

Dziga Vertov, l'uomo con la macchina da presa.

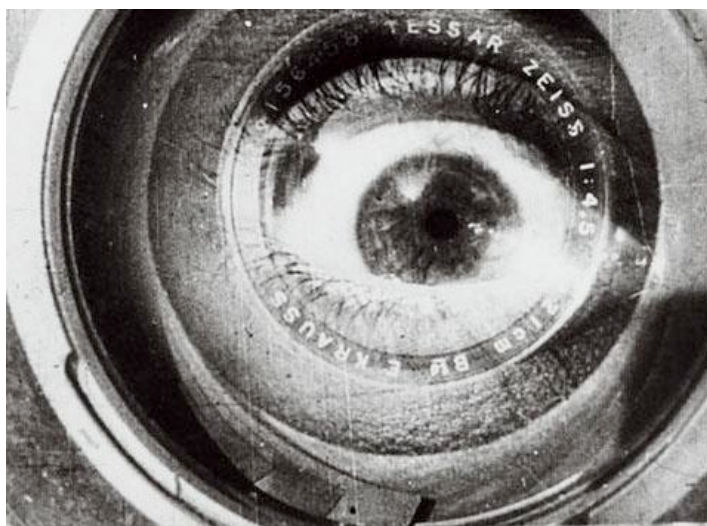


Nato Denis Arkadievich Kaufman (Bialistok, 1896), Dziga Vertov denuncia, già dalla scelta del suo pseudonimo, traducibile come “trottola rotante”, l’adesione alle istanze del dinamismo futurista.

Operatore di attualità al fronte durante la Prima Guerra Mondiale, alla fine del conflitto, mentre Lenin dichiarava “Il cinema, di tutte le arti, è per noi la più importante” e i gruppi d’avanguardia si avviavano a prendere in mano il futuro del cinema sovietico, fu incaricato di fondare e dirigere un giornale cinematografico, la *Kino Pravda* (“Cine Verità”), sorta di supplemento filmato del quotidiano Pravda, il celebre organo di stampa del Partito Comunista Sovietico.

La realizzazione dei ventitrè numeri-documentari della *Kino Pravda* permise a Vertov e al gruppo che attorno a lui si riuniva, i *Kinoki*, di elaborare i loro principi guida, che proclamarono in manifesti redatti in pieno stile futurista.

È la teoria del *Kinoglaz*, il “cine-occhio”: dal cinema è bandito tutto ciò che non è “preso dal vero”, il cinema deve rifiutare l’attore, i trucchi, i costumi, ma soprattutto la messa in scena, fatta di teatri di posa e scenografie, e sottostare all’obiettività della meccanica, alla neutralità della macchina da presa.



Compito della ripresa è quello, secondo Vertov, di cogliere la vita all'improvviso, l'elemento artistico non doveva risiedere nella messa in scena, ma interamente nel montaggio, nelle scelte ritmiche, nella giustapposizione delle inquadrature.

Questa posizione, che in ultima analisi arriva a negare l'arte in nome della politicizzazione del cinema, trova in Ejzenstejn una voce critica: la sua concezione del cinema come un montaggio di attrazioni volte a colpire emotivamente lo spettatore lo porta a scrivere nel 1925: "Il cine-occhio non è solo il simbolo di *un modo di vedere*, ma anche di un modo di *contemplare*. Ma noi non dobbiamo *contemplare*, dobbiamo *fare*. Non abbiamo bisogno di un cine-occhio, ma di un cine pugno."¹ E ancora "Così come noi la concepiamo, *l'opera d'arte* (per lo meno entro i limiti dei due generi nei quali lavoro io, il teatro e il cinema) è innanzi tutto *un trattore, che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista.*"²

Il sogno di un obiettivo che si sostituisca all'occhio umano, riuscendo a cogliere la vita all'improvviso, si scontra certamente con le limitazioni tecniche delle macchine da presa degli anni Venti, che permettono di girare sinfonie urbane come *L'uomo con la macchina da presa* (1929) ma non riescono a studiare i sentimenti, i momenti privati o di commozione che necessiterebbero di apparecchiature più piccole e maneggevoli.

Vertov supererà indenne le purghe staliniane, pur non godendo delle simpatie del regime, e insieme alla moglie e montatrice Elisaveta Svilova, dopo *L'uomo con la macchina da presa*, realizzerà ancora *Sinfonia del Donbass – Entusiasmo* (1931) sulle miniere di carbone e le officine metallurgiche in Ucraina alla fine del primo piano quinquennale e *Tre canti su Lenin* (1934), dopo i quali, pur continuando a lavorare, inizierà un declino che lo accompagnerà fino alla morte nel 1954.

¹ Sergej M. Ejzenstejn, *Sull'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925), in Paolo Bertetto (a cura di) *Ejzenstejn FEKS Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 142.

² *Ibidem*, p. 140.

L'uomo con la macchina da presa (Dziga Vertov, 1929).

Le sole didascalie presenti nel film sono quelle che, all'inizio, ci informano che questo "diario di un cine-operatore" non ha sceneggiatura né scenografie: è una dichiarazione programmatica quella di Vertov, che chiarisce fin da subito quali sono i principi guida della sua opera, fondata su materiali presi esclusivamente dalla realtà quotidiana.

Il suo cine-occhio ci guida a scoprire la vita brulicante di una metropoli lungo un'intera giornata e dei suoi protagonisti, le persone comuni che la abitano, i mezzi di trasporto, le sue architetture, e contemporaneamente indagano il lavoro stesso dell'operatore, messo fisicamente in scena mentre riprende la vita urbana, così come la montatrice del film, mostrata al lavoro in moviola, in un cortocircuito autoriflessivo che smonta il gioco del cinema in un continuo passaggio tra l'immagine e dispositivo che la genera.

Un gioco che non si esaurisce qui ma che si realizza nelle innumerevoli sperimentazioni tecniche ed estetiche presenti nel film: alla ricerca di un linguaggio "autonomo dalla letteratura e dal teatro", come annunciato nelle citate didascalie iniziali, Vertov gioca con le immagini esibendo sovraimpressioni, split-screen, deformazioni, fermi immagine, sequenze accelerate e rallentate.

Il linguaggio vorticoso esibito nei manifesti dei *Kinoki* diventa immagine in movimento e passa in rassegna tutti gli strumenti espressivi messi in campo dall'avanguardia.



L'uomo con la macchina da presa (Dziga Vertov, 1929).

Uno degli elementi chiave per interpretare l'evoluzione del linguaggio dell'avanguardia cinematografica è il ruolo di mediazione svolto dalla "forma" architettonica nel momento di transizione dal film "astratto" al film "sinfonico" basato su elementi urbani, noto appunto come "sinfonia urbana"³.

Ammesso che si possa parlare di generi praticati dall'avanguardia, *L'uomo con la macchina da presa* appartiene al genere della sinfonia urbana, film in cui le forme astratte dell'architettura, le dinamiche della vita moderna, le geometrie delle macchine sostituiscono la narrazione, coniugando le istanze documentarie di realismo con la ricerca estetica d'avanguardia: l'arte esce dai luoghi istituzionali e si realizza davvero nelle forme dell'esistenza quotidiana.

È una convergenza vera tra volontà politica e ricerca formale, un territorio nel quale si incontrano, ad esempio, avanguardia europea e americana, con *Manhatta* (1921) di Paul Strand, in collaborazione con Charles Sheeler, un film muto sulla vita quotidiana di New York: in questo caso si tratta dell'incontro tra un pittore e un fotografo che già aveva dimostrato interesse per l'astrattezza delle forme architettoniche.

E' questo un percorso che, a partire dal costruttivismo di Vladimir Tatlin e anche attraverso il contributo di Alexandr Rodchenko, che con Vertov ha collaborato, ha intrecciato il dinamismo della grafica futurista con la ricerca dell'astrazione nelle forme urbane.



Alexandr Rodchenko, Manifesto per *Kinoglaz* di Dziga Vertov, 1924.

³ Antonio Costa, *Cinema e avanguardie storiche*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume primo, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 2000, p. 346.