fanno sorgere il timore che un'eventuale colpo di stato da parte del potere controrivoluzionario significhi tornare ad essere guidati da un governo altrettanto dispotico e dittatoriale come quello zarista. Šub ci mostra i leader dell'Armata più da vicino: uno di essi è il generale Michail Konstantínovič Díterichs, ripreso mentre tiene un discorso, ma ci sono anche l'ammiraglio Aleksandr Kolčak e il comandante Aleksej Kalevin. L'inquadratura successiva è molto chiara: un treno che trasporta soldati dell'Armata Bianca sta partendo...

La giustapposizione delle inquadrature pensata da Šub è molto intelligente, perché il film viene pensato in modo tale che la minaccia controrivoluzionaria sia percepita via via più incombente e questo rende *La Grande Strada* ancora più interessante al pubblico. Ripetiamo: pur utilizzando riprese autentiche, sia *La caduta della dinastia Romanov* che il suo sequel hanno il pregio di rendere le loro narrazioni più avvincenti – oltre che meno monotone – perché Šub organizza i filmati d'archivio in modo da creare una struttura che ricorda quella usata nel film a soggetto.

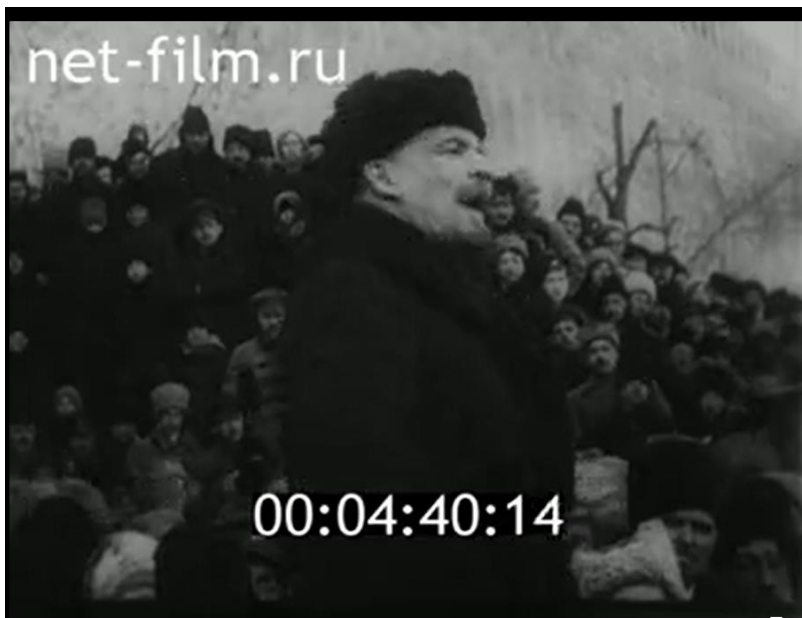
Dopo un intermezzo in cui Šub lascia spazio a immagini di festa per i trattati di pace, l'idillio viene interrotto: le bare dei ventisei commissari di Baku²⁶⁸ vengono riportate nella città e celebrare il funerale, in una scena molto struggente. I ritratti dei caduti sono mostrati in maniera simile a come viene fatto per i quadri degli esponenti della famiglia Romanov durante

²⁶⁸ I 26 commissari di Baku erano dei membri bolscevichi della Comune di Baku. Una volta che quest'ultima cadde e Baku passò in mano ai turchi, i commissari vennero arrestati e fucilati, nel 1918.

la parata dei controrivoluzionari. Queste immagini suggeriscono un parallelismo molto potente e sottolineano, attraverso la celebrazione dei rispettivi eroi caduti, la grande distanza ideologica tra Armata Bianca e rivoluzionari.

Ancora, Šub non risparmia allo spettatore immagini della società sovietica molto crude e dolorose. Nel biennio 1918-20, la società sovietica sta rinascendo dalle ceneri di quella precedente, dopo esser stata logorata pesantemente sia dalla Prima Guerra mondiale che dalla distruzione e dalla carestia che sta affliggendo il Paese, oltre che dagli scontri tra Armata Bianca e Armata Rossa. Le persone scendono in strada per ricevere la propria razione di pane e cherosene per riscaldarsi. Šub commenta: ‘Non c’erano abbastanza provvigioni²⁶⁹’. la borghesia, ormai decaduta, scambia o svende i propri oggetti per strada; uno scheletrico cavallo stremato dalla fame, a terra, si ciba di qualche mucchio di paglia; una signora anziana siede sulle rovine della propria casa; vittime del terrore dell’Armata Bianca giacciono a terra inermi. Anche il paesaggio ha subito i segni della distruzione, e Šub mostra ciò attraverso la vista di ponti gravemente danneggiati ed edifici industriali ormai in rovina; l’immagine più forte, però è quella di una fiamma di olio bruciato che si alza in cielo e ricopre quasi tutto lo schermo.

C’è bisogno di un ultimo sforzo da parte del popolo sovietico per liberarsi dei



controrivoluzionari e conquistare l’agognata pace; perciò, Lenin si presenta in Piazza Rossa in occasione del funerale di Sverdlov²⁷⁰ e nell’inquadratura successiva alcuni soldati imbracciano il fucile: il messaggio è stato recepito. Il fatto che l’intervento di Lenin sia stato tanto decisivo quanto quello dei lavoratori, lo certifica anche la didascalia con cui Šub apre l’ultima parte del film: “Sotto la direzione del partito Comunista, i

Fig. 33: Lenin parla al popolo sovietico in occasione del funerale del generale dell’Armata Rossa, Jakov Sverdlov.

²⁶⁹ “There were not enough provisions (food)” Dalle didascalie in inglese del film, citate in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁷⁰ Dalla descrizione sul sito che riporta il documentario: <https://www.net-film.ru/film-56021/>.

lavoratori hanno condotto una lotta eroica e hanno vinto²⁷¹”. Il simbolo del contrattacco da parte del potere rivoluzionario è l'inquadratura di un treno corazzato che sposta truppe di soldati dell'Armata Rossa (l'esercito di Lenin), che si contrappone a quella del treno precedente attraverso cui l'Armata Bianca mobilitava i propri militari. Da qui in poi, il trionfo rivoluzionario: dopo un lungo combattimento, l'esercito dell' Armata Rossa entra a Kiev, Odessa e infine Vladivostok. Anche “il compagno Trockij, membro del Consiglio Rivoluzionario, arriva al fronte²⁷²” ad aiutare le milizie, apportando il proprio aiuto alla causa.

Dopo la vittoria del conflitto civile, il paese torna a funzionare e si ristabilisce l'armonia: soprattutto, seguono immagini di vero benessere economico che fanno da contraltare alle scene di rovina osservate poc'anzi. Persone in fila alla cassa, vetrine di negozi a Mosca, sacchi di banconote in banca, un cliente che prova un capo d'abbigliamento, mentre la bandiera rossa sventola in cielo. La rivoluzione ha finalmente portato i frutti sperati ed è il momento di salutare colui che dal film trapela essere il principale fautore.

In una delle ultime, toccanti sequenze, tutto il popolo sovietico volge il proprio commiato a Lenin, artefice del lieto fine che il paese si è appena conquistato. Šub non si attiene strettamente all'ordine cronologico nell'inserire i cinegiornali, ma decide di lavorare all'insegna di una maggior incisività emozionale ed espressiva, collocando i funerali del



Fig. 34: Trockij e Joffe a Brest- Litovsk per la ratifica dell'omonimo trattato, 1918.

²⁷¹ “Rukovodstvom kommunističeskoj partii trudjaščiesja pi geroičeskuju bor'bu i pobedili” Dalle didascalie in russo del film.

²⁷² “Na front pribyl Predrevvoensoveta t. Trockij”. *Ibid.* Le immagini di Trockij riportate ne La Grande Strada da Šub costituiranno quasi un unicum – e per questo ancora più preziose – a causa della progressiva cancellazione di immagini del politico, perpetrata dal governo di Stalin.

leader sovietico (1924) poco dopo le immagini della vittoria dell'Armata Rossa (1920). Soprattutto, gran merito di Šub è quello di inserire nel corso di tutto il film sequenze che rivelano sempre aspetti diversi di Lenin: quest'ultimo è ora un politico che agita le masse, ora offre il suo sostegno in campo militare, ora ne viene mostrato il suo lato più umano, mentre gioca col proprio gatto. La scelta si rivela efficace e Šub fa in modo che il commiato a Lenin diventi occasione per ricordare allo spettatore i grandi meriti che ha avuto il politico, nella "grande strada" che ha condotto l'Unione Sovietica alla pace e alla prosperità economica. Il riconoscimento del popolo non si fa attendere, e le persone sfidano il gelo per portare l'estremo saluto al proprio leader.

Nel film c'è ancora tempo per un'invettiva ai paesi capitalisti: perciò, Šub porta sullo schermo Wall Street, la borsa di Parigi, alternando queste immagini a quelle dei miseri sobborghi della capitale francese o quelle dei manifestanti statunitensi che protestano contro l'esecuzione di Sacco e Vanzetti (due anarchici, ritenuti da molti innocenti), anche se "non potranno salvarli dalla sedia elettrica²⁷³". L'immagine dell'elettricità diventa un filo conduttore e Šub mostra le strade illuminate delle cittadine statunitensi, parchi giochi e attrazioni elettriche. Il parallelismo, non troppo velato, riesce a raccontare mordacemente le contraddizioni della società statunitense, che nonostante gli eccessi e l'enorme progresso

industriale si dimostra paradossalmente molto arretrato in termini di giustizia e diritti umani.

La società sovietica, però, sembra aver trovato un virtuoso compromesso tra avanzamento tecnologico e sociale: ed è la stessa Šub a vantarsi nelle didascalie di come "L'Unione Sovietica sia il primo vero paese al mondo in cui lavoratori e contadini hanno vittoriosamente costruito uno stato socialista²⁷⁴". Così, la sequenza



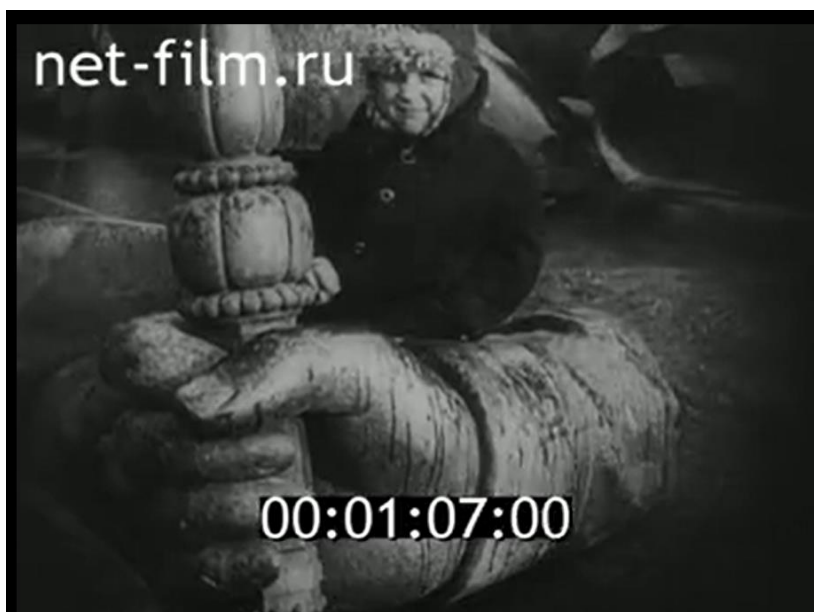
Fig. 35: Il nome di Lenin illuminato ne *La Grande Strada*, 1927.

²⁷³ They could not save Sacco and Vanzetti who were executed by the electric chair'. Dalle didascalie in inglese del film, citate in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁷⁴ "The USSR is the very first country in the world where workers and peasants have victoriously built a socialist state" *Ibid.*

finale mostra i segni dell'industrializzazione a Mosca: piatti lavati in lavastoviglie, patate sbucciate con strumenti all'avanguardia, nuovi trattori e strumenti agricoli meccanizzati, mentre il settore secondario del paese ritorna a fiorire, attraverso la centrale idroelettrica di Volkhov, l'assemblaggio di locomotive ecc. Tuttavia, la società sovietica non pecca in eccessi e contraddizioni come accade nei paesi capitalisti, ma rimane fedele al proprio credo: l'immagine che meglio comunica questo aspetto ne *La Grande Strada* passa ancora una volta attraverso il protagonista fattuale del film, Lenin, che seppure ormai scomparso diventa simbolo dell'immortalità dell'ideologia sovietica. Perciò, Šub, nel mezzo della sequenza in cui mostra l'industrializzazione dell'URSS, inserisce un'immagine del nome di Lenin illuminato elettricamente (fig. 35). Quest'immagine è molto significativa: con essa, Šub vuole dirci che il popolo sovietico, nonostante il progresso tecnologico non ha dimenticato i propri valori; anzi, industrializzazione e comunismo trovano una comunione perfetta in quest'inquadratura che assicura a Lenin un'imperitura memoria storica²⁷⁵. Del resto, è letteralmente sotto il segno del comunismo che si chiude il film: la didascalia di Šub "E su questa grande strada, seguendo il testamento di Ilich [Lenin²⁷⁶], stiamo costruendo per noi un nuovo ordine mondiale!²⁷⁷" preannuncia il simbolo della falce e del martello sul globo terrestre: è l'ultima inquadratura de *La Grande Strada*. Il montaggio di Šub, anche in questo caso, non è affatto casuale: l'inserimento dell'emblema comunista come immagine finale chiude un cerchio - ripetendo la circolarità strutturale già vista ne *La caduta della Dinastia Romanov* - se si pensa che il film si era aperto con un'immagine del potere zarista, la statua di Alessandro III.

Fig. 36: Una bambina usa la mano di una statua in pezzi dei Romanov come giostra. Immagine presente ne *La Grande Strada*, 1927.



²⁷⁵ Come osserva Sharp, il messaggio è ancora più forte se pensiamo che durante il funerale di Lenin, il nome del politico viene mostrato sul suo mausoleo. Il fatto che esso ritorni, addirittura illuminato, enfatizza il concetto che il popolo non ha dimenticato il suo leader. I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 5.

²⁷⁶ Parentesi mia.

²⁷⁷ "And on this great way, following the testament of Ilich, we are building a new world order for us!" Dalle didascalie in inglese del film, *Ibid.*

5.2 Gli altri due film muti di Ėsfir' Šub

Dopo i successi de *La Grande Strada* e *La Caduta della dinastia Romanov*, nel 1928 Šub completa la trilogia sull'Unione Sovietica realizzando un film che è considerabile il prequel della sua opera prima: si tratta di *Ra Nikolaja II i Lev Tolstoj* (La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj, t.l.) che copre un arco di storia che racconta della Russia dal 1895 fino al 1912. Si tratta di una sfida particolarmente impegnativa per la regista, che ha a disposizione per il film una quantità veramente limitata di materiale.

— *Quando mi è stato offerto di fare un film su Tolstoj , ero in una situazione molto difficile. La personalità dello stesso Tolstoj è molto contraddittoria e complessa e il materiale registrato su pellicola è stato molto scarso. Ma ho deciso subito che non potevo rifiutare questo lavoro, che dovevo lavorare. Per la prima volta si è tentato di utilizzare materiale di archivio per mostrare non un collettivo, ma un individuo, per valutare i sentimenti politici generali di Tolstoj. Mi è stato assegnato un compito estremamente responsabile, complesso e su cui valeva la pena lavorare per 5-6 mesi. Come ho lavorato?... Su Tolstoj sono stati girati solo 80 metri . Inoltre, c'erano 100 metri di Yasnaya Polyana, 100 metri di Astapov e circa 300-400 metri di cronaca del funerale. Questo è tutto quello che c'era. [...] Il materiale in mio possesso è stato girato nel periodo 1906-1910 e ho iniziato a cercare altro materiale relativo specificamente a questi anni. [...] La parte di materiale di cronaca che vedrete è stato girato su pellicola Lumiere. Le nostre attuali macchine non possono stampare questi negativi e abbiamo dovuto rivolgerci al nostro laboratorio²⁷⁸.*

²⁷⁸ Traduzione mia. Testo originale: “Kogda mne predložili delat' fil'mu o Tolstom — u menja bylo očen' složnoe sostojanie. Očen' protivorečiva i složna ličnost' samogo Tolstogo i očen' malo bylo materiala, zafiksirovannogo na plenke. Vpervye voobščee delalas' popytka na neigrovom materiale pokazat' ne kollektiv, a ličnost', dat' ocenku obščepolitičeskim nastroenijam Tolstogo. Kak že ja rabotala?.. O Tolstom bylo snjato vsego 80 metrov. I vot na 80 metrach živogo Tolstogo ja postavila pered soboj zadaču sdelat' fil'mu o Tolstom. Krome togo, bylo 100 metrov Jasnoj Poljany, 100 metrov Astapova i okolo 300–400 metrov chronikal'nych pochoron. Vot i vse, čto imelos'. Dat' ocenku religioznoj filosofskoj teorii Tolstogo ja na takom materiale, konečno, ne mogla. Tot material, kotoryj u menja byl, snimalsja v 1906–1910 gg., i ja načala iskat' materialy, odnosjaščiesja imenno k ètim godam. Čast' ètoj chroniki, kotoruju vy uvidite, snjata na ljum'erovskoj plenke. Naši teperešnie apparaty ne mogut pečatat' èti negativy, i prišlos' obraščat'sja k našej laboratorii”. Ė. Šub, citata in A. Deryabin (a cura di), *Kinovedčeskie zapiski* (Appunti sugli studi cinematografici, t.l.), Kinovedek Memos, 2000, s. p., protocollo n. 48: “Stenogramma obsuždenija fil'ma v Obščestve družej sovetskogo kino, oktjabr' 1928 g”.

Il film, purtroppo è considerato perduto e per questo motivo ci è impossibile valutarlo personalmente. Tuttavia, ci sembra interessante come Šub riesca a ricavare da una quantità estremamente ridotta di materiale, una descrizione di un personaggio così importante e complesso. Stando alle testimonianze della stessa regista, si desume che il montaggio di Šub sul film si rivela determinante nel combinare i filmati che immortalano Tolstoj con quelli dei suoi familiari e del mondo in cui vive; è da questa combinazione che la regista fa trapelare un significato e riesce delineare un ritratto dello scrittore:

—Il mio obiettivo era selezionare i filmati che potevo invertire: in altre parole, rendere rivelatori. Sono riuscita a trovare filmati storici piuttosto interessanti. Vedrai il deserto di Sarov, Mosca del 1906, la carestia nelle campagne del 1906-7, il mercato di Khitrov nel 1907. Tutti questi filmati sono interessanti e hanno un grande potenziale. È così che ho potuto realizzare un film su Tolstoj. L'obiettivo era valutare solo un aspetto della filosofia di Tolstoj, il principio di non resistenza. Il filmato storico di quel tempo è così meravigliosamente espressivo da rivelare l'errore di questo sermone e l'assoluta solitudine di Tolstoj²⁷⁹.

Parlando a proposito del documentario, Šub fa emergere l'urgenza di aumentare i film di documentazione storica che istruiscano il popolo sulla storia della Russia. La perdita del film, però, lascia dubbi sull'effettivo successo de *La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj* anche a causa delle recensioni, non sempre lusinghiere, sul film. Meretky, membro della Obščestvo druzej sovetskogo kino (Società degli amici del cinema sovietico) si esprime sul film in tal modo:

Direi che questo tipo di film che abbiamo visto oggi è molto più politico dei film di finzione. Mi sembra che questa pellicola, composta da ritagli di vecchi cinegiornali, debba essere vista non dal punto di vista artistico, ma da un punto di vista politico. [...] E da questo punto di vista il film è sicuramente interessante. Un altro aspetto da valutare è la misura in cui il film ci ha trasmesso ciò che voleva dirci, la misura in cui ha presentato Tolstoj come una figura di non resistenza al male. Mi sembra che questo obiettivo non sia stato raggiunto, ma è stato raggiunto un obiettivo completamente

²⁷⁹ “my goal was to select the footage I could reverse—in other words, make revelatory. I was able to find quite interesting historical footage. You will see the Sarov Desert, Moscow from 1906 famine in the countryside in 1906-7, Khitrov Market in 1907. All this footage is interesting and has great potential. That is how I was able to make a film about Tolstoj. The goal was to evaluate just one aspect of Tolstoj’s philosophy, the principle of nonresistance. The historical footage of that time is so wonderfully expressive that it reveals the fallacy of this sermon and the sheer loneliness of Tolstoj”. È. Šub, citata in Kostina e Dyshlyuk, *op. cit.*, p. 22.

diverso[...] Ci sono dei difetti, ce ne sono molti, ma devono essere attribuiti al materiale che Šub aveva tra le mani. Questo materiale non è stato girato per noi e ora il merito del regista è stato quello di avercelo fornito in un film politico. Però, non ho avuto alcuna sensazione artistica. Ci sono una serie di punti positivi, ma che non forniscono un quadro completo. Ci sono troppi momenti diversi e quindi l'unica impressione che ha lo spettatore è quella di una risata. La risata è uno strumento salutare, un grande risultato, ma la Šub probabilmente si era posta un obiettivo diverso, non di natura così generale. [...] In ogni caso, il campo in cui opera Šub merita attenzione e vale la pena continuare questo tipo di lavoro in futuro.²⁸⁰

Le parole di Meretky, tuttavia, cozzano potentemente con la testimonianza di Šub, che ritiene che il film sia stato molto ben accolto. Alla prima, infatti, *La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj* “nella sala di proiezione della Veltfilm è stato proiettato più volte. Il film è piaciuto davvero tutti. Ci sono state buone recensioni dalla stampa²⁸¹”. Anni dopo, quando il film è ormai già perduto, Šub lo ricorda con nostalgia, rattristandosi di come “alcuni fotogrammi del film “La Russia di Nicola II e Leone Tolstoj” che avevo trovato una volta siano scomparsi. Il filmato catturato è così espressivo che fornisce una vivida descrizione del grande scrittore e dell'epoca²⁸²”. Anche la critica più recente, tuttavia, riporta che il film fu salutato piuttosto negativamente dalla stampa. Alexander Jurovskij ci informa, per esempio che i critici cinematografici dell'epoca non furono benevoli con il film di E. Šub, accusandolo di aver realizzato “una volgare rappresentazione sociologica e impoverita del ruolo di Tolstoj nella vita sociale della Russia all'inizio del secolo²⁸³”.

²⁸⁰ “Ja by skazal, čto ètot rod fil'm, kotoruju my segodnja smotreli, ètot tip fil'm javljaetsja gorazdo bolee političeskim, čem fil'my igrovyje. Mne kažetsja, čto ètu fil'mu, sostavlenuju iz vyrezok iz starych fil'm, nužno smotret' ne s točki zrenija chudožestvennych obrazov, a s točki zrenija imenno političeskoj, s točki zrenija političeskich interesov k tomu, čto daet nam fil'ma, čto davno uže otošlo ot nas. I s ètoj točki zrenija fil'ma bezuslovno interesna. Nedostatki est', ich mnogo, no ich nužno otnesti za sčet togo materiala, kotoryj imela Šub v svoich rukach”. A. Meretky, citato in A. Deryabin (a cura di), *Kinovedčeskie zapiski* (Appunti sugli studi cinematografici, t.l.), Kinovedek Memos, 2000, s. p., protocollo n. 48: “Stenogramma obsuždenija fil'ma v Obščestve družej sovetskogo kino, oktjabr' 1928 g”.

²⁸¹ “V prosmotrovom zale «Vel'tfil'ma» neskol'ko raz pokazali moj fil'm «Ra Nikolaja II i Lev Tolstoj» *. Smotreli Maks Gel'c s tovariščami, chudožnik Mogoli Nagi, arhitektor *Gropius s ženoi, predsedatel' Obščestva rusko-germanskoj kul'turnoj svjazi (on že pokazyval russkie fil'my v «Russkom dvore»). Fil'm vsem očen' ponravilsja”. Esfir' Šub, *Primo Piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959.

²⁸² *Ivi*, 208.

²⁸³ “Skažem tol'ko, čto kinokritika togo vremeni obvinila novuju rabotu È. Šub v vul'garno-sociologičeskom, obednènnom izobraženii roli Tolstogo v obščestvennoj žizni Rossii načala veka”. A. Jurovskij, *Letopiscy našego vremeni. Režissëry dokumental'nogo kino* (Cronisti del nostro tempo. Registi di documentari), Iskusstvo, Mosca, 1987.

Molto meno controversa si dimostra invece l'opinione generale su *Segodnja* (Oggi, t.l.), ultimo film muto di Esfir' Šub, distribuito nel 1930. A differenza de *La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj*, il film è sopravvissuto e a tutt'oggi rimane visibile. Esso racconta della lotta tra tradizione e innovazione all'interno della comunità sovietica e offre un parallelismo tra quest'ultima e le società capitaliste nel mondo. *Oggi* è accolto con grande entusiasmo:

— *Quest'opera è una delle opere più acute e politicamente attuali dei documentaristi sovietici della fine degli anni Venti. Il tema di questo film è il lavoro e il capitale... Selezionando e commentando abilmente [filmati di cronaca statunitense²⁸⁴] crea sullo schermo un'immagine dell'America - un paese con evidenti contraddizioni sociali... sfruttamento e schiavitù lavoro, completandolo con una rappresentazione dettagliata delle aspirazioni aggressive del capitalismo mondiale. Questa linea tematica è in contrasto con i filmati che raccontano la vita del popolo sovietico²⁸⁵...*

Oggi è un film per certi versi simile a *L'undicesimo* di Dziga Vertov, secondo l'opinione di Graham Roberts. Lo studioso intuisce alcune somiglianze tematiche tra i due film - "Shub is dealing with exactly the same material as is seen in *The Eleventh Year*²⁸⁶" (Roberts, 1999; 70). Allo stesso tempo, i due autori conservano la propria identità e il cinema di Vertov rimane molto meno comprensibile e più soggettivo di quello di Šub. Se vedendo il film del primo "uno si sente il protagonista" in *Oggi* "la sensazione è quella di essere uno spettatore²⁸⁷". Mentre il documentario di Vertov è caratterizzato da una "creatività ritmica e musicalità²⁸⁸", Šub si contraddistingue dall'accuratezza con cui racconta la collettività. Spiega così Sharp:

— *The [...] viewer is treated to an in-depth history lesson. Shub has a plethora of fascinating facts and details to complement and support her richly wide-ranging documentary. As outlined previously, Shub's and Vertov's styles of nonfiction film came*

²⁸⁴ Parentesi mia.

²⁸⁵ "Èto proizvedenie odnositsja k čislu naibolee ostrych, političeski zlobodnevných rabot sovetskich dokumentalistov konca 20-ch godov. Tema ètoj kinolenty – trud i kapital... Umelo podbiraja i kommentiruja, ona sozdaët na èkrane kartinu Ameriki – strany vopijuščich social'nych protivorečij... èkspluatácii i rabskogo truda, dopolnjaja eë razvèrnutym izobraženiem zachvatničeskich ustremlenij mirovogo kapitalizma. Protivopostavljajutsja ètoj tematičeskoj linii kadry, rasskazyvajuščie o žizni sovetskich ljudej...". *Istorija sovetskogo kino*, Iskusstvo, Mosca, 1969, s.p.

²⁸⁶ *The Eleventh Year* è il titolo inglese de *L'undicesimo* (titolo originale: *Odinnadcatyj*)

²⁸⁷ R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londra e New York: I.B. Tauris, 1999, p. 70.

²⁸⁸ I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 6.

*from vastly differing interpretations of the objectives of non-acted cinema and the debates surrounding the role of fact and authenticity in this genre*²⁸⁹.

Le diverse significazioni con cui i due registi intendono il documentario contribuiscono ad allargare il campo semantico di questo genere cinematografico, che con l'avvento del sonoro è destinato a crescere ulteriormente proprio grazie agli interventi filmici di questi due cineasti. L'affinità sia stilistica che contenutistica tra il cinema di Šub e quello di Vertov sarà inoltre riproposta, di nuovo negli anni Trenta, con *K.S.E.* (E. Šub, 1932) e il documentario vertoviano in generale.

Un grande rimpianto che caratterizza la cinematografia di Šub di questo periodo resta la realizzazione rimasta incompiuta del film *Ženščiny* (Donne, t.l.), che sarebbe dovuta essere una ricostruzione della storia delle donne sovietiche dal 1914 fino alla fine degli anni Trenta²⁹⁰. Il progetto di *Donne* rimane incompiuto; tuttavia, non possiamo tacere il generoso tentativo di Šub, tali sono gli sforzi che la regista compie per portare a termine l'opera. Purtroppo per lei, ciò non avviene, perché gli organi statali si dimostrano altrettanto tenaci nell'ostacolare la finalizzazione del film. Graham Roberts spiega questa dinamica molto chiaramente: "Con Šub, il problema per le autorità risiede sia nella sua consumata abilità sia nell'uso di materiale del passato, un passato – o almeno la sua rappresentazione ufficiale – che si stava evolvendo mentre lavorava"²⁹¹. Šub risulta quindi una documentarista scomoda agli occhi del regime stalinista. La verità raccontata dalla regista non si sposa con la narrazione storica modellata dalla propaganda secondo i dettami del governo sovietico. Le conseguenze di questo attrito nei confronti di Šub ricadono proprio sul film più voluto dalla cineasta: quando quest'ultima si presenta con la sceneggiatura del film *Donne* e la richiesta di fondi per poterlo realizzare, la sua domanda viene duramente rifiutata²⁹². La reazione mediatica di Šub non si fa attendere e nel 1933 esce il suo articolo: *Khoču delat filmu o ženščine* (Voglio fare un film sulle donne, t. l.) per proporre pubblicamente l'idea del suo film:

— *Up until now it seemed like only the actions of the collective, at the time of its organized or spontaneous performances, could be the theme of a non-acted film. I am going to have four heroines. Each of them will have her own biography, her own path in the struggle . . . and at the same time, they will represent millions of women in our*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ M. Lasagni, *op. cit.*, p.61.

²⁹¹ R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londra e New York: I.B. Tauris, 1999, p. 140.

²⁹² I. Sharp, *op. cit.* s. p., cap. 7.

*new way of life. . . My new documentary work . . . does not mean that I need to follow the established canons of acted film, nor that I have to use actors to impersonate my characters*²⁹³.

Nell'articolo, Šub espone anche l'idea che solo la rivoluzione proletaria e le nuove condizioni lavorative possono eliminare le diseguaglianze di genere che gravano sulle donne russe. Attraverso le storie di quattro eroine, Šub vuole inoltre passare al vaglio anche un'altra, principale criticità della condizione femminile all'interno della società sovietica: "la prostituzione e il vagabondaggio", fenomeni molto diffusi tra le bambine orfane²⁹⁴.

Mara Turovskaja elogia le ambizioni e il progetto di Šub, asserendo che la sceneggiatura di *Donne* costituisce un testo utilissimo per chi vuole capire "come si sentono le donne sovietiche nei primi anni della rivoluzione"²⁹⁵ ma soprattutto ne individua l'enorme potenziale, evidenziando il potentissimo impatto che un film del genere avrebbe potuto avere sulla cinematografia mondiale²⁹⁶. La studiosa, però, individua anche i motivi secondo i quali il film sarebbe stato scartato a monte. Secondo Turovskaja, *Donne* non viene ignorato perché Šub viene presa di mira alla censura: piuttosto, il film found footage, che alla fine degli anni Venti già annaspa per conquistarsi un posto nell'industria del cinema, nel decennio successivo è ormai fortemente criticato e ad esso gli viene preferito un genere di film più commerciale e con trame più semplici. Effettivamente, il problema per Šub risiede nella poca appetibilità di mercato del documentario (d'archivio), in cui l'autrice lavora e la dimostrazione sta nel destino che tocca a una delle sue pellicole successive: *Moskva stroit metro* (Mosca costruisce la metro, t. I.) non è un film problematico agli occhi della censura e viene infatti terminato; tuttavia, la sua poca vendibilità fa sì che la pellicola non raggiunga mai la fase di distribuzione. Non è quindi solo la censura stalinista che ostacola la produzione di Šub e la emargina progressivamente dal circuito della produzione filmica. Nemmeno possiamo additare la misoginia di Stalin – lamentata da Šub nel sopracitato articolo in cui, sarcasticamente, l'autrice "sembra elogiare Stalin e la sua prospettiva di sostegno nei confronti delle lavoratrici del kolkhoz"²⁹⁷ – come unico fattore decisivo. Le considerazioni di

²⁹³ E. Šub, citata in *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ M. Turovskaja, *Women and the "Woman Question" in the USSR*, in *Red Women On the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the beginning to the end of the Communist Era*. Ed. Lynne Attwood, Pandora Press, Londra, 1993, p. 145.

²⁹⁶ Ilana Sharp afferma addirittura che l'opera sarebbe ad oggi celebrata come uno dei primi classici femministi. I. Sharp, *op. cit.* s. p., cap. 7.

²⁹⁷ "This final paragraph, where Shub appears to praise Stalin and his supportive perspective towards women workers at the kolkhoz, is profoundly ironic". *Ivi*, s. p., nota 82, cap. 7.

Šub non sono errate, ma spiegano solo parzialmente il mancato completamento di *Donne*, che è dovuto anche ai problemi di mercato cinematografico sopracitati. Sembra paradossale, comunque, che questo periodo scarsamente realizzativo per Šub coincida con gli anni in cui la regista porta a termine *K. S. E.* (1932), uno dei suoi film più rilevanti, e in cui viene insignita dell'onorificenza in quanto artista benemerita della RSFS Russa (1934).

Il grande rimpianto dell'autrice per non essere riuscita a dar vita a *Donne*, però, è stato in parte riscattato dalla regista e studiosa di cinema Karen Pearlman, che si è ispirata a questa vicenda fallimentare per dare vita ad un film che vede proprio Èsfir' Šub protagonista. *I Want to Make a Film About Women* (Voglio fare un film sulle donne, t.l) – il cui titolo è la traduzione inglese dell'articolo *Kchoču delat filmu o ženščine* – è un cortometraggio molto interessante, “una lettera d'amore alle donne costruttiviste russe [che] riporta in vita le artiste rivoluzionarie degli anni '20 e specula su ciò che dissero, fecero e avrebbero potuto creare se non fosse stato per la repressione di Stalin²⁹⁸”. L'opera rievoca anche le figure di altre, importantissime artiste sovietiche di quel tempo, come Varvara Stepanova e Lilja Brik, che nel corto di Pearlman cooperano con Šub in studio di montaggio e in fase di produzione filmica. *Voglio fare un film sulle donne* ha anche vinto un premio al Savannah Film Festival,



Fig. 37: Una giovane donna che guarda sorridente verso l'ignoto è una potente immagine metaforica che può essere interpretata come la fiducia riposta nel futuro dai giovani, grazie alla Rivoluzione. Fotogramma del film *Oggi*. 1930.

ma la pellicola stessa costituisce un prezioso riconoscimento ad Èsfir' Šub, che pur non essendo riuscita a realizzare il suo film sulle donne, attraverso il suo lavoro ha ispirato e permesso ad un'altra regista di riuscirci.

²⁹⁸ “This is a love letter to Russian constructivist women. It brings to life revolutionary women artists of the 1920s and speculates on what they said, did, and might have created had it not been for Stalin's suppression”. Descrizione del film su IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt11044474/>.

Fig. 38: Una delle poche immagini che ci sono pervenute del film *La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj*. La scena in cui Tolstoj passeggia con la moglie nel parco e legge una rivista su una panchina (filmato del 1908) è sopravvissuta attraverso il documentario *Krupnym Planom* (omonimo del libro di Šub) che ha tramandato tale scena. *Krupnym Planom* è presente su: <https://www.net-film.ru/>



Fig. 39: Un'immagine tratta da *Voglio fare un film sulle donne*. Il personaggio di Èsfir' Šub è interpretato da Victoria Haralabidou, qui in figura. 2020.

ÈSFIR' ŠUB E IL FILM SONORO

L' elettricità prenderà il posto di Dio.

- Vladimir Il'ič Lenin

6.1 Il montaggio sonoro: l'elettrica sinfonia *Komsomol — šef èlektrifikaci*

Komsomol — šef èlektrifikaci (*Komsomol*, sponsor dell'elettrificazione, t.l., 1932; spesso abbreviato in *K.S.E.*) è il film attraverso il quale Šub saluta l'avvento del sonoro nel cinema: per la regista, la realizzazione di un film sul “movimento dell'energia²⁹⁹” rappresenta una sfida per svariati aspetti. Il primo deriva proprio da questa rivoluzionaria invenzione nel mondo della settima arte – il suono – che viene accolta da Šub con enorme entusiasmo. Scrive così la documentarista:

— A new invention, sound film, has excited everyone who works in the cinema. . . . For those of us working in non-acted film there is no doubt. We know that the sound film and the radio screen will give the non-acted film a genuine opportunity to become the most perfect instrument of international communication ³⁰⁰.

Il secondo aspetto deriva dal fatto che *KSE* rappresenta per Šub un modo del tutto nuovo di realizzare cinema: per la prima volta, la regista deve portare a termine un film composto interamente da riprese fatte da lei. Šub abbandona la zona di comfort del film d'archivio e si appresta a girare il suo primo documentario. I motivi che la spingono in questa direzione sono principalmente due: innanzitutto, l'interesse verso l'opera found footage - che finora aveva costituito il marchio di fabbrica del cinema šubiano – è andato progressivamente scemando e negli anni Trenta raggiunge i minimi storici (del resto, in questo periodo tutta l'industria cinematografica sovietica versa in gravissime condizioni³⁰¹).

La seconda ragione per la quale Šub vira verso il film “girato” è legato al fatto che *KSE* è un film attuale, che parla dello sviluppo industriale dell'Unione Sovietica a cavallo tra gli

²⁹⁹ Cfr. J. Malitsky, *Esfir Shub's K.Sh.E. (1932) and the Movement of the Energy*, in *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, A. Skrodzka (ed.) Oxford University Press, Oxford, 2019, p. 89-109.

³⁰⁰ È. Šub, citata in I. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 7.

³⁰¹ Gli anni Venti si erano chiusi drammaticamente per il cinema sovietico: “As the 1920s drew to a close, the Soviet film industry was in a state of disarray”. I. Sharp, *op. cit.* s. p. cap. 7.

anni Venti e i Trenta. La realizzazione di KSE è quindi molto differente da quella degli altri film di Šub: in questo caso non si tratta di ripescare del vecchio materiale di repertorio per raccontare una storia di molti anni prima, ma di raccontare una storia che è ancora in farsi. Šub, quindi ha la possibilità di filmare la realtà dell'industrializzazione sovietica e coglie quest'opportunità per dare vita ad un film con scene ex-novo e sul quale ha le idee molto chiare. È la stessa filmmaker a parlarne:

— *Cos'è "KSE"? Per me, questo è un film sul Komsomol per il Komsomol, per mostrare come funziona il Komsomol nell'elettrificazione delle zone più critiche. In modo che l'intero Komsomol multimilionario comprenda chiaramente cosa sia l'elettrificazione nella costruzione sociale*³⁰².

Šub è incaricata di realizzare il suo primo film sonoro dal Comitato Centrale del Komsomol. Il film racconta di avvenimenti attualissimi, che filma in anteprima degli avvenimenti storici fondamentali dell'Unione Sovietica.

Ma perché le tematiche storiche di questo film sono così importanti? Il film racconta la spinta verso l'elettrificazione dell'Unione Sovietica, attraverso l'organizzazione Komsomol, che raggruppa i giovani sovietici e costituisce una leva giovane e attiva al servizio del Partito Comunista. Il programma di portare l'energia elettrica in tutto il paese è fortemente voluto da Stalin in persona, che nel 1928, varando il Primo Piano Quinquennale, investe per rafforzare il settore agricolo e (soprattutto) l'industria pesante nazionali. *K.S.E.* esce in sala quattro anni dopo nel 1932, ormai al termine del progetto economico varato dal leader. Perciò, il film si prospetta essere un documento storico che dimostra il successo del Primo Piano Quinquennale sul settore secondario sovietico e quindi un'arma propagandistica in mano al regime – non a caso la pellicola viene commissionata dall'ente statale Komsomol -. Questo giovane partito, tra l'altro, si rivela molto utile e disponibile nei confronti di Šub, che testimonia il costante aiuto offerto da questo partito nelle aree di ripresa del film: “Ovunque abbiamo ricevuto l'aiuto più attivo da parte dei comitati Komsomol in cui si sono svolte le nostre riprese. Ci hanno anche aiutato a scegliere i soggetti delle riprese³⁰³”. Il film, dal punto di vista visivo,

³⁰² “Čto takoe «KŠĖ»? Dlja menja èto byla tema o komsomole dlja komsomola , čtoby pokazat', kak rabotaet komsomol na samych otvetstvennyh učastkach - na èlektrifikacii. Čtoby ves' mnogomillionnyj komsomol jasno sebe ujasnil, čto takoe èlektrifikacija v socstroitel'stve “. È. Šub, *La mia vita- La cinematografia*, Iskusstvo, Mosca, 1972, p. 281.

³⁰³ “Vsjudu my polučali samuju aktivnuju pomošč' ot komsomol'skich komitetov, gde proisходили naši syemki. Oni že pomagali nam vybirat' obyektu syemok”. È. Šub, *Primo Piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959, p. 202.

raccoglie tutte le immagini che accentuano l'immagine di un'URSS che sta cavalcando l'onda dell'industrializzazione e dell'elettrificazione: *K.S.E.* mostra sequenze di fabbriche, centrali elettriche attive e, soprattutto raccoglie i paesaggi sonori di questi luoghi: il film, dal punto di vista sonoro, è una sinfonia composta dalle registrazioni sincrone dei rumori dei macchinari nelle fabbriche, dell'acqua in movimento, dei cantieri, dal canto degli uccelli e dai discorsi che si svolgono in quei luoghi. Questi suoni sono intervallati dalle musiche di Gavriil Popov, che costituiscono la colonna sonora principale, ed altre forme di registrazione audio (come, ad esempio, alcuni discorsi doppiati³⁰⁴).

Il suono potrebbe quindi sembrare l'elemento principale di *K. S. E.*, ma sono gli elementi dell'elettricità e dell'energia i veri protagonisti del film. Šub sfrutta l'occasione di *KSE* per parlare dell'approdo della corrente elettrica in tutta la nazione. Invero, però la regista non si limita a fotografare un processo industriale, perché nel suo film il concetto di 'energia' ed 'elettrificazione' è inteso in senso più lato. Sulla scia di *L'undicesimo* di Vertov, Šub realizza un'opera che "si focalizza sulla produzione e la circolazione dell'energia sia all'interno che all'esterno dei corpi umani³⁰⁵" e quindi crea una connessione tra la creazione energetica delle fabbriche e quella umana. Il *fil rouge* attraverso il quale l'energia, in tutto il film, diventa sensibile è il suono. Per questo motivo, la regista intercetta e intercetta le registrazioni audio sia delle macchine in lavoro, che degli esseri viventi e delle forze della natura. Il suono, nelle mani di Šub, diventa uno strumento narrativo potentissimo per reificare l'energia e si rivela l'arma in più che Šub ha a disposizione (rispetto a *L'undicesimo* di Vertov). Più in generale, comunque, *K.S.E.* è un film sui sensi e sul potere del cinema di configurarsi come un'arte sinestetica.

Per esempio, la scena iniziale di *K.S.E.* si apre in uno studio di registrazione, dove un tecnico sistema la pellicola tra gli ingranaggi della cinepresa. Šub si sofferma particolarmente sul gesto dell'uomo per provocare nello spettatore la sensazione di sentire quest'azione come un'esperienza sensoriale sia visiva, che tattile. Il pubblico percepisce "la consistenza liscia della celluloid, la sua plasticità essenziale³⁰⁶". Questo fenomeno sinestetico in cui l'occhio si comporta proprio come l'organo del tatto³⁰⁷" prende il nome di 'haptic visuality', (dal greco

³⁰⁴ J. Malitsky, *op. cit.*, p. 98.

³⁰⁵ "Šub's *K.Sh.E.* (1932) focuses on the production and circulation of energy both inside and outside human bodies". *Ivi*, p. 89.

³⁰⁶ "The smooth texture of celluloid, its essential plasticity". I. Sharp, *op. cit.*, s.p. cap. 7.

³⁰⁷ A. Salkaya, *Haptic Visuality and a Multi-Sensory Film Experience: On Body and Soul*. "Filmvisio" 1 (1). Istanbul University Press, Istanbul, 2023.

haptós, che significa ‘palpabile’) che può essere tradotto in italiano con l’espressione ‘visualizzazione tattile’ (o aptica). Essa sta appunto ad indicare

— *Un senso di contatto fisico o di essere toccati, generato da un'organizzazione dell'immagine cinematografica in cui la sua presenza materiale è messa in primo piano ed evoca uno stretto coinvolgimento con i dettagli e la trama della superficie*³⁰⁸.

Questa breve, seppur molto evocativa scena iniziale racchiude diversi significati. Šub sceglie di inserirla come fosse un prologo all’opera, creando un episodio meta-filmico che per certi versi può ricordare la prima sequenza de *L’uomo con la macchina da presa*³⁰⁹ e che soprattutto serve ad annunciare fin da subito l’importanza primaria che nel film assumono energia e suono. Infatti, nella scena immediatamente successiva, Šub si focalizza su un altro gesto manuale inquadrato in dettaglio: quello del direttore d’orchestra. La sua gestualità “provoca” la propagazione del suono, come se questo si spostasse (invisibile, come energia) dalle mani del maestro ai musicisti. Secondo Kostina e Dyshlyuk, oltre a generare un senso di percezione tattile, Šub evoca nello spettatore anche “un senso di straniamento per svelare i mezzi della propria produzione”³¹⁰, dato che *K. S. E.* comincia proprio su un set cinematografico.

Già da questo piccolo scorcio di film, comunque, possiamo intuire il grande cambiamento stilistico affrontato da Šub una volta uscita dal campo del film d’archivio. La disillusione della regista verso le speranze del *found footage* la spingono anche ad allentare, infatti, l’autenticità integralista che caratterizza i suoi primi lavori e la porta ad aprirsi maggiormente sulla soggettività estetica del film³¹¹. In un dibattito sul film *K.S.E.* le parole di Šub stessa sono rivelatrici di un cambio di rotta:

³⁰⁸ “A sense of physical touching or being touched engendered by an organization of the film image in which its material presence is foregrounded and which evokes close engagement with surface detail and texture”. A. Kuhn e G. Westwell, *A Dictionary of Film Studies* (1 ed.), Oxford University Press, Oxford, 2012, s.p.

³⁰⁹ In quello che forse è il suo più celebre film, Vertov propone continuamente elementi autoreferenziali rispetto al cinema stesso (la sala cinematografica, lo studio di montaggio così come Esfir Šub stessa, che appare nel film). Inoltre, è proprio la regista ad ammettere di essersi ispirata alla pellicola di Vertov per il suo film. Vedi anche: J. Malitsky, *op. cit.*, p. 100.

³¹⁰ “The film [...] used the technique of estrangement to uncover the means of its own production (the work begins by taking the viewer inside a film studio)”. A. Kostina e L. Dyshlyuk, *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ È comunque doveroso sottolineare che Šub non abbandona totalmente i canoni dell’oggettività: *K.S.E.* racconta comunque i fatti in maniera autentica, ma al contempo si apre ad una narrazione esteticamente più virtuosa.

— *La nostra epoca è così grandiosa, così meravigliosa e così grande che non c'è nulla da temere che Shub ora filmi i fatti e li assembli soggettivamente. Soggettivismo, lirismo, questo è il mio stato d'animo straordinario, la mia partecipazione organica a quest'epoca attraverso le mie opere, se sono intenzionali, mi insegneranno a parlare con la voce della classe, non per la quale, ma con la quale voglio lavorare. E penso che non sia necessario aver paura di questa soggettività*³¹².

L'abilità di Šub (e di Vertov) sta nell'intuire che il cinema è il medium moderno attraverso il quale raccontare la modernità: *K.S.E.*, così come *Entuziazm* (Entusiasmo, t.l., D. Vertov, 1931) espandono le possibilità sensoriali del cinema sonoro. Il film diventa, grazie a questi due registi, una chiave con cui lo spettatore può accedere tattilmente a ciò che non si può vedere, ma che si può percepire attraverso l'udito ed il tatto³¹³ o addirittura a ciò che è impercettibile. In *K.S.E.*, abbiamo detto, l'energia si propaga attraverso il suono e infatti Šub viene creativamente ispirata dalle energiche donne in fabbrica che lavorano ad un ritmo cadenzato e "assolutamente sbalorditivo"³¹⁴. Il cinema filma dunque la modernità, che però viene raggiunta grazie alle donne sovietiche, di cui viene celebrata la laboriosità. Una di queste è Katja Paramonova, esponente e portavoce del Komsomol. Quest'ultima viene ripresa da Šub mentre annuncia il primato dell'URSS sugli Stati Uniti riguardo alla produzione di lampadine. Il fatto che tale successo venga annunciato attraverso la voce di una donna non è affatto casuale, così come non è casuale che Šub inquadri ripetutamente la sua assistente del suono donna, Vachnadze che diventa di fatto un elemento diegetico del film. Non è la sola Vachnadze a conoscere una trasformazione da elemento filmico a profilmico in *K. S. E.* che, ribadendo costantemente la sua autoreferenzialità, presenta spesso e volentieri immagini della troupe stessa, a lavoro. Ma ciò non avviene solo per celebrare l'avanzamento tecnologico dei mezzi di produzione - e quindi il processo di industrializzazione che investe anche il cinema: Šub, del resto, non sceglie casualmente di imprimere al film questa caratteristica auto-riflessiva; piuttosto, lo fa per esprimere la volontà di comunicare che anche gli addetti al film,

³¹² «Naša època tak grandiozna, tak zamečatel'na i tak velika, čto nečego bojat'sja, čto Šub cnimaet sejčas fakty i subyektivno ich montiruet. Subyektivizm, lirizm, èto neobyčajnaja moja nastroennost', moe organičeskoe učastie v ètoj èpochke moimi rabotami, esli oni budut celeustremlyeny, naučit menja govorit' golosom togo klassa, ne dlja kotorogo, a vmeste s kotorym ja choču rabotat'. I ja dumaju, čto ètoj subyektivnosti bojat'sja ne nado». È. Šub, citata in V. Morgenštern, *Na poljach stenogrammy* (A margine della trascrizione, t.l.) "Sovetskoe Kino" (1-2), Chudožestvennogo otdela Glavpolitprosveta NKP, Mosca, 1933.

³¹³L. Kaganovsky. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound 1928–1935*. Bloomington: Indiana University Press, Indiana 2018., p. 71.

³¹⁴ È. Šub, citata in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 7.

nel contribuire alla sua realizzazione, partecipano alla propagazione collettiva del movimento dell'energia. Nonostante Šub si allontani dai suoi tradizionali canoni stilistici di documentario, rimane al contempo fedele all'estetica costruttivista e fattografica, come riporta Ian Christie: “Shub’s *Komsomol – Patron of Electrification* . . . echoed the Constructivist faktura, with its self-referential demonstration of the new sound-film technique³¹⁵”

Il cambiamento di rotta di Šub avvicina il suo cinema, sotto molti punti di vista a quello di Vertov. Abbiamo già accennato dell'influenza di quest'ultimo sull'opera di Šub: aldilà del fatto che la scena iniziale di *K.S.E.* sia un omaggio all'incipit de *L'uomo con la macchina da presa*, la pellicola della regista si avvicina per contenuti ad un altro film di Vertov - *Entusiasmo* – anch'esso realizzato per celebrare i successi del Primo Piano Quinquennale. Anche nello stile, poi, *K. S. E.* assomiglia al cinema di Vertov: oltre a concepire un film autoreferenziale, Šub adotta in alcune parti della pellicola un montaggio molto rapido, tipicamente utilizzato dal suo collega. Nonostante ciò, Šub è tra i due quella più attaccata al documentario fattografico ed ai valori di autenticità, mantenendo un maggiore rigore di attendibilità delle proprie riprese e nel montaggio. La seconda parte di *K. S. E.*, infatti, si concentra sui successi dell'industrializzazione sovietica e costituisce un'opera più tradizionale e legata ai fatti (è esemplificativa la sequenza che mostra gli operai a Leningrado mentre fabbricano turbine). Vertov viene largamente apprezzato da Šub, ma spesso e volentieri mette in scena una realtà prefabbricata e drammatizzata nel suo documentario³¹⁶.

Quest'eccessivo sperimentalismo estetico, però, non piace all'establishment politico, che procede a una crescente emarginazione di Ėsfir' Šub (esposta nel precedente capitolo) proprio a partire da *K. S. E.*³¹⁷. Negli anni Trenta, la repressione della “realtà scomoda” operata da Stalin aumenta di intensità e non può non colpire una regista di documentari come Šub, al netto della grandezza sua e del suo film. Con *K. S. E.*, la regista sfoggia un'opera che riesce appieno nel compito di celebrare il Primo Piano Quinquennale e si rivela “un documento eccezionale della sua era”, rimanendo fedele alla consegna. Eppure, tutto ciò non basta: *K.S.E.* rimane l'ultima, grande opportunità per Šub di fare un film sull'Unione Sovietica: oltre ai già noti fallimenti di *Donne e Mosca costruisce la metro*, se ne aggiunge un altro; nel

³¹⁵ I. Christie, *Making Sense of Early Soviet Sound, Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Richard Taylor e Ian Christie (eds.), Routledge, Londra, 1991, p. 185.

³¹⁶ I. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 7. In realtà, Vertov è proprio costretto dal regime stalinista a realizzare documentari “pianificati”, cioè a partire da sceneggiature; l'egida statale sarebbe potuta così intervenire, eventualmente, censurando il film a monte. Vedi anche: M. Lasagni, *op. cit.*, pp. 56-57.

³¹⁷ A. Kostina e L. Dyshlyuk, *op. cit.*, p. 16.

1935, Šub viene commissionata per realizzare un film-propaganda su Stalin, ma a patto che la regista cedesse i diritti autoriali e registici dell'opera a Borís Šumjäckij, produttore esecutivo di alcune case cinematografiche sovietiche e a capo dell'organo di censura statale, ma senz'alcuna esperienza pratica nel cinema³¹⁸. *Strana Sovetov* (Il Paese dei Soviet, t. I., 1937), questo il nome del film, si rivela essere non più che una “poco edificante propaganda³¹⁹” in cui Šub non fa altro che smontare e rimontare *La Grande Strada*, cambiando il film e quindi la storia dell'Unione Sovietica e contribuendo all'esaltazione della figura di Stalin³²⁰. *Il Paese dei Soviet* esce nel 1937, quando ormai Šub è in esilio artistico: in quell'anno, infatti, la regista sta girando in Turchia *Turcija na podyëme* (La Turchia in ascesa, t. I.). La regista, ormai fuori dai radar della produzione cinematografica sovietica e consapevole dell'impossibilità di esprimere il proprio cinema nel suo paese, continua a lavorare all'estero. Nel 1939 esce *Ispanija* (Spagna³²¹), il film con cui Šub riscatta il difficile periodo degli anni

Trenta e consegna al cinema quello che forse è il suo ultimo capolavoro.



Fig. 40: L'inquadratura della mano del maestro d'orchestra da cui “parte” il suono dei musicisti. *K. S. E.*, 1932.

³¹⁸ D. Youngblood, *Soviet cinema in the Silent Era*, UMI Research Press, U.S., Michigan, 1985, p.90.

³¹⁹ “In truth, it was a documentary that (when it was finally released) would be no more than unedifying propaganda”. I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 7.

³²⁰ R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londra e New York: I.B. Tauris, 1999, p. 4.

³²¹ Non abbiamo notizie precise, purtroppo, riguardo la data della distribuzione del film in Italia. Sappiamo per certo, comunque, che questa è avvenuta: *Spagna* è infatti presente sul catalogo di Youtube al link <https://www.youtube.com/watch?v=mWHcE87dO8A> e in alto a destra è presente il logo “a farfalla” di Rai Tre, che ci porta a dedurre quindi che il film sia stato distribuito dalla televisione italiana tra il 2000 e il 2010.



Fig. 41 (in alto): Esempio di visualizzazione attica. L'inquadratura si sofferma sulle mani che inseriscono la pellicola sulla cinepresa, creando un senso di sinestesia visivo-tattile nello spettatore. *K. S. E.*, 1932.



Fig. 42 (al centro): Il progresso passa attraverso la manodopera femminile: un gruppo di operai lavora al centro di smistamento telefonico. *K. S. E.*, 1932.



Fig. 43 (in basso): Una prova del successo del Primo Piano Quinquennale: la costruzione della Centrale idroelettrica Dniprogres Dam e della relativa diga.

6.2 *Ispanija*: montare il dramma del presente

Il 17 luglio 1936, in Spagna scoppia una guerra civile che vede opporsi il fronte dei Repubblicani e i Nazionalisti di Franco. Il conflitto ha una risonanza e una tale importanza geopolitica internazionale che arriva a coinvolgere anche eserciti di paesi stranieri: così i franchisti di estrema destra ricevono l'aiuto di gruppi armati dell'Italia fascista e della Germania hitleriana. Al contempo l'URSS, che ha un interesse strategico nella vittoria dei repubblicani nella guerra, si schiera al fianco di quest'ultimi. Il governo sovietico non investe solamente risorse militari nello scontro, vuole anche effettuare un'azione di propaganda agli occhi dell'opinione internazionale e rafforzare l'immagine socialista, screditando nel frattempo la reputazione dei nazionalisti e delle repubbliche di destra.

Tale contesto storico-politico ci porterebbe a pronosticare che *Ispanija* (Spagna, 1939), il documentario di Šub sulla guerra civile spagnola, avrebbe tutti i presupposti per essere un'ulteriore prodotto culturale fortemente manovrato da Stalin e che non si sarebbe rivelato altro che l'ennesimo strumento di propaganda mistificatoria nelle mani del regime dittatoriale sovietico. Sappiamo come Šub avesse, negli anni Trenta, già subito spesso e volentieri i morsi della censura stalinista. La progressiva marginalizzazione della regista dal circuito della cinematografia dell'URSS si era tradotta in una serie di delusioni per l'autrice: dapprima il suo progetto per *Donne* viene radicalmente stroncato; poi, dopo film mai usciti in sala (*Mosca costruisce la metro*) e altri di fatto realizzati dagli uomini del regime (*La Terra dei Soviet*), Šub viene definitivamente allontanata, prima in Turchia ed ora in Spagna. La carriera della cineasta, a causa dell'ostruzionismo del governo della sua stessa nazione, è in fase calante. Nonostante tutta questa serie di premesse sconcertanti, però, Šub firma un "memorabile contributo alla storia del cinema"³²². *Spagna* si erge a ricostruzione storica della guerra civile che nel 1939, anno in cui la pellicola viene pubblicata, si è ormai drammaticamente conclusa. La forza del film non consiste però esclusivamente nella sua oggettività – tratto distintivo del

³²² Sharp cap. 8

cinema šubiano: piuttosto, con *Spagna* Šub trae il meglio dal cinema di ricostruzione *found footage* (ammirato nei suoi primi film) e dal documentario sonoro (rappresentato da K.S.E.) e dà vita ad una pellicola di altissimo livello che rappresenta il compendio della cinematografia della regista. Il giudizio di Jay Leyda è molto chiaro a proposito dell'opera:

— *Il film è estremamente chiaro nel pensiero e nel montaggio, dalla calma introduzione al tragico finale. Il film è simile a una grande opera storica, ma non "oggettiva" e "appianata", ma puramente lirica, piena di passione. Sebbene la mancanza di materiale abbia talvolta dettato la necessità di escludere alcuni episodi, ciò non si avverte nel film: ogni idea in esso sollevata riceve uno sviluppo esaustivo, e senza la noia che così spesso accompagna uno sviluppo eccessivamente dettagliato del materiale*³²³.

La lavorazione del film sembra ricordare quella de *La caduta della dinastia Romanov*, *La Grande Strada* e *La Russia di Nicola II e di Lev Tolstoj*: così come per queste pellicole, anche per *Spagna* Šub lavora a partire da materiale riciclato: l'ossatura dell'opera è composta da filmati girati durante la guerra civile spagnola dai cameramen sovietici R.L. Karmen e B.K. Makaseev³²⁴. Questi cinegiornali erano confluiti nel Sovkinozhurnal ed erano una cronaca della guerra appena conclusasi; ora, Šub li ripescava. Ma a differenza dei rulli che trova nelle cantine di Leningrado, il materiale di repertorio che Šub eredita dai due operatori di macchina è di ottima qualità cinematografica e, soprattutto, in "condizioni immacolate"³²⁵. Inoltre, a differenza della trilogia sulla storia russa, *Spagna* è un film di attualità e che parla di un fatto storico contemporaneo. Viene infatti distribuito con una tempestività quasi da cinegiornale: la guerra civile termina spagnola termina il primo aprile 1939. Poco più di due mesi dopo, precisamente il 20 luglio dello stesso anno, *Spagna* debutta sul grande schermo. Šub quindi riesce contemporaneamente a restare fedele alla fattografia - utilizzando, per l'appunto 'fatti', cioè filmati preesistenti, ma anche ritagli di giornale ecc- e ad innalzare il livello estetico-visivo dell'opera.

³²³ «Fil'm na redkost' čëtok po mysli i po montažu, načinja ot spokojnogo vstuplenija i do tragičeskoj koncovki. Fil'm srodni bol'somu istoričeskomu trudu, no ne «obyektivnomu» i «priglažennomu», a sugubo liričnomu, ispolnennomu strasti. Čotja nedostatok materiala podčas diktoval neobchodimost' isključenija nekotorych èpizodov, èto ne oščuščaejsja v fil'me: každaja mysl', zatrunutaja v nëm, polučaet isčerpvyajuščee razvitie, pričëm bez skuki, kotoraja tak často soputstvuet izlišne podrobnoj razrabotke materiala» J. Leyda, citato in A. Jurovskij, *op. cit.*

³²⁴ F. del Olmo, *Lenguaje e identidad colectiva en Buñuel. Propaganda en el filme «España 1936»*.

«Comunicar» 35 (18), Universidad de Málaga, Málaga, 2010, p. 71.

³²⁵ «in pristine condition» I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 8.

Allo stesso tempo, la pellicola viene lodata per diversi aspetti: è sia “una poesia cinematografica sul coraggio del popolo spagnolo” che “un capolavoro del giornalismo cinematografico. Si tratta di un'opera appassionata, che esprime apertamente gli ardenti sentimenti dell'autore, un'opera profondamente intrisa dell'idea dell'internazionalismo proletario³²⁶”.

Uno strumento narrativo molto importante e soprattutto innovativo nel film, oltre all'utilizzo di scene di battaglia reali, è l'inserimento di una voce fuori campo che conduce la narrazione per tutto il corso del documentario. In Spagna, il ruolo di narratore è affidato a Vsevolod Višnevskij, che collabora anche alla stesura del testo. Èsfir Šub commenta a proposito di quest'esperienza di registrazione della voce fuori campo, in studio:

— *Il testo dell'annunciatore di Višnevskij è originale e bellissimo. Parlare ad alta voce, o meglio, pensare ad alta voce per il pubblico. Višnevskij ha pronunciato lui stesso il testo, con una voce leggermente ovattata e tranquilla. Il risultato è stata una soluzione nuova, con una speciale espressività emotiva. Coloro che hanno compreso ciò hanno ampiamente approvato... Alcune parole non erano chiaramente udibili. È stata necessaria una seconda e ripetuta ri-registrazione. Višnevskij era sempre con me in studio, nella sala di registrazione, pronto a lavorare per tutto il tempo necessario. Voleva davvero preservare la parola dell'autore³²⁷.*

Aldilà dell'attributo pionieristico dell'uso del narratore fuori campo - Šub riutilizza questa tecnica, che influenzerà significativamente tutto il giornalismo cinematografico sovietico, anche ne in *Fašizm budet razbit* (Il fascismo sarà sconfitto t.l., 1941)³²⁸ - questa scelta conferma il saldo legame tra la regista e gli ideali costruttivisti: Višnevskij commenta in modo disadorno le scene che scorrono sullo schermo; il suo stile e il suo linguaggio sono molto naturali ed evitano inutili abbellimenti; al contempo, però completano il significato delle

³²⁶ È. Šub sozdaët šedevr kinopublicistiki – fil'm «Ispanija». Èto bylo proizvedenie strastnoe, otkryto vyražajuščee gorjačie avtorskie čuvstva, proizvedenie, naskvoz' pronizannoe ideej proletarskogo internacionalizma. A. Jurovskij, *op. cit.*

³²⁷ «Svoeobrazen i prekrasen byl diktorskij tekst Višnevskogo, Razgovor vsluch, vernee, mysli vsluch dlja zritel'nogo zala. Tekst Višnevskij proiznosil sam – gosom nemnogo priglušënnym i tichim. Polučalos' novoe rešenje, osoboj èmocional'noj vyrazitel'nosti. Te, kto èto ponimal, očen' odobrjali...

Byli ne sovsem otčëtlivo slyšny otdel'nye slova. Trebovalas' vtoraja, povtornaja perezapis'. Višnevskij byl vsë vremja so mnoj na studii v zale zvukozapisi, gotov byl rabotat', skol'ko ponadobitsja. On očen' chotel sochranit' avtorskoje slovo». E. Šub, citata da V. Višnevskij, “Kino” (19), Mosca, 1939.

³²⁸ A. Jurovskij, *op. cit.*

immagini e conferiscono “enfasi al fascino dell’immagine visiva³²⁹”. A proposito di ciò, *Spagna* constata l’enorme evoluzione in termini di qualità estetiche di immagine rispetto ai film predecessori di Šub, oltre a mostrare il progressivo miglioramento anche dell’apparato audio del film, che non risiede unicamente nell’aggiunta di questa virtuosa voce fuori campo. La colonna sonora di *Spagna*, infatti, oltre a toccare picchi di qualità acustica del tutto nuovi, rinnova anche la sua importanza sul piano della drammaturgia rispetto a *K. S. E.* Šub ribadisce nel film l’importanza primaria delle musiche, che vengono assemblate e giustapposte, al pari delle immagini, secondo un preciso criterio narrativo. Šub integra così il montaggio sonoro all’interno di quello ideologico-fattografico, peculiare del suo modo di fare cinema. Prendiamo in analisi un brano di *Spagna* a prova di ciò.

La scena-preludio all’arrivo dei bombardamenti a Barcellona si apre con una raffigurazione idilliaca della vita in città³³⁰. I valori di tranquillità e libertà sono metaforizzati, visivamente, dal volo di uno stormo di gabbiani, che fendono l’acqua del mare ed hanno come sfondo l’orizzonte del cielo; sotto l’aspetto uditivo, invece, attraverso una musica sponsale e gioiosa che accompagna le immagini e si alterna al commento di Višnevskij, neutrale ed equilibrato nelle parole e nel tono: “Nella città si va a passeggio³³¹”. Šub ora mostra le inquadrature dei pedoni che camminano sul lungomare e dei bambini che fanno il bagno, divertiti; poi, ritorna al volo dei gabbiani; infine, inserisce una ripresa degli aerei nemici, ancora molto alti e lontani, arrivati per bombardare la città. Šub crea un’antitesi tra le inquadrature del volo dei gabbiani che rappresentano la libertà e la pace del popolo catalano, e il volo degli aerei che da lì a poco assiederanno la città minando proprio quella pace. La musica piacevole continua a diffondersi durante le inquadrature: ancora nessuno si è accorto del pericolo. Šub ritorna sui passanti: una madre sta passeggiando con i propri figli, e alcuni di loro sembrano guardare verso il cielo. Si sono accorti degli aerei, che adesso volano a quota più bassa, e infatti il tono della musica diventa improvvisamente allarmante. Višnevskij commenta: “Cielo sereno in tutta la Spagna” appena prima che una bomba, partita dal velivolo, piova sul mare di Barcellona. La musica emula l’impatto dell’ordigno. Il narratore aggiunge: “Attenti! Questo era il segnale della rivolta fascista!”. La calma è compromessa per sempre, sia visivamente

³²⁹ “Vishnevsky’s conversational voice over [...] gives emphasis to the allure of the visual image” I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 8.

³³⁰ La sequenza, in realtà, è introdotta da una didascalia che suffraga il concetto di calma e pace che si vive in Catalogna prima dell’arrivo dei bombardamenti. L’intertitolo recita: “Po vsej ispanii bezoblačnoe nebo...” (“Cieli senza nuvole in tutta la Spagna...” Traduzione mia).

³³¹ Ovviamente, quella riportata è la traduzione della battuta di Višnevskij, nei sottotitoli della versione del film distribuita in Italia.

che acusticamente: le immagini della prima vittima, poi persone che scappano, a piedi o su veicoli a motore, vengono accompagnate da una colonna sonora minacciosa e incalzante. “Alle armi, concittadini!” esclama Višnevskij mentre da un furgone di milizia popolare, un soldato volontario sparge per strada dei manifesti della guerra. La frase è pronunciata con toni più enfatici, questa volta, ma non si tratta di una scelta casuale: il commento di Višnevskij, in questo caso assume il ruolo di “ripetitore” e dà voce alle parole che probabilmente avrebbe pronunciato il militare. L’importanza di quest’ultimo nella scena è presto palesata: i fogli che ha diffuso per le strade vengono raccolti da tutti i cittadini, “comunisti, socialisti, repubblicani. Gente di ogni professione e di tutte le età³³²” che si mobilitano per erigere le barricate. L’andamento incalzante delle musiche va in progressivo crescendo durante tutta la sequenza, che si carica di intensità e di pathos sempre maggiori. Appena i soldati prendono la scena, però, la melodia diventa subito trionfale: sono loro a fare da cerniera tra la fine di questa lunga sequenza e l’inizio di quella successiva che, sempre accompagnata da musica vittoriosa, si apre con la raffigurazione di un palazzo da cui svetta la bandiera di Barcellona.

Questa sequenza, oltre a contenere un validissimo esempio di montaggio musicale, contiene anche un’importante chiave di lettura del film: ossia che il popolo spagnolo vive in armonia e in prosperità finché non arrivano i fascisti. Soprattutto, Šub veicola i significati dell’opera, ancora una volta, attraverso la crasi immagine-suono. Le prime inquadrature del film mostrano “l’antica terra della Galizia, nel nord-ovest della Spagna”. Le immagini dei pini mediterranei, tipici del paesaggio, vengono accompagnate da quelle di un suonatore di cornamusa che cammina per i boschi intonando, con una *gaita* galiziana, della musica tipica e tradizionale del posto. Šub non ci sta solo parlando della bellezza di questa terra, ma anche del millenario insediamento umano in essa. Il sentimento panico che lega l’uomo alla Galizia è rappresentato dalle melodie del suonatore di cornamusa (il quale per metonimia rappresenta il popolo spagnolo), in completa armonia con l’ambiente circostante. Questi concetti vengono approfonditi: poco dopo, Šub si sofferma su simboli del retaggio cattolico spagnolo: “antichità religiosa, risalente a secoli e secoli fa³³³” e offre un breve spaccato della vita in un villaggio dove, a dispetto dell’arretratezza regna l’armonia e la conservazione di tradizioni pluricentuarie: valori che verranno minati dall’avvento dei franchisti, ma che ritorneranno a fine film. *Spagna*, infatti, si conclude in maniera circolare (stile che ha contraddistinto Šub): la bandiera catalana svetta in cielo affiancata da delle palme. La riproposizione degli alberi,

³³² Dal commento di Višnevskij.

³³³ *Ibid.*

che rappresentano vitalità e speranza nel futuro, chiude un cerchio e suggerisce un finale ottimista, avallato anche dalle intense parole di Višnevskij: “Il popolo non si rassegnerà mai né si inginocchierà”.

Tornando alla parte musicale, come nota acutamente Ilana Sharp, la magistrale colonna sonora imbastita da Gavriil Popov (che Šub giustamente conferma dopo l’ottima prova del maestro in *K.S.E.*) si caricano di una “complessità emotiva in cui la composizione strumentale di apertura serve con successo ad amplificare l’atmosfera, mentre le note si librano per raggiungere un crescendo³³⁴”. Šub ricorda con larga soddisfazione il contributo di Popov al film, in particolare:

— *La musica del compositore Gavriil Popov ha avuto un ruolo importante nella progettazione della sceneggiatura. Ha preso come base le melodie popolari e ha fatto un uso eccellente di strumenti e canzoni popolari*³³⁵.

Il fatto che Popov scelga canzoni autoctone da inserire nel film è un ulteriore segnale di aderenza al costruttivismo da parte di *Spagna*; in generale, sia il direttore d’orchestra che Višnevskij si impegnano al meglio nella realizzazione dell’apparato sonoro del film³³⁶. Così come in *K. S. E.*, inoltre, anche in questa pellicola Šub crea un connubio tra ritmo musicale e lavoro mettendo sempre al centro la donna: una delle prime scene di *Spagna* immortala, in ambienti diversi, donne che lavorano intonando canti o producendo suoni cadenzati legati alla loro azione lavorativa. L’importanza della musica viene ribadita anche nella sua assenza: per esempio, nella scena in cui gli aerei volano verso Madrid per bombardarla. Dopo la frase di Višnevskij: “Ora vedrete il volto feroce del fascismo. Non dimenticatelo mai!” cala il silenzio. Non c’è musica né voice-over ad accompagnare la fuga dei civili verso i rifugi, ma solo il boato degli aerei e delle bombe. Con una ripresa dall’alto, Šub mostra la città ormai vuota e per qualche istante, cessano anche i rumori della distruzione: la guerra ha desertificato la città, sia sull’aspetto visivo che su quello sonoro.

³³⁴ “an emotional complexity in which the opening instrumental composition serves successfully to amplify the mood, as the notes soar to reach a crescendo”. I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 8.

³³⁵ “Bol’šuju rol’ v oformlenii scenarija sygrala muzyka kompozitora Gavriila Popova. Za osnovu on vzjal narodnyj melos i prekrasno ispol’zoval narodnye instrumenty i pesni”. È. Šub, *Primo Piano*, Iskustvo, Mosca, 1959, p. 161.

³³⁶ La condotta lavorativa di Višnevskij era prodigiosa. Šub narra un aneddoto secondo il quale Višnevskij era solito, inviare, durante le lunghe giornate di lavoro in fase di post.-produzione per *Spagna*, lunghe lettere in cui proponeva alla regista nuove idee sullo schema di montaggio o sul testo da inserire nel film. *Ibid.*

Non dimentichiamo, perciò, che *Spagna* rimane un film di convinta propaganda filo-repubblicana e antinazifascista. Francisco Franco, per esempio, è presentato nel film mentre marcia per le strade di Madrid. Lo accompagna una musica di terrore e di battaglia, oltre al commento sprezzante di Višnevskij: “Ecco Franco, boia filoitaliano e filotedesco! Nelle Asturie, ha fatto torturare i bambini davanti alle loro madri³³⁷”. Nell’introdurre l’esercito franchista e i suoi alleati, Šub inserisce in sovrimpressione i simboli di queste dittature, mentre scorrono le immagini di esplosioni e distruzioni causati dagli eserciti nazifascisti. La guerra civile spagnola raccontata dalla regista mostra anche la forza collettiva dei socialisti di tutto il mondo, che si uniscono per combattere il nemico comune. Così a Toledo, “il nodo principale degli avvenimenti³³⁸”, i combattimenti iniziano sotto la bandiera dell’URSS. Ilia Veisfeld paragona il film ad un’altra opera sovietica che tratta della guerra civile spagnola.:

Il film “Spagna” è tra le migliori opere sull’eroica Spagna repubblicana. Questo film può essere paragonato, ad esempio, al “Diario della Guerra di Spagna” di Michail Kol'cov. Aleksej Tolstoj e Aleksandr Fadeev hanno scritto del “Diario della guerra di Spagna” che è un libro magnifico, appassionato, musicale e poetico. Questa caratteristica può essere pienamente attribuita al film veritiero e di grande talento “Ispaniya”. È intriso di un grande amore per il popolo spagnolo e di odio per il fascismo. Invoca una lotta inconciliabile contro l’hitlerismo e l’aggressione imperialista. Mostra la forza e la grandezza della cooperazione internazionale dei lavoratori agricoli di tutto il mondo. Questi pensieri e sentimenti sono stati espressi nelle immagini del documentario: semplici, affidabili e commoventi³³⁹.

La correlazione tra le due opere, individuata da Veisfeld è molto interessante. Tuttavia, il suo giudizio su *Spagna* apre a una riflessione molto importante sul film. Lo scrittore indica l’opera come veritiera, e non sbaglia: abbiamo già parlato della validità di *Spagna* in questo senso. Il documentario, però, presenta anche una grande omissione: si interrompe con una

³³⁷ Commento di Višnevskij nel film.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ “Kartina «Ispaniya» nakhoditsya v ryadu luchshikh proizvedeniy, posvyashchennykh geroicheskoj respublikanskoj Ispanii. Yeye mozhno sopostavit', naprimer, s «Ispanskim dnevnikom» Mikhaila Kol'tsova. Ob «Ispanskom dnevnik» Aleksej Tolstoj i Aleksandr Fadejev pisali, chto eto velikolepnaya, strastnaya, muzhestvennaya i poeticheskaya kniga. Eta kharakteristika mozhet byt' tselikom otnesena i k vysokotalantlivomu, pravdivomu fil'mu «Ispaniya». On byl proniknut goryachey lyubov'yu k ispanskomu narodu i nenavist'yu k fashizmu. On zval k neprimirimoy bor'be s gitlerizmom, s imperialisticheskoy agressiyey. On pokazal silu i velichye internatsional'nykh svyazey trudyashchikhsya vsego mira. Eti mysl i chuvstva vyrazheny byli v obrazakh dokumental'nogo fil'ma — prostykh, dostovernyykh i volnuyushchikh”. I. Veisfeld. Introd. In È. Šub, *Primo Piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959, p. 16.

scena di speranza e di futuro dell'esercito repubblicano, tacendo completamente il fatto che quest'ultimo venga brutalmente sconfitto dalle milizie di Franco e dai fascisti. Terminare il film con un esito tragico avrebbe vanificato la potenza dei messaggi di speranza verso il futuro e di lotta alle dittature di destra, di cui l'opera si fa ampiamente portatrice. Il motivo per cui l'autenticità storica di *Spagna* viene sacrificata nella conclusione, tuttavia, non è di natura artistica, bensì politica. Prevedibilmente, Stalin non avrebbe mai permesso la circolazione di un film che si concludeva con la vittoria dei nazifascisti. Šub è ben consapevole di ciò e si autocensura, onde evitare provvedimenti molto gravi contro la sua persona. Ricordiamo che nel 1939, anno di circolazione del lungometraggio in Unione Sovietica, vige un clima di repressione ancor più spietato - inaugurato nel 1936 e passato alla storia come il periodo delle Grandi Purghe, durante il quale Stalin condanna a morte circa tre milioni di persone)³⁴⁰. Šub crea pertanto il miglior compromesso possibile, che tenga fede alle istanze artistiche e di autenticità di un documentario creato a partire da immagini di repertorio, e che al contempo non la rendano una nemica per il regime sovietico. Gli spettatori connazionali di Šub sono falsamente portati a credere che per il fronte repubblicano ci sia ancora speranza, ma possono comunque ammirare “una preziosa prospettiva storica di un evento epocale nella storia del ventesimo secolo³⁴¹” e che, aldilà del suo valore documentario, si afferma come “uno degli indubbi capolavori del film compilativo³⁴²”

Èšfir' Šub, comunque, non è l'unica documentarista a rendere omaggio agli sforzi del popolo spagnolo durante la guerra civile: Joris Ivens, con il suo *The Spanish Earth* (*Terra Spagnola*, 1937) presenta gli stessi principi di antifascismo, trionfo e speranza raccontati in Spagna. Nonostante Ilana Sharp ritenga superiore il documentario di Šub in profondità di contenuti, la studiosa riconosce comunque il grande valore di *Terra Spagnola*³⁴³. Il film di Ivens si pone a metà tra film documentario e di finzione: il regista, infatti, chiede agli abitanti del paesino spagnolo di Fuenteduena di interpretare il ruolo di sé stessi. A queste scene “finzionali”, poi, Ivens alterna quelle dal vero, ossia le scene di guerra. Qualche anno prima, anche Buñuel aveva realizzato un documentario sulle regioni spagnole più problematiche: *Las Hurdes* (*Terra senza pane*, 1932) racconta il paese da una prospettiva molto più drammatica;

³⁴⁰ Secondo le stime dello storico Robert Conquest. In C. Troilo, *I gulag, le purghe staliniane e le colpe di Togliatti*, HuffPost, Torino, 2020.

³⁴¹ “her panoramic interpretation of the Spanish Civil War provides a valuable historical perspective chronicling as it does a momentous event in twentieth-century history”. I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 8.

³⁴² “one of the sure masterpieces of compilation”. J. Leyda, citato in *ibid.*

³⁴³ I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 8.

tuttavia, è accomunato con *Spagna* perché entrambi criticano “la ricchezza della Chiesa in un contesto di povertà estrema³⁴⁴”.

Il pionierismo di *Spagna*, comunque, è dimostrato e avvalorato dal fatto che il documentario diventa fonte di ispirazione anche per registi di generazioni successive: in particolare, nel 1963 Frédéric Rossif porta a termine *Mourir à Madrid* (*Morire a Madrid*, 1963), film che deve moltissimo a *Spagna* ma che - seppure tecnicamente superiore a quest'ultimo - non raggiunge la sua profondità e la sua accuratezza di ricerche. *Morire a Madrid*, assieme a *Das russische Wunder* (Il miracolo russo, t.l., 1963) di Andrew e Annalie Thorndike “sono tributi a Šub [...] anche lei li avrebbe visti come tributi verso di lei in quanto pioniera. [...] entrambi i film hanno appreso metodo, chiarezza e accuratezza da Šub³⁴⁵”.

6.3 Oltre *Spagna*

Le due pellicole sopracitate contribuiscono a dare lustro ad un film non abbastanza apprezzato dai contemporanei di Šub che da *Spagna* in poi, purtroppo, non riesce più a realizzare lavori degni di nota e la sua carriera da regista finisce gradualmente nel dimenticatoio: *20 let sovetskogo kino* (20 anni di cinema sovietico, t.l., 1940) è l'opera che Šub realizza subito dopo, in collaborazione con Pudovkin³⁴⁶: purtroppo, essendo perduta non possiamo dire molto a riguardo di essa³⁴⁷. *Il fascismo sarà sconfitto* e *Strana Rodnaja* (Paese d'origine, t.l., 1942) distorcono la realtà decretando un passo indietro nelle abilità registiche ammirate nel cinema di Šub³⁴⁸. *Paese d'origine* è comunque impreziosito dalla colonna sonora, composta da Dmitrij Šostakovič. È comunque un periodo fruttuoso in altri ambiti lavorativi per la cineasta, che insegna montaggio alla VGIK ad Alma-Ata, in Kazakistan (dopo l'evacuazione della sede Centrale a causa della guerra) e monta diversi cinegiornali³⁴⁹. Nel decennio 1943-53, mentre ricopre il ruolo di direttrice al Central'noj studii dokumental'nych fil'mov (CSDF)³⁵⁰ continua comunque la propria carriera da filmmaker e dirige: *K prebyvaniju v Moskve učastnikov sessii ispolkoma meždunarodnoj demokratičeskoj federacii ženščin* (La riunione del comitato

³⁴⁴ M. Lasagni, op. cit., pp. 91-92.

³⁴⁵ “are tributes to Shub, even to the point of borrowing ideas and sequences as well as footage from her work – but I believe that she also would have seen this as a tribute to her as a pioneer. More vitally, both films learned method, clarity and thoroughness from Shub”. J. Leyda, citato in I. Sharp, op. cit., s. p., cap. 8.

³⁴⁶ I. Veisfeld, op. cit., p. 4.

³⁴⁷ I. Sharp, op. cit., s. p., cap. 7.

³⁴⁸ *Ibid.* *Paese d'origine* è visibile a tutti al link <https://www.youtube.com/watch?v=27H6N-s6v3Y&list=PLAFX4eyD-Ag4T6jQqf5nkUG3Fc46J4V95&index=8>.

³⁴⁹ “Ėsfir' Il'inična Šub”. La Grande Enciclopedia Russa 2004-2017, Kravec S. L., Mosca, 2004-2017.

³⁵⁰ Tradotto: Studio Centrale dei film documentari (TSSDF).

esecutivo della Federazione Internazionale delle Donne Democratiche, t.l.,1946), in cui Šub documenta l'incontro tra i delegati di paesi stranieri e alcune attiviste russe.

Sudebnyj process v Smolenske (Il processo di Smolensk, t.l., 1946), invece, riprende i momenti salienti del processo su un gruppo di ex-militari nazisti. Il documentario è accompagnato costantemente da una voce narrante, caratteristica che ricompare tendenzialmente anche nei due successivi lavori di Šub. *Il processo di Smolensk* “per le atrocità tedesco-fasciste³⁵¹” è una cronaca audiovisiva che, pur avendo il pregio di riportare un importante evento storico, non mostra traccia delle abilità della cineasta in materia di montaggio, segno della probabile perdita di potere decisionale da parte di Šub nel suo stesso film; anche la regia appare, purtroppo, molto impersonale³⁵².

Po tu storonu Araksa (L'altro lato degli Araks, t.l., 1947) è l'unico film di finzione di Šub, realizzato in uno studio cinematografico di Baku; è bene ammettere, comunque, che a partire da *Spagna* in poi la regista apre a un modo di fare documentario meno integralista, facendo spesso e volentieri ricorso a delle “sceneggiature” in cui progetta una scaletta di documentario³⁵³. In *Primo Piano*, Šub parla di come l'esperienza quasi ventennale negli studi cinematografici l'abbia aiutata nello stabilire un legame tra film di finzione e documentario. Anche *L'altro lato degli Araks* si rivela una preziosissima opportunità di apprendimento:

— *Ciò mi ha dato l'opportunità di osservare da vicino il lavoro creativo di eccezionali registi sovietici (in particolare S. Eisenstein), che hanno creato fama mondiale per il cinema sovietico. È stata una scuola fantastica per me. In connessione con il mio lavoro ho dovuto incontrare anche grandi scrittori sovietici. Hanno scritto le sceneggiature per me, ne ho girate molte [...].*³⁵⁴

³⁵¹ “V Smolenske S 15 po 20 dekabnja proischodil sudebnyj process po delu o Nemecko-fašistskich zverstvach v gorode Smolenske i smolenskoj oblasti”. Dalle didascalie del film.

³⁵²Il documentario è visibile al seguente link:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%A1%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81_%D0%B2_%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B5_\(1946\)_%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC.webm](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%A1%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%86%D0%B5%D1%81%D1%81_%D0%B2_%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B5_(1946)_%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC.webm)

³⁵³ E. Šub, *Primo Piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959, p. 191.

³⁵⁴ “Èto dalo mne vozmožnost' blizko nabljudat' tvorčeskuju rabotu vydajuščichsja sovetskich kinorežisserov (osobenno S. Ėizenštejna), sozdavšich vsemirnuju slavu sovetskomu kino. Èto byla prekrasnaja škola dlja menja. V svjazi so svoej rabotoj mne prišloš' vstretit'sja i s bol'simi sovetskimi pisateljami. Oni pisali dlja menja scenarii, mnogich ja snimala [...] *Ibid.*

Ot čistogo serdca (Dal profondo del cuore, t.l., 1949) è l'ultimo film di Šub: si tratta di un'ulteriore opera di propaganda in cui l'immagine di Stalin appare innumerevoli volte. Anche in tal caso, come ne *Il processo di Smolensk* il commento della voce narrante pervade il documentario, mentre lo stile della regista è irriconoscibile: il suo estro artistico è estremamente limitato dalle disposizioni impartite dall'alto, poiché Šub è costretta ad attenersi rigidamente a produrre film "sotto dettatura" del regime sovietico. La filmmaker si rende conto che *Dal profondo del cuore* è ormai l'unico tipo di cinema che si possa realizzare sotto la stringente repressione del regime stalinista. Per questo motivo, nei restanti dieci anni della sua vita, Šub preferisce dedicarsi alla carriera nell'insegnamento e al suo libro di memorie, abbandonando per sempre la carriera da regista³⁵⁵.

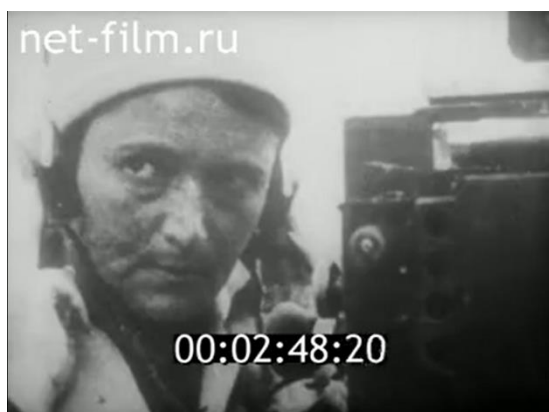


Fig. 44 e 45: a sinistra una foto di Šub sul set di *Spagna*. Immagine tratta dal film *Primo Piano* (1972). A destra, un fotogramma di *Spagna*, che raffigura dei gabbiani che volano sul mare di Barcellona, simbolo di libertà.

³⁵⁵ *Dal profondo del cuore* è reperibile su:
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AxMYJ7C5sfA> .

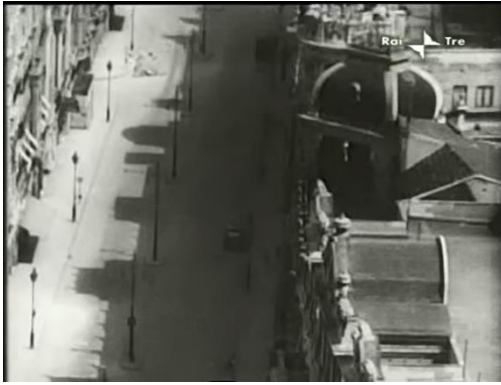


Fig. 46 e 47: A sinistra, strade deserte a Madrid a causa dei bombardamenti. In *Spagna*, 1939. A destra, una civile interviene durante *Il processo di Smolensk*, 1945.



Fig. 47 e 48: A sinistra: Šostakovič e Šub collaborano per la colonna sonora di *Paese d'origine* (1942). A destra: L'ultima scena del cinema di Šub è una rappresentazione ed una glorificazione di Stalin. *Dal profondo del cuore*, 1949.

CONCLUSIONI

'שׁוּב' (shûb) termine ebraico che significa: “tornare indietro, convertirsi”.

1. L’eredità artistica di Èsfir' Šub nel cinema (documentario)

Il 16 marzo 1894 a Suraž, un paesino di circa quattromila abitanti³⁵⁶ nel governatorato di Černigov, regione dell’Impero Russo, nasce Èsfir' Il'inična Rošal (prendendo il cognome dal padre, il medico Ilja Isakovič Rošal). Non sappiamo moltissimo della sua infanzia e della sua adolescenza, trascorsa nel collegio femminile della città di Novozybkov dove si diploma con lode. Grazie ai risultati accademici e all’aiuto del padre, Èsfir' viene ammessa ai Corsi femminili superiori di Mosca, mentre in Russia imperversa la Rivoluzione. Terminati gli studi, nell’autunno 1918 arriva finalmente al Narkompros, diretto da Anatolij Lunačarskij, il quale ha vaste conoscenze nel mondo artistico e introduce Šub al mondo della settima arte: da qui in poi inizia per la giovane una lunga scalata verso il pantheon della cinematografia.

Dal punto delle vicende sentimentali, invece, sappiamo che Šub si sposa prima con Isaak Vladimirovich Šub - con il quale ha anche una figlia, Anna Konopleva- Šub - da cui prende il cognome, che mantiene per tutta la vita; in seguito, la ragazza si lega sentimentalmente ad Aleksej Gan, uno dei più eminenti membri del costruttivismo. Nonostante la lunga relazione tra i due, però, Gan non viene mai menzionato direttamente nelle memorie personali da Šub. Quest’ultima si riferisce a lui, indirettamente, come “a constructivist dressed in riding breeches and a military-style jacket³⁵⁷” Alcune testimonianze suggeriscono che il rapporto tra i due si fosse incrinato già molto prima della fine del loro matrimonio: nel 1934, a seguito della scomparsa di Gan, la loro relazione cessa per sempre, senza mai più vedersi. I due

³⁵⁶ Fonte del censimento: mojgorod.ru.

³⁵⁷ È. Šub, citata in K. Romberg, *Gan's constructivism : aesthetic theory for an embedded modernism*, University of California Press, Oakland, 2018, p. 17.

rimangono tuttavia formalmente sposati fino all'8 settembre 1942, quando l'uomo viene giustiziato dal regime stalinista in quanto sovversivo³⁵⁸.

La vita di Šub, aldilà dei trascorsi personali, è soprattutto un inno d'amore verso il cinema: dal momento in cui se ne appassiona, Šub vi dedica tutta la sua vita e si vota completamente ad esso. Ogni lavorazione dei suoi film la impegnano costantemente e lei si cimenta con una passione e una dedizione nel cinema che è raramente rintracciabile in altri cineasti. Alcuni fatti relativi alla sua vita ci permettono di approfondire l'amore di Šub verso quest'arte:

— *Abitava in una vecchia viuzza dell'Arbat, al piano alto di un grande palazzo senza ascensore, in due minuscole stanze adiacenti quasi prive di servizi. Secondo le norme degli anni Venti e dei primi anni Trenta, questo era del tutto naturale e non avrebbe mai pensato che queste condizioni potessero cambiare. Lavorando duramente per tutta la vita, non gestiva alcuna casa e viveva in modo molto semplice e rigoroso, ma se arrivavano degli amici, sapeva sempre accoglierli e trattarli cordialmente. Non voleva e non sapeva come cambiare nulla, e non voleva e non sapeva come cambiare nulla, era difficile. La sua salute cominciò a peggiorare, il suo cuore cominciò a cedere e dovevo trascorrere sempre più tempo in ospedale. Una volta, mentre la visitavo, ho iniziato a parlare di come dopo l'ospedale sarebbe sicuramente andata in sanatorio. Scosse la testa. "Bene, allora resta nella nostra dacia", ho suggerito. "Hai sicuramente bisogno di aria fresca." Lei scosse di nuovo la testa. "Cosa, allora? - Ero confusa. "Cosa vuoi?" "Lavoro", rispose con calma e fermezza. — Voglio lavorare con il film. Solo allora mi sentirò in salute". E ho capito che aveva ragione³⁵⁹.*

³⁵⁸ *Ibid.* Alexander Konoplev riporta le testimonianze di Anna Konopleva, figlia del primo matrimonio di Šub, la quale racconta che il matrimonio tra sua madre e Gan fu generalmente burrascoso, perlopiù a causa dei problemi di alcolismo di lui. Cfr. A. Konoplev, «*Crannye ljudi*». *Aleksej Michajlovič Gan. Iz vospominanij Anny Konoplevoj ob Aleksee Gane.* (Gente strana. Aleksej Michajlovič Gan. Dai ricordi di Anna Konopleva su Aleksej Gan, t.l.), "Kinovedčeskie zapiski" 49, Mosca, 2000.

³⁵⁹ «Ona žila v starom arbatskom pereulke, na vysokom ètaže bol'sogo doma bez lifta, v dvuch krošečnyh smežnyh komnatkach počti bez udobstv. Po normam dvadcatyč da i načala tridcatyč godov èto bylo vpolne estestvenno, i ona nikogda ne pomyšljala o tom, čto èti, uslovija mogut izmenit'sja. Vsju žizn' mnogo rabotaja, ona ne vela nikakogo chozjajstva i žila očen' prosto i strogo, no, esli prichodili druž'ja, vseгда umela ot duši prinjat' i ugostit' ich. Ona ničego ne chotela i ne umela menjat' i ni v čem ne chotela i ne umela menjat'sja, èto bylo trudno. Stalo otkazyvat' zdorov'e, sdavalo serdce, vse bol'se vremeni prichodilos' provodit' v bol'nicach. Odnadždy, naveščaja ee, ja zavela reč' o tom, čtoby posle bol'nicy ona nepremenno poechala v sanatorij. Ona otricateľ'no pokačala golovoj. «Nu togda poživite u nas na dače, — predložila ja. — Vam nepremenno nužen svežij vozduch». Ona snova otricateľ'no pokačala golovoj. «Čto že togda? — rasterjalas' ja. — Čego že vy chotite?» «Raboty, — ticho i tverdo otvetila ona. — Choču povozit'sja s plenkoj. Tol'ko togda ja počuvstvujju sebja zdorovoj». I ja ponjala, čto ona prava". M. Aliger, *Esfir' Šub. Načalas' vojna.* (Esfir' Šub. La guerra è iniziata, t.l.), "Sovetskij Èkran" 9, Mosca, 1984.

Margarita Aliger parla di Šub come una straordinaria amica dotata di enorme empatia che è riuscita ad emozionare profondamente tutta la sua generazione e ritiene che il segreto del suo talento risiedesse proprio nel suo vivo interesse per le persone; la scrittrice, nel suo articolo esterna anche il suo desiderio di un maggior riconoscimento da parte dei giovani verso la figura di Esfir Šub. Nonostante sia innegabile il peso specifico della regista all'interno del cinema documentario sovietico, viene infatti da chiedersi adesso quali siano stati gli effettivi lasciti artistici di Šub e se il suo contributo sia ad oggi riconosciuto quanto ella meriterebbe. Se pensassimo esclusivamente ai numerosi premi che ha ricevuto, dedurremmo probabilmente che Šub sia stata opportunamente tributata in vita: nel 1935 viene proclamata “Artista onorata della RSFSR”, nel 1941 gli viene tributato l'Ordine del Distintivo d'Onore, mentre nel 1945 riceve la medaglia "Per il valoroso lavoro nella Grande Guerra Patriottica del 1941-1945". Ancora, nel 1948 le viene assegnata un'onorificenza “In memoria dell'800° anniversario di Mosca” e sempre nello stesso anno figura in copertina, assieme a Lidia Il'inična Stepanova, in un opuscolo pubblicitario dedicato alle registe documentariste sovietiche che fu distribuito durante la mostra “La femme soviétique dans les arts”, organizzata nel 1948 a Parigi dal Comitato Antifascista delle Donne Sovietiche (fondato nel settembre 1941 come Comitato Anti -Comitato fascista delle donne sovietiche; nel 1956 ribattezzato Comitato delle donne sovietiche)³⁶⁰. Infine, nel 1956 viene riconosciuta con il Certificato d'onore del Ministero della Cultura dell'URSS per il lavoro presso lo Studio Centrale del Documentario.

La grande quantità di premi assegnati a Šub nasconde però la difficoltosa storia di una regista che ha dovuto sempre lottare più del dovuto per legittimare la propria posizione nell'industria cinematografica. Sappiamo benissimo, infatti, quanto sia stato difficile emergere per Šub, così siamo consapevoli di tutti i tentativi di sabotaggio che la sua carriera da filmmaker ha subito: Esfir Šub è stata discriminata in quanto donna e quindi in quanto montatrice, snobbata in quanto documentarista, repressa dalla censura stalinista. Nonostante tutti questi ostacoli, è riuscita a farsi notare grazie al suo talento ed è stata capace a dar vita a dei capolavori indelebili nella storia del cinema, che hanno lasciato il segno anche nelle generazioni successive, anche se questo merito non le viene spesso attribuito³⁶¹.

³⁶⁰ “Ésfir' Il'inična Šub”. #MuzejCSDF, Mosca, consultato il 3 aprile 2024.

<https://csdfmuseum.ru/names/9-%D0%AD%D1%81%D1%84%D0%B8%D1%80%D1%8C-%D0%A8%D0%A3%D0%91>.

³⁶¹ Secondo Ilana Sharp, invece, un'altra ragione per cui i lavori di Sub sono stati in parte dimenticati, riguarda il fatto che le sue opere sono state superficialmente additate come propagandistiche. I. Sharp, *op. cit.*, s.p., conclusione.

Per esempio: pensiamo al lavoro di Šub rispetto alla storia del cinema documentario e non. Il suo utilizzo del piano sequenza e “della macchina da presa per documentare la verità cinematografica³⁶²” sono diventati modelli di ispirazione per tutta la corrente del direct-cinema così come per tutti i *réalisateur*s del cine-verità. Ricordiamoci che Šub è anche la madre del film found footage e perciò tutto il cinema che si può ascrivere a questo genere, discende direttamente o indirettamente da *La caduta della dinastia Romanov* e da quest’intuizione assolutamente innovativa nel modo di fare film, concepita da Šub.

Nella fattispecie del suo articolo dedicato al montaggio del film compilativo *Rose Hobart*, per esempio, Janet Harbord valuta il lavoro di Šub come rivoluzionario nel suo modo di intendere il montaggio:

— *Editing was a highly prized tactic with which Shub created a new subgenre: the compilation film. In this, she demonstrated that editing was a potent force for adapting, reversing, and re-writing the meaning of any sequence of image and sound*³⁶³.

Un’ulteriore ricerca sul cinema di Šub come antesignano individua altri cineasti che hanno preso spunto dalla regista nelle loro opere; alcuni di essi, includono direttamente spezzoni dei film della regista all’interno dei propri lavori:

— *Per quanto riguarda il linguaggio cinematografico, il valore del lavoro di Šub è incalcolabile: senza la grammatica filmica da lei ideata e sviluppata, non avremmo opere che inaugurano una nuova estetica nel cinema con autori diversi: Alan Resnais, Chris Marker, Andrej Tarkovskij, Harun Farocki e Aleksandr Sokúrov, solo per citare alcuni di coloro che hanno lavorato con i “film d’archivio”, compilandoli, sulla base delle procedure cinematografiche create da Šub. [...] Frammenti di quest’ultimo [Spagna³⁶⁴] compaiono nel film *Lo specchio (Zerkalo, 1974)* di Andrej Tarkovski³⁶⁵.*

³⁶² “on the use of the camera to document ‘film-truth’ proffers yet another example of Shub’s anticipation of the principles and motivations of cinéma vérité and direct cinema in the 1950s and 1960s”. I. Sharp, *op. cit.*, s.p., cap. 4.

³⁶³ J. Harbord, *The Potency of Film Editing: Rose Hobart Stop Return*, “Contemporary Theatre Review”. In *Editing*. In *Film/Montage/Moving Image* (pp.68-73, Taylor Et Francis, Londra, 2015, p. 68.

³⁶⁴ Parentesi mia.

³⁶⁵ No que diz respeito à linguagem cinematográfica o valor do trabalho de Chub é incalculável: sem a gramática filmica por ela concebida e desenvolvida não teríamos obras que inauguraram uma nova estética no cinema com autorias diversas: Alan Resnais, Chris Marker, Andrei Tarkóvski, Harun Farocki e Aleksandr Sokúrov, apenas para citar alguns dos que trabalharam com “filmes de arquivo”, compilando-os, embasados nos procedimentos cinematográficos criados por Chub. [...] Fragmentos deste último

Tarkovskij non è il solo ad avere estratto sequenze di film di Šub per fare cinema : anche Chris Marker “ricicla” in modo fantasioso nel suo film *Le tombeau d’Alexandre* (La tomba di Alessandro, t.l., 1993) alcune scene de *La caduta de La dinastia Romanov*³⁶⁶ (che a sua volta, Šub aveva riciclato dagli archivi personali dello zar³⁶⁷). Questi due esempi, comunque sono solo alcuni dei tanti film (molti di essi già citati) che direttamente o indirettamente sono stati influenzati dal cinema šubiano.

Per concludere, lo scopo che si era prefisso questa tesi era quello di riuscire a dimostrare l’importanza della figura artistica di Èsfir' Šub all’interno della storia del cinema, attraverso l’enorme contributo che la sua opera ha apportato, sia come valore assoluto che come punto di riferimento per gli artisti che a lei sono succeduti. Per questo motivo, oltre a configurarsi come una ricerca scientifica (senza pretese di esaustività) sulla carriera di Šub, questo studio ha voluto anche contribuire in qualche modo alla memoria, al riconoscimento e alla diffusione culturale di questa grandissima autrice anche in ambito accademico.



Fig. 51: Una fotografia di Èsfir' Šub da bambina. Tratta dal film *Primo Piano*, 1972.

constam do filme O Espelho (Zerkalo, 1974) de Andrei Tarkóvski. *Esfir Chub*, Kinoruss Edições e Cultura, São Paulo , 7 febbraio 2022.

³⁶⁶ I. Sharp, *op. cit*, s. p., cap. 3.

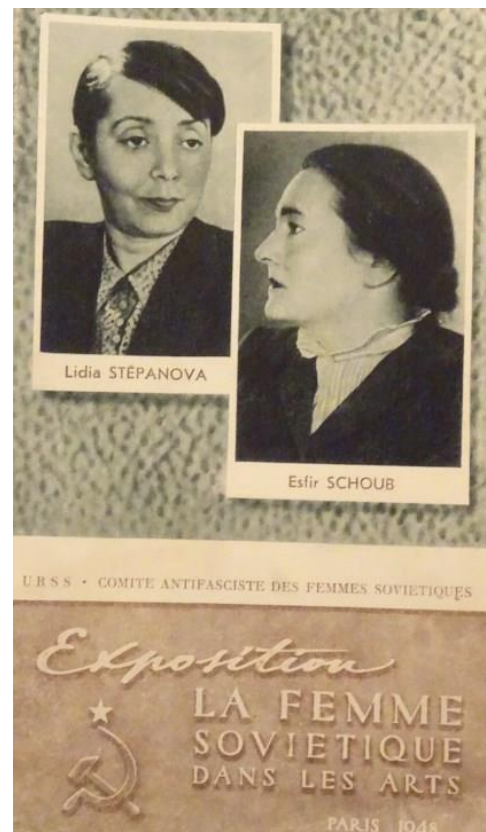
³⁶⁷ Un'altra regista che esercita un contro-utilizzo delle immagini del “nemico” nel proprio film (così come Šub, che si serve dei filmati dello zar) è Kamei Fumio, regista giapponese che in *Shanghai* utilizza riprese realizzate da film di propaganda cinesi. Anastasia Fedorova è la prima ad ipotizzare un rapporto di ispirazione tra il cinema di Šub e quello di Kamei, in A. Fedorova, *The Aesthetic of Montage in the Films Kamei Fumio*, Cinema Studies 10, HSE, Mosca, 2015, pp. 10-11.



Fig. 52: foto di classe al collegio femminile del Novozybkov. Èsfir' Šub è in prima fila a destra. Fotografia risalente al 1905-06.

Fig. 53 (a destra): Locandina dell'esposizione "La femme sovietique dans les arts", Parigi, 1948. Šub, assieme a Lidia Stepanova, figura sulla copertina dell'opuscolo.

Fig. 54 (a sinistra): un frammento di *Spagna* usato da Tarkovskij ne *Lo Specchio*, 1974.



Appendice: per un'analisi filologica-storiografica del lavoro di Ėsfir' Šub.

“Scoprire” i filmati divenne una specie di sport per me³⁶⁸”, racconta Ėsfir' Šub nelle sue memorie, a proposito della realizzazione del suo *Pervata rabota* (Primo lavoro), ossia *La caduta della dinastia Romanov*. La regista partecipa così al gioco di “andare a caccia” di pellicole sparse per il paese, in cerca di filmati sulla Russia prerivoluzionaria. La sua modalità di fare film utilizzando materiale d'archivio, apre di conseguenza a dinamiche di realizzazione dell'opera cinematografica del tutto nuove. Con *La caduta della dinastia Romanov* (ma in generale, con tutta la sua trilogia sulla storia russa) Šub ha lo scopo di riportare alla memoria collettiva alcuni eventi storici del passato. Già a partire da questo fattore, possiamo rintracciare nel comportamento di Šub alcuni aspetti che la renderebbero una proto-filologa. Secondo quest'ipotesi, dunque, questa filmmaker non sarebbe solo una pioniera del cinema compilativo e del montaggio ideologico, ma anche il suo lavoro al trattamento della celluloide – con lo scopo di “riportare il testo alla sua forma originaria” - si configurerebbe come altrettanto avanguardistico.

Il lavoro di ritrovamento delle pellicole effettuato da Šub già ravvisa qualche tratto in comune con quello del filologo (o della filologa) moderno. Entrambi si muovono a ritroso nel tempo e per vie indiziarie: Šub alla ricerca di cinegiornali risalenti alla Russia pre-1917, l'altro - solitamente – alla ricerca dell'autografo, ossia l'opera originale, da cui discendono tutte le copie. Si muovono entrambi, quindi, come investigatori, alla ricerca di materiale ancora non scoperto. È Carlo Ginzburg ad individuare delle affinità tra il ruolo del filologo e quello del detective in *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. Così come il compito dell'investigatore è quello di ricomporre i fatti di un evento passato, attraverso gli indizi, per giungere alla verità, il filologo lavora con “il testo, [che] è un'entità profonda invisibile, da ricostruire al di là dei dati sensibili³⁶⁹”. Allo stesso modo, Šub riporta alla memoria una realtà storica del passato, ossia gli anni precedenti, contemporanei e successivi alla rivoluzione russa, e lo fa attraverso degli indizi (ossia i cinegiornali, manifesti, filmati amatoriali dello zar) per raggiungere la verità cinematografica, ossia il documentario nella sua massima autenticità. In questo senso, *La caduta della dinastia Romanov* è la materializzazione filmica della storia del rovesciamento dello zar. Il documentario è il raggiungimento della visione organica dell'evento, ma le modalità con le quali ciò avviene suggeriscono che si tratti di

³⁶⁸ Ėsfir' Šub, *La mia vita*, Iskusstvo, Mosca, p. 251.

³⁶⁹ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, p. 8.

un'operazione filologica altrettanto efficace. Il documento autografo da trovare, per Šub, corrisponde alla realtà stessa della rivoluzione: così come il filologo cerca di risalire all'opera originale per stabilire la versione autentica di un manoscritto, Šub risale alla versione storica incontaminata e autentica della caduta di Nicola II: ogni cinegiornale ritrovato dalla regista è un "pezzo di puzzle" che fa affiorare un episodio che compone la vicenda nella sua interezza. Secondo questo ragionamento, il lavoro di Šub sarebbe affine anche a quello della storiografa. *La caduta della dinastia Romanov* ha un valore storico e archivistico, a sua volta essenziale, essendo il risultato di un procedimento di autenticazione di un evento della storia russa. Data l'attendibilità del film come documento storiografico, va da sé che altrettanto importante è la sua natura come opera divulgativa: *La caduta della dinastia Romanov* viene realizzato per informare e far conoscere al popolo russo le vere dinamiche sociali della Russia prerivoluzionaria e vuole offrire una cronaca precisa su come avvennero realmente i fatti del febbraio 1917, senza falsificazioni o interpolazioni autoriali di alcun genere.

Le somiglianze tra il modus operandi della cineasta e del filologo si ripropongono nella seconda fase di lavorazione al film condotta da Šub. Abbiamo già esposto nel capitolo 4 le condizioni in cui Šub trova i cinegiornali:

— *Tutti i preziosi aspetti negativi e positivi del tempo di guerra e dei cinegiornali prerivoluzionari erano conservati in una cantina umida in via Sergievskij. Le lattine erano ricoperte di ruggine. In molti punti l'umidità aveva causato il distacco dell'emulsione dalla base di celluloidi. Molti scatti che figuravano negli elenchi erano del tutto scomparsi*³⁷⁰.

In questa fase, il lavoro di Šub si fa ulteriormente complesso a causa delle condizioni approssimative, per usare un eufemismo, in cui sono conservati i film: la regista deve salvare quanti più cinegiornali possibili dall'incuria in cui sono stati conservati e renderli nuovamente visibili. Qui l'analogia è tra le operazioni di restaurazione della pellicola condotte dalla regista e il lavoro di ripristino di opere d'arte condotto dal filologo-restauratore. Jay Leyda loda la mentalità da restauratrice di Šub e la sua corretta condotta nell'utilizzo delle pellicole d'archivio utilizzate per la sua trilogia sulla storia russa:

³⁷⁰ "All the valuable negatives and positives of wartime and pre-revolutionary newsreels were kept in a damp cellar on Sergievsky Street. The cans were coated with rust. In many places the dampness had caused the emulsion to come away from the celluloid base. Many shots that appeared on the lists had disappeared altogether". E. Šub citata da I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 4

— *Quando Šub iniziò questo lavoro non c'erano regole per l'utilizzo fisico dei vecchi materiali cinematografici. . . ma la mente ordinata di Šub ha evoluto le proprie regole: non ha mai tagliato un pezzo di pellicola originale, positivo o negativo, e non ha mai utilizzato un pezzo originale – la sua prima mossa è stata quella di creare negativi duplicati di ogni metro che considerava di utilizzare. Gli editori successivi non furono così scrupolosi. . . tanto che oggi non esistono negativi completi dei film di Šub*³⁷¹.

Il fatto che Šub restauri solo la materia dell'opera d'arte (la pellicola) ristabilendone l'unità potenziale legittima il suo restauro, secondo gli assiomi dello studioso Cesare Brandi³⁷². Perfino Aleksandr Derjabin, studioso di cinema il cui giudizio è sempre stato tiepido verso l'autrice de *La caduta della dinastia Romanov*, ne ammette le grandi attitudini in materia di restauro, giudicando Šub come un'operatrice cinematografica di grande esperienza che comprendeva perfettamente la differenza tra controtipo e negativo³⁷³.

Anche il compito della datazione rispetto a un documento viene eseguito sia da Šub che dalla figura professionale a cui l'abbiamo paragonata. La branca dell'ecdotica si occupa proprio dell'interpretazione critica di un testo: al filologo spetta il compito di individuare il periodo a cui esso risale. Il lavoro di quest'ultimo, durante il processo di supervisione del materiale, diventa sovente un'analisi comparata, se legata all'individuazione di una Lezione Retta, poiché spesso consiste nel raffrontare e collocare temporalmente due lezioni (ossia due versioni) per stabilire quale delle due sia l'antecedente e poter così individuare il corretto legame di filiazione (stemma). Pure Šub si ritrova a dover determinare la data esatta in cui avvengono le scene impresse sui cinegiornali che trova. Il suo lavoro è fondamentale per stabilire quale filmato contiene “la scena che avviene prima” e questo le permette di montare il film seguendo un preciso ordine cronologico e risultare storicamente accurato.

³⁷¹ “When Shub began this work there were no rules for the physical use of old film materials . . . but Shub's orderly mind evolved its own rules: she never cut a piece of original film, positive or negative, and never employed an original piece – her first move was to make duplicate negatives of every metre she considered using. Later editors were not so scrupulous . . . so that there are no complete negatives today of Shub's films”. J. Leyda, citato in I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 4.

³⁷² Cfr. C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino, 1977, cap. 1: “Il concetto di restauro”. Ad essere precisi, comunque, i cinegiornali restaurati da Šub (che in realtà “restaura” ovvero recupera, nel senso storiografico, aspetti dimenticati e sconosciuti della storia della Russia) non sono opere d'arte; lo diventano, tuttavia, attraverso i film con essi realizzati.

³⁷³ “opytnejšij rabotnik kino, prekrasno ponimavšaja raznicu meždu kontratipom i negativom”. A. Derjabin, *Vremja sobirat'. Otečestvennoe kino i sozdanie pervogo v mire kinoarchiva* (È ora di raccogliere. Il cinema russo e la creazione del primo archivio cinematografico al mondo, t.l.), “Kinovedčeskie zapiski” 55, Mosca, 2001. Il controtipo si definisce come “Negativo di una pellicola cinematografica ottenuto da una copia positiva della stessa”. La Repubblica, Hoepli, Milano, 2018.

Infine, anche il lavoro stesso di montaggio può ricordare quello del filologo-investigatore. Nella fase di editing de *La caduta della dinastia Romanov*, Šub stessa racconta di realizzare intere sequenze unendo frammenti provenienti da rulli diversi. Infatti, nonostante la regista riesca a recuperare molte pellicole creandone delle copie in negativo, i testimoni (ossia i cinegiornali) da cui attinge Šub sono spesso mutili o lacunosi. Quest'ultima riesce a fare di necessità virtù:

— *La cosa più interessante nel mio lavoro è stata quella di restaurare un film significativo partendo da piccoli video sparsi, non numerati, senza libretto né iscrizioni. Dato che c'erano molti di questi film nelle società di distribuzione statali (per qualche motivo venivano chiamati film "muti"), per qualche tempo sono diventato una sorta di celebrità in questa materia*³⁷⁴.

In questo caso, la regista compone un mosaico, i cui tasselli sono pezzi di film. Si può riscontrare anche qui qualche similitudine con certe pratiche del filologo che, raffrontando diverse lezioni, giunge a dei luoghi critici, ovvero punti in cui queste lezioni sono discordanti. Il compito del filologo è quello di scegliere la Lezione Retta (quindi quella ritenuta esatta) in un procedimento detto collazione. Può succedere, tuttavia, che la versione autografa sia ripristinata dall'unione di due o più lezioni diverse, poiché ognuna di esse contiene in alcuni punti errori, mentre in altri è depositaria della versione corretta e tradata dall'opera originale. Questo è ciò che accade, per esempio, nel film *The Ninth Gate* (*La nona porta*, 1999) di Roman Polański, che seppur non costituendo un testo scientifico sulla figura del filologo-detective ne riporta una caratterizzazione interessante: il signor Dean Corso, (interpretato da Johnny Depp) protagonista del film è un linguista che giunge alla Lezione Retta di un testo attraverso l'unione di più versioni di un manoscritto.

A Šub si deve anche l'apertura di archivi e cineteche dove conservare materiale e quindi anche da questo punto di vista il suo lavoro è considerabile all'avanguardia rispetto ai tempi. Dopo *La caduta della dinastia Romanov*,

³⁷⁴ “Vsego interesnee v moej rabote bylo vosstanavlivat' iz malen'kich, razroznennykh, bez nomera rolikov, ne imejuščich ni libretto, ni nadpisej, smyslovoj fil'm. To est', po suščestvu, sozdat' scenarij k uže snjatomu fil'mu. Tak kak takich fil'mov v prokatnykh goskontorach nakopilos' mnogo (ich počemu-to nazyvali «nemye» fil'my), to ja stala na nekotoroje vremja čem-^o vrode znamenitosti v ètom dele”. È. Šub, *Primo Piano*, Iskusstvo, Mosca, 1959, p. 69.

alcune cose sono state realizzate. Le cineteche di Mosca e Leningrado iniziarono a raccogliere e ordinare con cura i filmati storici. I cinegiornali si espansero oltre le celebrazioni di ottobre e maggio, gli incontri cerimoniali e gli esercizi fisici³⁷⁵.

Ilana Sharp attribuisce i meriti di queste migliorate condizioni nella conservazione della celluloide allo scrupoloso lavoro di Šub:

Per Šub, la catalogazione e la conservazione dei cinegiornali per le future generazioni di registi e per il loro pubblico sono diventate un'impresa di fondamentale importanza. Per salvaguardare gli archivi, Šub ha contribuito alla creazione di un magazzino permanente per la conservazione dei film documentari: una cineteca a cui si può accedere sia nel presente che negli anni a venire. Pertanto ha mostrato rispetto per il lavoro degli altri con la massima coscienza³⁷⁶.

Oggi giorno, un notevolissimo documentarista italiano sembra seguire le orme di Šub: Pietro Marcello, infatti, oltre ad essere un importantissimo regista di cinema dal vero, è un altrettanto notevole archivist. La sua duplice figura professionale può essere presa come un'ulteriore prova del legame che esiste tra documentario e filologia. Lo stesso Marcello ammette con grande orgoglio la sua passione per l'archivio.

— Io parlo da archivist perché in fondo sono un archivist. E continuo a pensarmi un archivist. Poi chiaramente sono anche direttore della fotografia, sono montatore, ma in fondo mi piace lavorare con l'archivio, perché? Per me l'archivio è tutt'oggi qualcosa che è al di sopra di qualsiasi finzione possibile. Il mio cinema già diventa archivio nel momento stesso che lo realizzo. Allora, già tratto tutto quello che faccio come se fosse un archivio e attraverso il montaggio posso trasformare questo linguaggio e lo faccio e lo continuo a fare, come ho sempre fatto³⁷⁷.

Infine, possiamo concludere che l'atto di recuperare e riciclare materiali e oggetti dimenticati e di poco valore per creare qualcosa di notevole ed importante, può essere una

³⁷⁵ "some things have been achieved. The film libraries in Moscow and Leningrad started to carefully collect and put in order historical footage. Newsreels expanded beyond October and May celebrations, ceremonial meetings and physical exercises". È. Šub, citata in Kostina e Dyshlyuk, *op. cit.*, p. 20.

³⁷⁶ "For Shub, the cataloguing and conservation of newsreels for future generations of filmmakers and their audiences became an enterprise of paramount importance. In order to safeguard the compilation, Shub assisted in the creation of a permanent warehouse for the preservation of nonfiction film: a film library that could be accessed both in the present and in the years to come. Therefore, she showed regard for the work of others most conscientiously". I. Sharp, *op. cit.*, s. p., cap. 4.

³⁷⁷ P. Marcello, *Venezia a Napoli. Il cinema esteso (Masterclass)*, Napoli, 2023.

metafora dell'intera carriera di Èsfir' Šub, che è una restauratrice in senso lato. Alla Gadassik è la prima ad indovinare un tale collegamento, asserendo che “La metafora del montatore come diligente custode del film può essere interpretata in modo abbastanza letterale, tenendo presente la materialità del film, in particolare della celluloid³⁷⁸” riportando inoltre che le assistenti di montaggio negli anni Venti (Šub era stata tra queste) avevano anche il compito di sorvegliare e assicurarsi della conservazione delle pellicole. Quest'ultima si “ricicla” come montatrice, per esempio (ruolo snobbato e considerato meccanico e fatto svolgere alle donne) facendo diventare questa una professione artisticamente più che nobile³⁷⁹. Così il cinema documentario, dapprima snobbato rispetto al film di finzione, viene portato in auge grazie all'opera di Šub.

— *L'analogia di Èjzenštejn di Iside che assembla fedelmente parti del corpo sparse di un Osiride smembrato perpetua l'immagine di Šub come fedele servitore della causa collettiva. Suggestisce anche che forse l'interesse di Šub per i filmati d'archivio e nel ridurre al minimo la visibilità formale dei propri interventi fosse una forma di protesta silenziosa. [...] Forse comprendendo le implicazioni a lungo termine del bruciare il passato o anticipando i potenziali cambiamenti ideologici del futuro, i film di Šub non solo hanno recuperato, preservato e reincorporato frammenti di luoghi e persone scartati, ma hanno funzionato in parte come archivi storici, che potrebbero riattivare la storia per futuri artisti³⁸⁰.*

³⁷⁸ “The metaphor of the editor as film's dutiful caretaker can be interpreted quite literally, keeping in mind the materiality of film, particularly celluloid”. A. Gadassik, *A Skillful Isis. Esfir Shub and the Documentarian as Caretaker* in J. Malitsky, *A Companion to Documentary Film History* (pp. 165-186), John Wiley & Sons, Inc., New Jersey, 2021, p. 181.

³⁷⁹ È grazie al lavoro di montatori e montatrici come Šub che la centralità del montaggio nel processo filmico è stata ampiamente rivalutata; in *De l'assemblage au montage cinématographique* (“Cinéma et technologie”, Les Presses de l'Université de Montreal, Montreal, 2022), per esempio, André Gaudreault e Laurent Le Forestier si focalizzano sulla crescente importanza che l'assemblaggio cinematografico acquisisce gradualmente nella seconda metà degli anni Venti, ovvero quando Šub inizia ad operare.

³⁸⁰ “Eisenstein's analogy of Isis faithfully assembling scattered body parts of a dismembered Osiris perpetuates the image of Shub as a faithful servant to the collective cause. It also suggests that maybe Shub's interest in archival footage and in minimizing the formal visibility of her own interventions was its own form of quiet protest. [...] Perhaps in understanding the longterm implications of burning up the past or anticipating the potential ideological shifts of the future, Shub's films not only recovered, preserved, and reincorporated fragments of discarded places and people, but functioned in part as historical archives, which could reactivate history for future artists”. *Ivi*, p. 182.

RICONOSCIMENTI

Sei anni fa compivo la scelta di immatricolarmi all'Università di Bologna per poter studiare cinema. Fu una scelta da 'sognatore', di un ragazzo poco più che diciottenne che si allontana da casa e dai propri affetti per inseguire la propria passione. Sono fiero di aver concluso il mio percorso in questo Ateneo – a cui devo moltissimo – parlando di una sognatrice per eccellenza, di una persona che non ha permesso a niente e nessuno di frapporsi tra lei ed il suo obiettivo nella vita. Èsfir' Šub è stata e sarà per me un esempio: la sua vita è la prova vivente che per poter vivere dei tuoi sogni devi essere disposta a tutto per ottenerli. Šub è riuscita a diventare una regista, nonostante le discriminazioni politiche, cinematografiche e soprattutto di genere: per me, scrivere una tesi su un'artista e sul suo contributo – diretto e indiretto – alla causa femminista è stato un enorme motivo di orgoglio. Per Šub, invece essere donna è stato un grave elemento di penalizzazione per la sua carriera: eppure, nonostante i pregiudizi maschilisti del contesto storico in cui ha vissuto fossero molto più radicati di quelli (purtroppo) ancora oggi esistenti, lei ha saputo ribaltarli. E il fatto che abbia avuto un tale successo nella sua vita, nonostante le diseguaglianze di genere subite, le attribuisce un merito aggiuntivo e la rende ancor di più una fonte di ispirazione per tutti. Penso a tutte le mie colleghe e colleghi, che come me hanno intrapreso la strada di studiare cinema per poter diventare anche noi come i registi, gli sceneggiatori, gli attori e i montatori che ci hanno fatto innamorare di questa meravigliosa arte. Abbiamo fatto questa scelta, ben consapevoli dei numerosi rischi che essa ha comportato: l'industria cinematografica è un mondo che spesso si chiude a riccio, che si mostra inaccessibile verso chi vuol farne parte. Le possibilità di vivere di cinema non sono molte e nonostante questo ci proviamo lo stesso. Da questo punto di vista, siamo tutti un po' Èsfir' Šub: ognuno di noi lotta per un posto nel mondo che ama, nonostante le avversità. Ad oggi guardo in faccia la realtà e mi rendo conto che nel cinema non c'è spazio per tutti noi, aspiranti artisti. Purtroppo la retorica del "se ci credi, ce la farai" è solo una bella favoletta. La mia opinione, piuttosto è che se non ci credi, non ce la farai di certo. La storia di Šub può insegnarci però che ci può essere un lieto fine, per coloro che non si arrendono mai. Soprattutto, sono convinto che la passione del cinema sfugga persino al concetto superficiale di "successo-fallimento" e che puoi fare film anche con il minimo indispensabile e a prescindere di un ritorno economico. *La caduta della dinastia Romanov* insegna.

La prima persona che voglio ringraziare in questa tesi, perciò, è proprio Èsfir' Šub. Il suo cinema e tutte le vicende attorno ad esso mi hanno letteralmente rapito. Mi hanno spinto a

scrivere su di lei per omaggiarla, innanzitutto, e per far conoscere a quante più persone possibili la sua arte. Tutto ciò mi ha anche motivato a continuare la ricerca, lo studio e la stesura nei momenti in cui ero veramente in difficoltà. Trovare fonti su di lei è stato spesso complicato: la maggior parte dei documenti su Èsfir' Šub erano in russo, lingua a me sconosciuta: solo qualcuno ha scritto in inglese su di lei, mentre quasi nessuno in italiano (ringrazio la mia relatrice Monica dall'Asta, Maria Cristina Lasagni ed Agata Iacopozzi, tra tutti, per averlo fatto). Ho avuto pertanto bisogno dell'aiuto di alcuni russisti dell'Università "L'Orientale di Napoli": in particolare, un 'grazie' va al collega Giovanni Rizzo, che mi ha aiutato a tradurre brani di testi che altrimenti mi sarebbero rimasti sconosciuti. In generale, comunque, nell'andare a caccia di fonti su questa regista, mi sono sentito proprio come lei stessa, che va alla ricerca di filmati per *La caduta della dinastia Romanov*: ovviamente, con le dovute, grandi differenze. Alla fine, ho impiegato una quantità immensa di tempo, energie e risorse per scrivere una tesi che leggerà al massimo qualche decina di persone, tra commissari di Laurea e i miei relatori, oltre che parenti e i miei amici); il risultato finale, devo ammettere, non ha neppure soddisfatto appieno le mie aspettative. In ogni caso, realizzare *Èsfir' Il'inična Šub, madre del documentario found-footage* è stato per me un percorso bellissimo, nel quale ho convogliato tutti i miei sforzi e che mi ha fatto innamorare ancora una di più del mestiere dello scrittore.

Tutte le immagini presenti in questo studio sono state utilizzate secondo la regolamentazione del *fair use*, pertanto senza alcun fine commerciale né scopo di lucro. Si ringrazia la piattaforma netfilm.ru da cui questa tesi ha attinto alcune immagini sui documentari di Šub, oltre che il canale Youtube "Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico" e l'Archivio Storico Istituto Luce. Ulteriore riconoscimento va al sistema bibliotecario dell'Ateneo dell'Università di Bologna, sorgente di molti documenti utilissimi per la stesura di questa tesi, così come è doveroso rendere grazie alla studiosa Ilana Sharp e alla sua monografia su Èsfir' Šub, senza la quale questo lavoro non sarebbe stato lo stesso.

Un 'grazie' speciale è dedicato ai miei due relatori: la professoressa Monica dall'Asta e il professor Michele Canosa. Quando, nell'agosto 2023 proposi alla prof Dall'Asta un'idea di tesi su Èsfir' Šub, lei mi dimostrò un forte entusiasmo e accettò subito il mio progetto. Quella risposta fu per me un'inesauribile fonte di motivazione che mi ha accompagnato per tutta l'elaborazione di questa tesi. È stata per me una consigliera fondamentale, fornendomi tantissime indicazioni utili sulla carriera e sulla vita di Šub. Si è dimostrata un'insegnante dalla professionalità impeccabile, oltre che una relatrice disponibile, paziente e preparatissima nel fugare ogni mio dubbio e tempestiva nel correggere i punti deboli della mia ricerca. È quindi

mio dovere ringraziarla, non solo per il suo contributo ai contenuti della mia tesi, ma anche per aver permesso alla mia scrittura accademica (e non) di migliorare sostanzialmente. Il Prof. Canosa, dal canto suo, mi ha già concesso l'onore nel luglio 2021 di presentare una mia tesi, in occasione della mia Laurea Triennale al Dipartimento delle Arti, Musica e Spettacolo. Allora come adesso, egli si è rivelato per me un punto di riferimento notevolissimo: le sue lezioni mi hanno permesso di districarmi nel complesso ed affascinante mondo della filologia e del restauro. Rimarrà uno dei più piacevoli ricordi del mio percorso di studi all'Università di Bologna.

Le persone che più devo ringraziare se sono arrivato a completare la stesura di questa tesi sono le tre più importanti della mia vita: mia madre, mia sorella, la mia fidanzata. Tutte e tre condividono con Ěsfir' Šub il fatto di essere donne straordinarie che meriterebbero di essere apprezzate ancora maggiormente.

Mia madre è una persona di una solidità granitica e di una generosità inestimabile, oltre che un collante imprescindibile per la mia famiglia e la miglior mamma che ci sia. È una persona curiosa e sempre aperta a coltivare sé stessa. Ha sempre supportato la mia temeraria scelta di intraprendere questo percorso di studi e di questo le sono estremamente grato. Devo ringraziarla anche perché si è impegnata in numerose riletture della tesi, di cui mi ha offerto una revisione molto preziosa. Grazie per essere la mia roccia.

Mia sorella, Rosita, ha un carattere altrettanto forte, unito ad una caparbieta invidiabile, una costanza metodica ed una forza di volontà che ammiro profondamente: al contempo, è una persona che riesce sempre a trarre il meglio delle cose, sia positive che negative, e tutto ciò fa di lei per me la migliore sorella maggiore possibile. Infatti, il modo in cui combatte incessantemente per ottenere le cose mi ricorda molto Ěsfir' Šub. Grazie per essere la mia ispirazione.

La mia fidanzata, Virginia, è anche lei una grande artista ed ha tutte le carte in regola per fare grandissime cose: la sua poliedricità e il suo talento le permettono di spaziare con disinvoltura tra le sue diverse passioni, tra cui la danza aerea, il cinema e la fotografia. Due anni fa ha diretto il suo primo documentario (*Petto a palla*, 2022) ma son certo che ne seguiranno tanti altri, altrettanto belli. Anche lei è stata di enorme supporto alla mia tesi, dispensandomi consigli, critiche ed elogi con la schiettezza e l'imparzialità di cui avevo bisogno. Le sono grato anche perché, oltre alle passioni in comune, condividiamo ogni momento brutto o bello che sia. Sono fiero di essere il tuo fidanzato, e grazie anche a tutta la tua famiglia (Ninni e Poringo tra tutti!).

Ai miei amici e amiche del liceo, dico grazie: nonostante siano passati parecchi anni da quando ognuno di noi ha imboccato sentieri diversi, sono felice che il nostro rapporto non si sia mai affievolito. Il fatto che ancora oggi riusciamo a ritagliarci un po' di spazio nelle nostre vite per dedicarcelo reciprocamente mi rende molto felice. E ogni volta che siamo tutti assieme, mi tornano in mente ricordi bellissimi legati all'adolescenza, a cui si aggiungono quelli delle avventure che ogni volta viviamo insieme. Tutto ciò promette alla nostra amicizia una lunga, lunghissima longevità.

Ai miei amici calciatori e ai miei mister: con voi condivido sconfitte, vittorie e pareggi, ma soprattutto l'amore irrazionale per uno sport bellissimo. Grazie perché insieme a voi imparo a far parte di una squadra: sudare, correre e lottare con voi significa votare il proprio sacrificio al bene comune. Sono felice che siamo tutti grandissimi amici, ancor prima che compagni di squadra. Forza Parthenope Lazzaroni!

Ai miei amici e amiche di calisthenics: grazie per strapparmi ogni giorno un sorriso, per motivarmi a fare (tardi!) sempre meglio e sempre di più. La nostra amicizia si cementa sempre più col passare del tempo, e questo è motivo di grande gioia per me. Tra di voi ho conosciuto persone bellissime che spero continueranno a far parte della mia vita per molto tempo e con cui vivrò tante altre esperienze.

Un grazie anche a Livio e a tutti gli amici di famiglia della Parthenope. Se ho ommesso di riconoscere a qualcuno i propri meriti in questo spazio, per pura dimenticanza, me ne scuso anticipatamente: sappiate che se fate parte in positivo della mia vita, un grazie va anche a voi.

FILMOGRAFIA

- Frédéric Rossif

- *Mourir à Madrid (Morire a Madrid)*, Ancinex, Parigi, 1963.

- O. Babaškin:

- *Krupnym Planom (Primo Piano, t. l.)*, Centrnučfil'm (CNF), Mosca, 1972.

- L. Brik:

- *Stekljannyj glaz (L'occhio di vetro, t.l.)*, Mezhrabpomfilm, Mosca-Berlino, 1931.

- L. Buñuel:

- *Las Hurdes (Terra senza pane)*, Ramón Acín, Salamanca, 1932.

- C. Chaplin

- *A Burlesque on Carmen (Carmen e Charlot)*, Essanay Film Manufacturing Company, Chicago, 1915.

- J. Cornell:

- *Rose Hobart*, USA, 1936.

- S. Ėjzenštejn:

- - *Oktjabr (Ottobre)*, Sovkino, Mosca- Leningrado, 1927.

- *Bronenósec «Potëmkin» (La corazzata Potëmkin)*, Goskino, Mosca, 1925.

- *Stachka (Sciopero!)*, Goskino-Proletkul't, Mosca, 1924.

- V. Gardin:

- *Poët i car' (Il poeta e lo zar, t.l.)*, Sovkino, Mosca-Leningrado, 1927.

- J. Ivens

- *The Spanish Earth* (Terra Spagnola), Contemporary Historians Inc., New York, 1937.
 - L. Kulešov:
- *Proekt inženera Prajta* (Il progetto dell'ingegner Prajt, t.l.), Chanžonkov, Mosca, 1918.
 - F. Lang:
- *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Il dottor Mabuse*), Uco-Film GmbH (con il nome Uco-Film der Decla-Bioscop AG), Berlino, 1922.
 - C. Marker:
- *Le tombeau d'Alexandre* (La tomba di Alessandro, t.l.), Les Films de l'Astrophore; La Sept; Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Parigi, 1993
 - K. Pearlman:
- *I Want to Make a Movie About Women* (Voglio fare un film sulle donne, t. l.), Physical Tv Company, Sydney, 2020.
 - R. Polánski:
- *The Ninth Gate* (*La nona porta*), Artisan Entertainment, Orly Productions, S. P. Films, Los Angeles- Parigi, 1999.
 - V. Pudovkin:
- *Mat'* (*La madre*), Mežrabpom-Rus', Mosca- Berlino, 1926.
- *Tempeste sull'Asia*, Mežrabpomfil'm, Mosca, 1928.
 - L. Riefenstahl:
- *Der Sieg des Glaubens* (*La vittoria della fede*), Propagandaministerium, Berlino, 1933.
- *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*), Reichsparteitag-Film, Berlino, 1934.
 - È. Šub:
- *Ot čistogo serdca* (Dal profondo del cuore, t.l.), Mosfilm, Mosca, 1949.
- *Po tu storonu Araksa* (L'altro lato degli Araks, t.l.), Bakinskaja kinostudija, Baku, 1947.
- *Sudebnyj process v Smolenske* (Il processo di Smolensk, t.l.), CSDF, Mosca, 1946.

- *K prebyvaniju v Moskve učastnikov sessii ispolkoma meždunarodnoj demokratičeskoj federacii ženščin* (La riunione del comitato esecutivo della Federazione Internazionale delle Donne Democratiche, t.l.), Tsentralnaya Studiya Dokumentalnikh Filmov, Mosca, 1946.
- *Strana Rodnaja* (Paese d'origine, t.l.), Mosfilm, Mosca, 1942.
- *Fašizm budet razbit* (Il fascismo sarà sconfitto t.l.), Tsentralnaja Studiija Kinokchroniki, Mosfilm, Mosca, 1941.
- *Ispanija (Spagna)*, Mosfilm, Mosca, 1939.
- *Turcija na podyëme* (La Turchia in ascesa, t. l.), Mosfilm, Mosca, 1937.
- *Strana Sovetov* (Il Paese dei Soviet, t. l.), Mosfilm, Mosca, 1937.
- *Moskva stroit metro* (Mosca costruisce la metro, t.l.) Moscow Kinokombinat, Mosca, 1934.
- *K. Š. È. - Komsomol — šef èlektifikacii (K.S.E. - Komsomol, sponsor dell'elettrificazione)*, Rosfilm, Mosca, 1932.
- *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj* (La Russia di Nicola II e Lev Tolstoj, t.l.), Sovkino, Mosca-Leningrado, 1928.
- *Padenie dinastii Romanovych* (La caduta della dinastia Romanov, Sovkino, Mosca-Leningrado, 1927.
- *Segodnja* (Oggi, t.l.), Film-Kartell "Weltfilm" GmbHSovkino, Berlino- Mosca, 1930.
- *Velikij put'* (La Grande Strada, t.l.), Sovkino- Museo della Rivoluzione, Mosca- Leningrado, 1927.
- J. Tarič:
- *Krylja cholopa* (Le ali del servo- Ivan Il Terribile), Sovkino, Mosca- Leningrado, 1926.
- A. Tarkovskij:
- *Zerkalo* (Lo Specchio), Mosfilm, Mosca, 1974.
- Andrew e Annalie Thorndike:
- *Das russische Wunder* (Il miracolo russo, t.l., 1963), DeFA, RDT, 1963.
- D. Vertov:

- *Odinnadcatyj (L'undicesimo)*, VUKFU, Odessa, 1928.
- *Čelovek s kinoapparatom (L'uomo con la macchina da presa)*, Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia, Odessa, 1929.
- *Èntuziazm (Sinfonia del Donbass/Entusiasmo)*, Ukrainfilm, Kiev, 1931.
- *Tri pesni o Lenine (Tre canti su Lenin)*, Mezhrabpomfilm, Mosca, 1934.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- P. Albers, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Milano, Postmedia Books, 2003.
- M. Aliger, *Esfir' Šub. Načalas' vojna.* (Esfir' Šub. La guerra è iniziata, t.l.), "Sovetskij Èkran" 9, Mosca, 1984.
- G. Alonge, *Il Cinema - Tecnica e linguaggio*, Kaplan, Torino, 2011.
- (Anonimo), *"Istorija sovetskogo kino"*, Iskusstvo, Mosca, 1969.
- P. Bertelli, *Dolci sorelle di rabbia*, Belforte Cultura, Livorno, 2005.
- P. Bradshaw, *Hallucinating history: when Stalin and Eisenstein reinvented a revolution*, The Guardian, Manchester, 24 ottobre 2017.
- C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- E. Braun, *Meyerhold*, 1st ed., Bloomsbury Publishing, Londra, 1998.
- O. Brik, *IMO — Art of the Young (Abridged)*, "Screen", Volume 15 (3), 1974
- O. Brik, *The So-Called Formal Method* (trad. Inglese), Lef, Mosca, 1923 .
- O. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein: A Biography*, Potemkin Press, Berlino, 2002.
- I. Christie & R. Taylor, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Routledge, Londra, 2012.
- I. Christie, *Making Sense of Early Soviet Sound, Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Richard Taylor e Ian Christie (eds.) , Routledge, Londra, 1991.
- T. Colin, *The Magnitude of Genocide*. Winton Higgins. ABC-CLIO, 2016, p. 26.
- M. Dall'Asta, V. Duckett, L. Tralli; *Researching Women in silent cinema. New findings and perspectives*, Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna, 2013.

- F. Del Olmo, *Lenguaje e identidad colectiva en Buñuel. Propaganda en el filme «España 1936»*, in “Comunicar” 35 (18), Revista Científica de Comunicación y Educación, Oxbridge Publishing House Ltd, Solihull, 2010.
- B. De Oliveira, *Georg Fuchs and the Social Function of Theater: notes on the book. The revolution of the theatre*, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.
- A. Deryabin (a cura di), *Kinovedčeskie zapiski* (Appunti sugli studi cinematografici, t.l.), Kinovedek Memos, Mosca, 2000.
- L. Dishlyuk, introd. In È. Šub, *Selected Writings*, traduzione di A. Kostina. “Feminist Media Histories”, 2 (3) pp.11-28. University of California Press, California, 2016.
- S. D. Eisen, *Whose Lenin Is It Anyway? Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Formalist-Marxist Debate in Soviet Cultural Politics (A View from the Twenties)*, “The Russian Review”, 55 (1), 1996.
- S. Ėjzenštejn, *Film Form: Essays in Film Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977 (ed. Originale 1949).
- Ch. Ely, *Critics in the native soil: landscape and conflicting ideas of nationality in Imperial Russia*, “Ecumene”, 7 (3), 2000.
- G. Farinelli, D. Pozzi, “Il Restauro Cinematografico”, XXI secolo, Treccani, 2009.
- A. Fedorova, *The Aesthetic of Montage in the Films Kamei Fumio*, Cinema Studies 10, HSE, Mosca, 2015.
- O. Figs, *Natasha’s Dance. A Cultural History of Russia*, Metropolitan Books, New York, 2002.
- V. Figner, *Zapečatlennyj trud*. (Memorie di una rivoluzionaria, t.l.), Mosca, 1927. Trad. dall’inglese in *Memoirs of a Revolutionist*, introd. Di R. Stites, Northern Illinois University Press, Illinois, 1991.
- S. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917-1921*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1970.
- A. Gan, *Kinematograf i kinematografiya* (La cinematografia ed il cinema, t.l.), in The Film Factory, Mosca, 1922.
- A. Gaudreault, L. Le Forestier, *De l’assemblage au montage cinématographique. Instauration et standardisation d’une pratique*, “Cinéma et technologie”, Les Presses de l’Université de Montreal, Montreal, 2022.

- C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aldo Gargani (a cura di.), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979.
- R. Graham, *Esfir Shub: A suitable case for treatment*, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, University of Sussex, Falmer, 2007.
- R. Graham, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londra e New York: I.B. Tauris, 1999.
- M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- J. Harbord, *The Potency of Film Editing: Rose Hobart Stop Return*, "Contemporary Theatre Review". In *Editing. In Film/Montage/Moving Image* (pp.68-73), Taylor Et Francis, Londra, 2015.
- N. Holland, *The critical I*, Columbia University Press, New York, 1997.
- A. Iacopozzi, *La caduta della dinastia Romanov*, "Monografie", Lo Specchio Scuro, 22 marzo 2023.
- B. Jangfeldt, in *Majakovskij and Futurism 1917-21*, Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1976.
- D. Jelača, *Towards Women's Minor Cinema in Socialist Yugoslavia*, CUNY Brooklyn College, Brooklyn, 2022.
- A. Jurovskij, *Letopiscy našego vremeni. Režissëry dokumental'nogo kino* (Cronisti del nostro tempo. Registi di documentari), Iskusstvo, Mosca, 1987.
- L. Kaganovsky. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound 1928–1935*. Bloomington: Indiana University Press, Indiana 2018.
- A. Kawamura, *La création collective dans le documentaire soviétique : photographie, cinéma et « correspondants-ouvriers*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2011.
- D. Kehr, *October (Ten Days That Shook the World)*, Chicago Reader, Chicago, 7 marzo 1986.
- N. Kolchevska, *Lef and developments in Russian Futurism in the 1920's*, University of California, Berkeley, 1980.
- A. Konoplev, «*Ctrannye ljudi*». *Aleksej Michajlovič Gan. Iz vospominanij Anny Konoplevoj ob Aleksee Gane*. (Gente strana. Aleksej Michajlovič Gan. Dai ricordi di Anna Konopleva su Aleksej Gan, t.l.), "Kinovedčeskie zapiski" 49, Mosca, 2000.

- A. Kuhn e G. Westwell, *A Dictionary of Film Studies (1 ed.)*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- L. Kulešov, *Kuleshov on film: writings*, University of California Press, Berkeley, 1974, trad. inglese di Ronald Levaco.
- L. Kulešov, *Lev Kuleshov: Selected works* (Trad. di Dmitri Agrachev and Nina Belenkaya). Raduga, Moscow, 1987.
- L. Kulešov, *Ekran segodnia* (Lo Schermo oggi, t.l.), Novyi LEF, no. 4, 1927.
- L. Kulešov, *Amerikanshchina*, Kino-Fot, Mosca, 1922.
- M. Lasagni, *Nanook cammina ancora*, Mondadori, Milano, 2014.
- E. Leslie, *Strawberries and Cream: On Esfir Shub and the Revolutionary Object*. Historical Materialism, University of London, Londra, 27 (3):3-29, 2019.
- J. Leyda, *Films beget films*, George Allen & Unwin, London, 1964.
- C. Liuzzi, *Cinema sovietico e schermi fascisti*, Fondazione Istituto Gramsci, Roma, 2000.
- V. Majakovskij, *Posčëčina obščestvennomu vkusu*, G. L. Kuz'min, Mosca, 1912.
- V. Majakovskij, *PSS (Polnoe sobranie socinenij – Raccolta degli scritti completi)* Goslitizdat, Mosca, 1955-1961 (postumo).
- J. Malitsky, *Esfir Shub's K.Sh.E (1932) and the Movement of Energy* in A. Skrodzka, *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*. Oxford University Press, Oxford, 2019.
- P. Marcello, *Venezia a Napoli. Il cinema esteso* (Masterclass), Napoli, 2023.
- Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Cornell University Press, Ithaca- Londra, 2001,
- John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde; Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*; New Haven: Yale University Press, Yale, 1983.
- P. Montani, "Formalismo", in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003.
- S. A. L. Moran, *From Waste to Worth. Recycling Moving. Images as a Means for Historical Inquiry*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2015.
- V. Morgenštern, *Na poljach stenogrammy* (A margine della trascrizione, t.l.) "Sovetskoe Kino" (1-2), Chudožestvennogo otdela Glavpolitprosveta NKP, Mosca, 1933.
- A. Olenina, *Engineering Performance: Lev Kuleshov, Soviet Reflexology, and Labor Efficiency Studies*, Wayne State University Press, Detroit, 2013.

- Reverend James Parkes, *A History of the Jewish People*, Pelican Books, Harmondsworth, 1967.
- O. Paz, *The Ready-Made, in Marcel Duchamp In Perspective*, editato da Joseph Masheck, con scritti di Jasper Johns, Donald Judd, Clement Greenberg, John Cage, Octavio Paz, & Altri, 1^a Da Capo Press, Minneapolis, 2002 [1975],
- A. Renfrew, *Facts and Life: Osip Brik in the Soviet Film Industry*, Studies in Russian and Soviet Cinema, 2014.
- S. Rohdie, “Screen” 15 (3), Oxford University Press, Oxford, 1974.
- K. Romberg, *Gan's constructivism: aesthetic theory for an embedded modernism*, University of California Press, Oakland, 2018.
- K. Romberg, *Aleksei Gan's Constructivism, 1917-1928*, Columbia University, New York, 2010.
- A. Salkaya, *Haptic Visuality and a Multi-Sensory Film Experience: On Body and Soul*. “Filmvisio” 1 (1). Istanbul University Press, Istanbul, 2023.
- I. S. Sharp, *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Filmmaking*, Bloomsbury Academic, London, 2021.
- L. e J. Schnitzer, M. Martin, *Cinema In Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film*, Secker and Warburg, Londra, 1973.
- Viktor Šklovskij, *Sovetskaia shkola akterskoi igry, in Za sorok let: Stat'i o kino*, Iskusstvo, Mosca, 1965.
- S. Smith, *Women who Make Movies*, Hopkinson and Blake, NY, 1975.
- T. Sobchack, V. Sobchack, *An Introduction to Film*. Second ed. Little, Brown & Company, Boston- Toronto, 1987.
- H. Stephan, “Lef“and the Left Front of the Arts, Verlag Otto Sagner München, Monaco, 1981.
- R. Stites, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- M. Stollery, *Eisenstein, Shub and the gender of the author as producer*, “Film History”, 14 (1), Indiana University Press, Indiana, 2002.
- È. Šub, *Zhizn moyo – kinematograf* (La mia vita – La cinematografia, t.l.), Iskusstvo, Mosca, 1972.
- È. Šub, *Krupnym planom* (Primo Piano, t.l.), Iskusstvo, Mosca, 1959.
- È. Šub, *Eta rabota krichit* (Quest'opera grida, t.l.), The Film Factory, Mosca, 1928.

- N. Swallow, *Eisenstein: A Documentary Portrait*, E. P. Dutton, New York, 1977.
- C. Troilo, *I gulag, le purghe staliniane e le colpe di Togliatti*, HuffPost, Torino, 2020.
- Y. Tsivian, *Lines of resistance. Dziga Vertov and the twenties*, Indiana University Press, Indiana, 2004.
- M. Turovskaja, *Women and the "Woman Question" in the USSR*, in *Red Women On the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the beginning to the end of the Communist Era*. Ed. Lynne Attwood, Pandora Press, Londra, 1993.
- J. B. Vogels, *The direct cinema of David and Albert Maysles*, Southern Illinois University Press, 2005.
- C. Walworth, *Soviet Salvage: Imperial Debris, Revolutionary Reuse, and Russian Constructivism*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2012.
- H. Wescher, *Die Collage : Geschichte eines kunstlerischen Ausdrucksmittels*, DuMont Schauberg, Colonia, 1968.
- Robert C. Williams, *Artists in revolution: Portraits of the Russian avant-garde, 1905-1925*, Indiana University Press, Indiana, 1977.
- D. Youngblood, "History" on Film: *The Historical Melodrama in Early Soviet Cinema*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", 1991.
- D. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992
- D. Youngblood, *Soviet cinema in the Silent Era*, UMI Research Press, U.S., Michigan, 1985.