



Con Nikolaj Čerkasov durante le riprese di *Aleksandr Nevskij*

La coreografia di "Ivan il Terribile"

Daria Khitrova

«E, come a carnevale si indossano le maschere [...] i tre giovani registi si dividono, sorteggiandole, le maschere dei giganti del passato»¹, scrive Sergej Ejzenštejn nelle *Memorie* che iniziò a scrivere nel 1946, subito dopo che *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznyj*) venne insignito del premio Stalin e *La congiura dei Boiardi* (*Ivan Groznyj II serija*) fu messo al bando e accantonato. Ejzenštejn ricorda di come, nel '28, egli, con Pudovkin e Dovženko, due registi sovietici di pari fama, si sedette per giocare al gioco "dei nomi famosi": «A me capita Leonardo, a Dovženko Michelangelo [...], Pudovkin aspira a Raffaello»².

La qualità che fece guadagnare a Ejzenštejn quella parte non dipendeva dalla grandezza, ma dalla versatilità del suo genio. Non è del tutto una casualità se due libri fondamentali nella storia degli studi sul regista si intitolano *Eisenstein Revisited*³ e *Eisenstein Rediscovered*⁴ e se non tutti i saggi in essi contenuti riguardano l'Ejzenštejn regista. A spingere molti critici a rivisitare e riscoprire, assai di frequente, l'eredità di Ejzenštejn è la profondità del suo sguardo sull'arte, la musica, la letteratura, la psicologia e la scienza, nonché il suo dono unico di trasporre tale profondità in libri e film.

Non a caso, Ejzenštejn si considerava, e voleva essere considerato, un uomo dalla cultura eclettica. Molto è stato scritto e mostrato sui disegni di Ejzenštejn; esistono studi su Ejzenštejn e il teatro e su Ejzenštejn e l'opera che però non prendono in considerazione i suoi lavori teorici e le incursioni nella psicoanalisi e nella teoria dell'arte⁵; ancor meno è stato detto su Ejzenštejn e la danza⁶, non certo perché il regista non ne fosse interessato. Ejzenštejn pagò il suo tributo a Tersicore, la musa che egli e molti altri suoi contemporanei ritenevano essere la più vecchia delle nove, e non lo pagò soltanto come teorico ma anche sulla pista da ballo: il regista non imparò mai a ballare il valzer ma padroneggiava la versione nera del foxtrot. Ejzenštejn padroneggiava a tal punto questo ballo che una volta, stando alle sue memorie, la sua esibizione di foxtrot venne applaudita nientemeno che dagli abitanti del quartiere newyorkese di Harlem⁷.

Ejzenštejn aveva una teoria riguardo alla sua propensione per quel ballo: spiegava l'incapacità di ballare il valzer e il trionfo nel foxtrot facendo ricorso alle diverse abilità necessarie per padroneggiare questi balli. Per imparare il valzer, ci dice il regista, il ballerino si muove attenendosi a un determinato schema, mentre nel foxtrot l'unico schema è il ritmo e i movimenti sono liberi e improvvisati⁸. La differenza non consiste soltanto nel rifiuto della disciplina e nell'amore per la libertà, come si è soliti dedurre da quanto affermato in questo passo delle memorie: ballare il valzer equivale a eseguire una danza, ballare il foxtrot equivale a crearla. Regista in ognuna delle sue azioni, Ejzenštejn preferiva il ballo che trasformava il ballerino nel proprio coreografo.

Egli sembra aver acquisito una preferenza per la coreografia con il passare degli anni. La maggior parte

dei movimenti che gli attori effettuano nel suo ultimo film, *Ivan il Terribile*, possono essere descritti con facilità in termini di coreografia e infatti, alla fine, il film “esplode” in una danza. Non sorprende che Ejzenštejn, dopo *Ivan*, si sia dedicato a una serie di tentativi per una coreografia pura. Il primo tentativo fu la realizzazione di *L'ultima conversazione*, un breve numero concertistico in chiusura della *Carmen* di Bizet, messo in scena per due ballerini solisti al teatro Bol'soj⁹, cui sarebbe seguito *La regina di spade*, un balletto su musica di Prokof'ev, se il regista fosse vissuto abbastanza per concludere il progetto¹⁰. Tuttora, gli unici esempi tangibili di coreografie ejzenštejniane ci vengono dai suoi film. Esempi sono la gara di ballo tra la *lezinka* e il *trepak* di *Ottobre (Oktjabr')* o il numero di ballo tutto al maschile della sequenza a colori in conclusione di *La congiura dei Boiardi*.

Cigni bianchi, cigni neri

Come ci ricordano balletti e racconti cinematografici, c'è stato un tempo in cui i cigni venivano cacciati e utilizzati come gioco. In questo ruolo, i cigni appaiono due volte in *Ivan il Terribile*, ai due estremi del film: quelli bianchi nel corso della festa nuziale dello zar, quelli neri durante la festa degli *opričniki*.

Come dimostrato in numerosi studi, le due scene di festa formano una coppia antitetica, in contrasto e in parallelo con le nozze di Ivan mostrate all'inizio del film e con la sinistra orgia da lui pre-



sieduta alla fine del film¹¹. In entrambe le scene, il momento in cui vengono introdotti i cigni riveste un'importanza centrale. Nella scena delle nozze, i cigni sono associati alla sposa: mentre nove di essi, ognuno appollaiato su un grosso piatto d'argento sospeso sulla testa di un cameriere, si librano sopra le teste degli inviati, il coro canta una canzone su un cigno femmina bianco. Per sottolineare il collegamento, Ivan rivolge un gesto ad Anastasija, invitandola a godere della bellezza della processione di cigni «che avanza planando» a formare un semicerchio intorno agli sposi novelli.

Cigni bianchi e cigni neri, principesse e matrimoni mirano a evocare un insieme di associazioni con il ballo che, sorprendentemente, si rivelano appartenenti al progetto di Ejzenštejn. Il regista pensò in un primo momento di affidare la parte di Anastasija a Galina Ulanova, ballerina sovietica di spicco e stella di livello mondiale di *Il lago dei cigni*¹²; tuttavia, l'idea non si concretizzò e la parte fu interpretata da Ljudmila Čelikovskaja. Della progettata collaborazione con la Ulanova sopravvive soltanto un provino fotografico.



Si può soltanto congetturare sull'immagine che avrebbe avuto il personaggio di Anastasija se fosse stato interpretato dalla Ulanova; senza dubbio i cigni di Ejzenštejn avrebbero tratto giovamento dalla presenza della stella russa nel film: la «sposa-cigno bianco» della canzone nuziale, ad esempio, avrebbe echeggiato non soltanto gli uccelli impagliati sui vassoi d'argento ma anche i cigni del repertorio della Ulanova, da *La morte del cigno* a *Il lago dei cigni*.

È possibile tracciare un parallelo tra le due storie, le due traiettorie tragiche del film di Ejzenštejn e del balletto di Čajkovskij. Il cigno di *Il lago dei cigni* non è un uccello ma la principessa Odette, trasformata da uno stregone malvagio. A fluttuare con lei sul lago ci sono altre giovani trasformate in cigni, tutti bianchi. Nell'ultimo atto, tuttavia, dopo che gli eventi hanno preso una piega più negativa, fa la sua comparsa una processione di cigni neri. Odile, la figura chiave della seconda metà del balletto, è generalmente nota come il Cigno Nero. Nella vita di Siegfried, il principe innamorato della principessa-cigno bianco, Odile è il *Doppelgänger* nero e demoniaco del Cigno bianco: una *femme fatale*, un *Ersatz*, un surrogato della sposa bianca e non a caso entrambe le parti vengono quasi sempre interpretate dalla stessa ballerina¹³.

Una trasformazione simile, complicata dal cambio di genere, avviene in *Ivan*. La situazione diventa difficile per lo zar dopo che Anastasia, la moglie simile a un cigno, muore e viene sostituita da un suo surrogato: l'affascinante *opričnik* vestito di nero Fëdor Basmanov. Non sorprende che, durante la festa notturna di soli uomini, con gli *opričniki* che ballano intorno a Fëdor mostrato mentre sfoggia una maschera di Anastasija, la portata principale del menù siano di nuovo cigni, questa volta neri.



Quando i cigni neri vengono serviti sulla tavola reale, proprio come nel balletto di Čajkovskij, si verifica un incontro fatale tra l'uccello e l'umano. L'umano, piuttosto ubriaco, è il principe Vladimir, destinato quella stessa notte a essere assassinato dall'uomo scelto per uccidere lo zar. Vengono introdotti i cigni neri; il cigno principale, con indosso la corona e con il collo dritto, guarda Vladimir in maniera seducente. Il principe sorride e tenta di afferrare l'uccello o la corona che indossa; non ci riesce e cade sul tavolo.



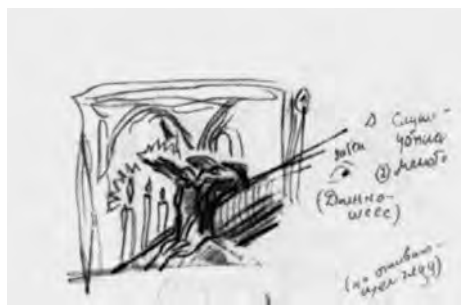
La caduta ha un effetto comico, ma preannuncia la caduta fatale. Come il principe Siegfried in *Il lago dei cigni*, il principe Vladimir incontra un cigno nero e se ne lascia sedurre. Il finale è tragico per entrambi. Il cigno in *Ivan* non rappresenta una semplice figura, ma è anche un motivo rintracciabile nell'intero vocabolario visivo del film. Il motivo del cigno può essere anatomizzato nelle ali e nel collo, le due caratteristiche salienti che l'arte utilizza per raffigurare questi animali.

A metà del film, è possibile rintracciare un esempio in cui Ejzenštejn esagera un elemento dell'abito di un personaggio al fine di suggerire un paio d'ali: in Polonia, Kurbskij viene salutato da due cortigiani polacchi, vestiti rispettivamente in bianco e in nero, che presentano il traditore con una catena d'oro. Entrambi indossano gli stessi costumi grotteschi e "alati", in contrasto con le loro parrucche: il cortigiano vestito di nero è biondo, l'uomo vestito di bianco ha i capelli scuri. Il tessuto delle vesti dei due polacchi mostra il disegno a quadri simile a quello a squama di pesce dei colli dei cigni; questi, a loro volta, sono in relazione con le caratteristiche di un altro uccello reale presente nel film: l'aquila a due teste (e a due colli) intagliata nella parte posteriore del trono di Ivan.



Tale motivo è formato anche dai colli dei cigni: come è già stato osservato, alcuni sono dritti, altri sono piegati. Bisogna prestare particolare attenzione ai colli piegati: come si apprende dalle memorie di Natal'ja Sokolova, era lo stesso Ejzenštejn a imprimere ai colli quella particolare curvatura¹⁴. La forma non è la "S" fiera, tipica di questi uccelli e visibile nelle immagini di questi animali, ma la curva sinuosa di un serpente. Questi colli sembrano pronti all'attacco o alla decapitazione.

I colli erano un'ossessione per Ejzenštejn: i suoi disegni e gli appunti mostrano la sua preoccupazione per i colli degli attori, che egli avrebbe voluto piegare e allungare a suo piacimento. Per questo invidiava Walt Disney, la cui libertà non era limitata dalla fisicità degli attori¹⁵.



Non è certo necessario sottolineare l'importanza del motivo del collo per la narrativa del film, che si ricollega all'inflessibile zar e alle numerose decapitazioni da lui ordinate. Tra i tanti cigni, bianchi e neri, soltanto due indossano la corona e non hanno i colli piegati. Tutti gli altri uccelli (che indos-

sano diademi e non corone) tengono il collo curvo in segno di sottomissione. Nella sceneggiatura di Ejzenštejn questo gesto di sottomissione viene annotato all'inizio, quando lo zar appena incoronato spiega in un discorso il credo di questa regola: «Il potere di cui abbiamo bisogno deve essere forte abbastanza da piegare i colli di quelli che si oppongono all'unità del dominio russo. Tutti i colli che non si piegano dovranno essere tagliati (*srezat' nado!*)»¹⁶.

I compiti che Ejzenštejn sceglie per sé e per i suoi attori non sono mai semplici e per portarli a termine, a volte, si è rivolto alla danza per riceverne un aiuto. Non è semplice per un attore impersonare un cigno e su questo, Ejzenštejn aveva ragione: gli umani hanno colli troppo corti. I ballerini, tuttavia, hanno trovato un modo per aggirare il problema. Esistono due strumenti coreografici utilizzati in *Il lago dei cigni* per suggerire una sagoma simile a quella di un cigno: gli attori piegano indietro le braccia come fossero le ali, il busto prende le sembianze di un collo a forma di "S"; se invece stirano le braccia sopra la testa, indicano che il collo è dritto, non piegato.



Ejzenštejn conosceva il linguaggio della danza abbastanza approfonditamente da essere in grado di rubare da esso quando necessario: è esattamente ciò che si è verificato con gli schizzi preparatori per la danza vorticoso di Fëdor durante l'orgia degli *opričniki*. Per intrattenere lo zar, Fëdor balla mascherato, indossando una finta maschera che dovrebbe rappresentare l'ultima moglie di Ivan, Anastasija il cigno bianco. Nello schizzo in questione, Fëdor si è appena tolto la maschera e la tiene in mano, il braccio dritto sopra la testa nella posa che un ballerino assumerebbe per delineare il collo di un cigno. Per un breve momento, Fëdor diventa il Cigno nero: l'immagine viene rinforzata dai suoi vestiti spiegati come ali in volo o come il tutù di una ballerina.



Danza rossa, ballerini neri

L'idea di unità di Ejzenštejn era unità nel conflitto; questa era la sua teoria e questo è l'obiettivo che tentò di perseguire a ogni fase e a ogni livello della realizzazione dei film, che si trattasse di scrivere una sceneggiatura o di dire ai suoi attori dove sedersi e come muoversi.

Ivan il Terribile ne è un tipico esempio. Le due feste alle estremità del film sono contrastanti non soltanto nelle immagini ma anche nella coreografia. Assistiamo a un ballo tutto al maschile nella parte finale del film su cui tornerò in chiusura del saggio ma, per comprendere meglio il senso della sua coreografia incontrollata, è necessario guardare alla coreografia con la quale è in contrasto, quella della sequenza nuziale mostrata all'inizio del film.

Durante la festa nuziale, non assistiamo a balli come quello del finale; inoltre, il movimento è quasi assente: ad eccezione dell'*entrée* virtuosistica dei cigni bianchi, soltanto a due o tre figure è concesso di attraversare la scena. Anche così, il metodo utilizzato da Ejzenštejn per rappresentare questa scena sembra essere stato preso a prestito dal balletto. Il balletto non si esaurisce nella danza ma riguarda anche una specifica disposizione delle figure nello spazio. In questa forma d'arte, le cerimonie di corte, compresi i matrimoni, non vengono inscenati mediante la danza ma piuttosto recitati con la stessa maestosa calma e con lo stesso senso dell'ordine gerarchico emanati dalla scena nuziale del film di Ejzenštejn.

Non si tratta di un parallelismo basato soltanto su una mera somiglianza superficiale. Nel modo in cui Ejzenštejn ha diretto questa scena è possibile riconoscere un numero di strumenti di messa in scena specifici del balletto; tra di essi si può individuare un movimento "a staffetta", una serie di movimenti del corpo, dal valore ornamentale, ripetuti sempre uguali dalla linea del coro, una figura alla volta, non all'unisono, a emulare il movimento di un'onda.



In un film realistico, quando gli invitati sentono un brindisi, innalzano e fanno tintinnare i calici più o meno contemporaneamente, come avviene nella vita reale. Nel film di Ejzenštejn, invece, il tintinnio dei calici nuziali attraverso una lunga tavolata, perfettamente a tempo con la musica, parte dal fondo della cornice e si snoda verso l'inizio a mo' di "staffetta", come guidato dal principio del domino. Siamo di fronte a un movimento esplicitamente coreografico.

Come Ejzenštejn era solito insegnare ai suoi studenti, la geometria della *mise-en-scène* è in primo luogo determinata dal tema¹⁷. Un matrimonio è l'unione di due persone e la scenografia pensata dal regista per la scena in questione è fortemente simmetrica: due linee di lunghi tavoli, ognuno adornato da due linee di ospiti gli uni di fronte agli altri, costeggiano il tavolo reale incoronato dalle figure dei due sposi. Eppure, in questa solenne simmetria non c'è nulla di rigido o inanimato. Per citare le famose parole di Ejzenštejn, le linee non esistono; ogni linea è una traccia del movimento¹⁸. Trucchi presi in prestito dal balletto, come i calici che tintinnano o le teste che si voltano una dopo l'altra, aiutano il regista ad animare queste linee, ridisegnandole mentre le guardiamo.

Con l'evolversi del film, anche i temi evolvono. Il lucido ordine della scena nuziale dello zar viene presto sconvolto e, al termine di *Ivan*, si trasforma nel suo opposto. Lo sconvolgimento ha inizio nel mezzo della festa di nozze, quando una folla di rivoltosi incitata dai nemici politici di Ivan dà alle fiamme Mosca e invade il Cremlino nella speranza di deporre lo zar. Mentre Ivan trova le parole giuste per sedare la rivolta, i semi del tema del fuoco e del caos sono già piantati, pronti a esplodere violentemente in conclusione del film durante il ballo degli *opričniki*.

È con uno sguardo più attento a questa danza che intendo concludere questo breve resoconto sulle modalità con cui Ejzenštejn utilizza la coreografia¹⁹. La danza degli *opričniki* è il centro della sequenza della festa notturna e l'*Ausklang* (il termine utilizzato dal regista per "finale") del film. L'aspetto di questo ballo che intendo affrontare è quello che potrebbe definirsi la sua «coreografia politica». Come ci è generalmente noto dalla storia politica della Russia, l'Ivan storico amava vedere il proprio seguito bere e ballare. Per la stessa ragione, era comunemente risaputo durante gli anni di Ejzenštejn che Stalin era solito invitare L'Ensemble di Cori e Danze dell'Armata rossa per intrattenere i suoi ospiti di alto profilo durante i ricevimenti che teneva al Cremlino. Stalin amava guardare l'Armata rossa ballare e interveniva nelle coreografie.

Quando Stalin mise al bando *La congiura dei Boiardi* nel 1946, molti dei colleghi di Ejzenštejn, tra cui registi come Michail Romm o Aleksandr Dovženko, sospettarono che il motivo della censura potesse consistere proprio nel fatto che Ejzenštejn avesse osato inserire nel cast per il ballo degli *opričniki* questo Ensemble. In una conversazione che, forse, avrebbe dovuto restare privata con il drammaturgo Vsevolod Višnevskij, Dovženko proferì le seguenti parole che invitavano indirettamente il regista alla prudenza:

Indizi di vario genere, curiosi parallelismi con i nostri tempi... Il ballo nel palazzo dello zar ha in sé qualcosa dell'Ensemble, un giovane con un taglio di capelli moderno... Una cosa strana... O è l'ingenuità di Ejzenštejn o... non lo so. Ma un film del genere su una Russia del genere, un Cremlino del genere, [se distribuito] costituirebbe una propaganda incredibile contro di noi²⁰.

Se, per quanto ne sappiamo, è più verosimile che il gruppo di ballerini non accreditati utilizzati nell'*Ivan* sia stato reclutato tra il *corps de ballet* maschile del Bol'soj piuttosto che tra l'Ensemble dell'Armata rossa²¹, il carattere della danza da loro eseguita può facilmente farli confondere per questi ultimi. Da un punto di vista coreografico, il ballo degli *opričniki* è composto da elementi utilizzati nei balli folkloristici di soldati e marinai: la *prisjadka*, il cavalcare accovacciati e altre figure per le quali l'Ensemble era famoso. A quei pochi che riuscirono a vedere il film deve essere sembrata ancora più preoccupante una caratteristica di clandestinità relativa al ballo in questione, che costò al film la censura. Storicamente, l'ordine degli *opričniki* non forniva soltanto i membri ai servizi segreti dello zar; il modo in cui è stato istituito da Ivan e rappresentato da Ejzenštejn lo avvicina a una confraternita quasi monastica con rituali e segnali segreti propri.

Ejzenštejn segnala quanto detto attraverso il linguaggio del corpo della danza. Per prima cosa, i ballerini si scambiano ammiccamenti e sguardi pieni di significato come se stessero condividendo segreti taciuti e piani sinistri. La canzone che cantano e il loro numero di ballo abbondano di oscure allusioni, arcane espressioni gergali (*ojda-ojda!*), fischi cospiratori, doppi sensi sia nei movimenti sia nelle parole. Inoltre, le parole *govori-prigovarivaj* della canzone, pronunciate da Fëdor mascherato, hanno il doppio significato di «dire qualcosa ripetutamente» e, con una connotazione più sinistra, «condannare, emettere una condanna o un verdetto».

Come si apprende dalla teoria dell'arte di Ejzenštejn, il mezzo della danza ben si addice a messaggi criptici come quelli evidenziati. Secondo il regista, ogni pensiero è nato dal movimento e tutte le arti hanno avuto origine dalla danza. All'alba della civilizzazione, scrisse, i rituali di ballo venivano utilizzati per mantenere in vita e trasmettere miti di base che non era ancora possibile formulare ver-

balmente. In una fase successiva, quando la facoltà di linguaggio si distaccò dal movimento del corpo, i rituali di ballo non scomparvero ma si metamorfizzarono nei «misteri danzati»: ne nacquero azioni collettive come i misteri orfici ed eleusini. In essi, la «conoscenza mistica» da nascondere al profano veniva, secondo Luciano, «espressa attraverso la danza» (*tainy vytancovyvajut*) dagli iniziati²². Lo scopo recondito di questi balli non era più trasmettere una conoscenza, ma cementare l'unione tra coloro che erano già a parte di tali saperi. Un tempo forma di comunicazione, la danza diventa una forma di partecipazione; il suo linguaggio furtivo diventa il linguaggio delle confraternite religiose e delle bande.

Un esempio tipico è la banda degli *opričniki*. Non sorprende che Stalin, per esprimere la propria disapprovazione per il ballo degli *opričniki*, lo abbia accostato al rito del Ku-Klux-Klan²³. Infatti, la storia che i seguaci dello zar «esprimono attraverso la danza» è, a mo' di girotondo, la versione russa medioevale di un linciaggio. Gli *opričniki* accovacciati "galoppiano" per assaltare la famiglia di un ricco Boiardo; alcuni dei loro movimenti di danza alludono a uccisioni e stupri. Il ballo culmina con il saltare sopra ai cadaveri distesi e si conclude con una *kuča-mala*, un cumulo di corpi impilati uno sopra l'altro.

Mi si lasci ora aggiungere alcuni commenti sui particolari della coreografia. Come ricorderemo, essa è in contrasto con la coreografia tranquilla della festa nuziale in bianco e nero. Questo ballo è pieno di colore, salti e voli. La sequenza inizia con i ballerini colti, letteralmente, a mezz'aria. Ecco emergere di nuovo il tema delle ali. Mentre gli *opričniki* saltano, le gonne dei loro abiti, per usare le parole di Ejzenštejn, «svolazzano in maniera estatica» (*ekstatičeskie vzlěty rubach*)²⁴. Questa parodia volante è rinforzata dalle immagini di santi in preghiera dipinte sulle volte azzurro cielo: ogni volta che un ballerino viene mostrato all'apice del salto, le sue braccia aperte costituiscono una rima per l'occhio con uno dei santi congelati nel pio gesto di preghiera dell'«orante»²⁵.



L'altro movimento di danza dominante è la rotazione. La parola inglese che Ejzenštejn utilizza negli appunti preparatori per questo ballo è *whirlwind*, mulinello, l'equivalente cinetico della bufera di neve²⁶. Infine, in concomitanza con il salto esplosivo in cui il regista e Prokof'ev impegnano i loro ballerini, il volteggio e la rotazione costante effettuati dagli *opričniki* sono, ancora una volta, parte del motivo cromatico, sonoro e visivo in precedenza pianificato e stabilito.

Il motivo è il fuoco, manifestato verbalmente nell'imperativo *Žgi-žgi-žgi!* («Vai, vai, vai!», letteralmente: «Brucia, brucia, brucia!»), pronunciato per la prima volta dallo zar e poi ripetuto dalla sua corte danzante. Suggerito in un primo momento verbalmente, il motivo del fuoco viene cinematicamente manifestato nella danza e cinematograficamente nei colori degli abiti e delle luci: giallo oro e rosso.

Narrativa in parole e narrativa in danza

Come il cinema muto o la musica, la danza è un linguaggio con un proprio vocabolario visivo e un proprio modo di raccontare storie. Come abbiamo visto, il vocabolario di *Ivan il Terribile* è ricco di prestiti dalla danza. Il modo in cui Ejzenštejn coreografa individui e folle richiama alla mente il mondo della danza oltre, ovviamente, il numero di ballo in conclusione del film.

Per quale motivo la danza è così prominente in *Ivan*? Una risposta a questa domanda si trova nell'esplicito desiderio del regista se non di trascendere il mezzo cinematografico, almeno di creare al suo interno un equivalente cinematografico del *Gesamtkunstwerk*. È facile vedere come un tale programma possa trasformare un regista in un «contrabbandiere d'arti». La sceneggiatura di *Ivan il Terribile* è stata scritta da Ejzenštejn (e pubblicata molto prima della realizzazione del film) come una poesia in versi sciolti; c'è tanta musica in *Ivan* quanta se ne può ascoltare in un musical e i prestiti dalla pittura sono abbastanza per poter parlare del film come di un piccolo museo d'arte di cellulosa²⁷.

Esiste anche un altro modo per spiegare perché il regista avesse bisogno della danza. Il linguaggio della danza è composto da movimenti, non da parole; ma, nondimeno, si tratta di un linguaggio. È sul potere della danza di dire senza dire che il regista fa affidamento nella parte finale del suo ultimo film. La storia danzata funzionava. Come sappiamo dai minuti ripresi durante l'incontro del Consiglio artistico della Commissione sugli affari cinematografici, in cui *La congiura dei Boiardi* fu criticato aspramente, fu il ballo degli *opričniki* che attirò la maggior parte delle critiche²⁸.

È su questo punto che amici e sostenitori avevano messo in guardia Ejzenštejn sulle conseguenze della sua scelta. Il regista, tuttavia, non si spaventava facilmente. Sapeva che il suo cuore era troppo debole per sopportare una mole di lavoro così enorme come quella che avrebbe richiesto la realizzazione di *Ivan il Terribile*. Questo è quello che sull'argomento scrisse Ejzenštejn nelle sue *Memorie*: «Una volta tentai un metodo piuttosto complicato e tortuoso di suicidio... Decisi di ammazzarmi di lavoro»²⁹. Atto di suicidio medico, *Ivan* rappresentava anche un atto di suicidio politico.

Prima che a Ejzenštejn fosse consentito di avviare la produzione dell'*Ivan*, venne censurata la sceneggiatura, letta e approvata da Stalin in persona. Alla storia ufficiale di Ivan venne apposto il sigillo, ma soltanto per quanto concerneva il contenuto di questa storia che poteva essere espresso a parole sulla carta. La scappatoia utilizzata da Ejzenštejn per comunicare la sua posizione sulla storia fu il linguaggio della danza, più spinoso delle parole da censurare. Quando necessario, la coreografia può essere utilizzata per crittografare il messaggio.

Šklovskij, che sopravvisse a Ejzenštejn, scrisse della fine delle riprese di *Ivan* nella biografia dedicata a quest'ultimo (della cui vita fu in parte testimone): «Il ballo degli *opričniki* è una cosa molto spaventosa. Anche se la sceneggiatura del film aveva già avuto l'approvazione del Partito [...] questo ballo tradisce molto»³⁰. L'*Ejzenštejn* di Šklovskij venne pubblicato senza ripercussioni di sorta successivamente alla morte di Stalin e alla realizzazione de *La congiura dei Boiardi*. La frase citata, tuttavia, sembra quasi essere sussurrata; peraltro, Šklovskij non approfondì mai la frase, non specificando né cosa il ballo tradisse né in che modo.



Concludo con un'immagine particolarmente eloquente del potere delle parole e dei modi per aggi-
rarlo. Il fotogramma da *Ivan il Terribile* stampato sulla copertina della biografia di Ejzenštejn scrit-
ta da Šklovskij mostra due uomini spaventati, con la mano di uno a sigillare la bocca dell'altro.
Esistono vari modi di riflettere sulla scelta di una copertina come questa. Si tratta, si potrebbe dire,
di un simbolo adeguato al clima di segretezza nella vita nell'Unione Sovietica ai tempi di Ejzenštejn
e anche successivamente; ma allora, se questa copertina contiene nei fatti un indizio, l'indizio avreb-
be potuto essere rivolto al libro stesso e non all'eroe del libro. Il libro di Šklovskij uscì nel 1976 quan-
do niente avrebbe potuto essere detto a mezzo stampa. I libri sul passato sovietico non dovevano
raccontare storie spaventose. Se così, l'immagine della copertina venne scelta per svelare il libro che
ricopriva, proprio come Ejzenštejn utilizzò la danza per svelare l'Ivan del suo film.

Traduzione dall'inglese di Silvia Orlandi

1. Sergej M. Ejzenštejn, *Memorie*, a cura di Ornella Calvarese, Marsilio, Venezia 2006, pp. 566-567.
2. *Ivi*, p. 567.
3. Cfr. Lars Kleberg, Håkan Lövgren (a cura di), *Eisenstein Revisited*, Almqvist and Wiksell International, Stockholm 1987.
4. Cfr. Ian Christie, Richard Taylor (a cura di), *Eisenstein Rediscovered*, Routledge, London-New York 1993.
5. Cfr., tra gli altri, Naum Klejman, *Eisenstein's Graphic Work*, in Ian Christie, David Elliott (a cura di), *Eisenstein at Ninety*, Museum of Modern Art, Oxford 1988, pp. 11-17; Id., *Pravila igry (Na podstupach k grafike S.M. Ejzenštejna)*, in Id., *Formula finala*, Ejzenštejn-Centr, Moskva 2004, pp. 165-184; Jean-Claude Marcadé, Galia Ackerman, *S.M. Eisenstein: Dessins Secrets*, Seuil, Paris 1999; M. Kušnirov, *Risunki S.M. Ejzenštejna 1942-1944. Kollekcija Lidii Naumovoi*, Iskusstvo, Moskva 2004; Robert Leach, *Eisenstein's Theatre Work*, in I. Christie, R. Taylor (a cura di), *Eisenstein Rediscovered*, cit., pp. 110-125; Vladimir Zabrodin, *Ejzenštejn. Popytka teatra*, Ejzenštejn-Centr, Moskva 2005; H. Lövgren, *Trauma and Ecstasy: Aesthetic Compounds in Dr. Eisenstein's Laboratory*, in L. Kleberg, H. Lövgren (a cura di), *Eisenstein Revisited*, cit., pp. 93-111; Id., *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts*, Almqvist and Wiksell International, Stockholm 1996; Anne Nesbet, *Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, I.B. Tauris, London-New York 2003.
6. Cfr. Susana Zvjagina, *Poslednii Razgovor*, in «Sovetskaja Muzyka», 9, 1979, pp. 91-95; Annette Michelson, *A World Embodied in the Dancing Line*, in «October», 96, 2001, pp. 3-16; Sally Banes, *The Last Conversation: Eisenstein's Carmen Ballet*, in Id., *Before, Between and Beyond: Three Decades of Dance Writing*, University of Wisconsin Press, Madison 2007, pp. 186-197.
7. S.M. Ejzenštejn, *Memorie*, cit., p. 425.
8. *Ivi*, p. 429.
9. Cfr. S. Zvjagina, *Poslednii Razgovor*, cit.; S. Banes, *The Last Conversation: Eisenstein's Carmen Ballet*, cit.
10. Jay Leyda, Zina Voynow, *Eisenstein at Work*, Methuen, London 1982, p. 149.
11. Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1981, pp. 92-94; Yuri Tsivian, *Ivan the Terrible*, British Film Institute, London 2002, pp. 60-73; Id., *Na podstupach k karpalitsike*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2010, pp. 54-72.
12. Galina Ulanova, *Sled v žizni*, in Rostislav N. Jurenev (a cura di), *Ejzenštejn v vospominanijach sovremennikov*, Iskusstvo, Moskva 1974, pp. 315-319.
13. Questa tradizione venne osteggiata da Agrippina Vaganova nella sua versione di *Il lago dei cigni* (1933), basata sui principi del realismo socialista e messa in scena nei teatri Bol'shoj e Kirov. In questa versione, la Ulanova ricopriva soltanto il ruolo di Odette, la principessa-cigno. Tuttavia, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, entrambi i teatri preferirono tornare alle vecchie strategie di casting. Di recente, il problema è riemerso nel film sulla storia del dietro le quinte del balletto, *Il cigno nero (Black Swan)* di Darren Aronofsky (2010).
14. Natal'ja Sokolova, *U istokov fil'ma*, in R.N. Jurenev, (a cura di), *Ejzenštejn v vospominanijach sovremennikov*, cit., p. 385.
15. Per l'analisi dei colli di Walt Disney di Ejzenštejn, cfr. Jay Leyda (a cura di), *Eisenstein on Disney*, Methuen, London 1988, p. 57.
16. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*, vol. VI, Iskusstvo, Moskva 1971, p. 224.
17. Sergej M. Ejzenštejn, *Stili di regia*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1993, pp. 237-284.

18. Id., *Memorie*, cit., p. 423.
19. Tecnicamente, Rotislav Zacharov, coreografo professionista del Bol'šoj, viene accreditato per il ballo degli *opričniki*. Tuttavia, come si evince dagli appunti dettagliati di Ejzenštejn sul ballo, è stato il regista ad aver coreografato la sequenza.
20. Vsevolod Višnevskij, *Iz dnevnikov 1944-1948 godov*, in «Kinovedčeskije zapiski», 38, 1998, pp. 64-80.
21. S. Zvjagina, *Poslednii Razgovor*, cit.
22. Sergej M. Ejzenštejn, *Metod*, vol. II, a cura di Naum Klejman, Ejzenštejn-Centr, Moskva 2002, pp. 396-397.
23. Per la trascrizione dell'incontro del 1947 di Ejzenštejn e Čerkasov con Stalin, Molotov e Ždanov, cfr. I. Christie, R. Taylor (a cura di), *Eisenstein Rediscovered*, cit., p. 160.
24. Sergej M. Ejzenštejn, RGALI, 1923-1-568, 19.
25. Kristin Thompson analizza questo movimento di danza come esempio di *gesto di potere*, in *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, cit., pp. 150-151.
26. Sergej M. Ejzenštejn, RGALI, 1923-1-568, 17.
27. Y. Tsivian, *Ivan the Terrible*, cit.
28. Cfr. L.A. Parfenov (a cura di), *Živye golosa kino. Govorjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e – 40-e gody). Iz neopublikovannogo*, Beliy Bereg, Moskva 1999.
29. Sergej M. Ejzenštejn, *Beyond the Stars: The Memoires*, BFI, London 1997, p. 381.
30. Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn*, Iskusstvo, Moskva 1976, p. 282.