

TEODORA FILM



EISENSTEIN IN MESSICO

un film di

PETER GREENAWAY

con

ELMER BÄCK, LUIS ALBERTI

uscita: 4 giugno 2015

ufficio stampa

Nicoletta Billi

333 2432777 - nicolettabilli@gmail.com

Gabriele Barcaro

340 5538425 - gabriele.barcaro@gmail.com

[clicca qui per i materiali stampa](#)

CAST TECNICO E PRODUZIONE

<i>Regia e sceneggiatura</i>	PETER GREENAWAY
<i>Fotografia</i>	REINIER VAN BRUMMELEN NSC
<i>Montaggio</i>	ELMER LEUPEN NCE
<i>Direzione artistica</i>	ANA SOLARES
<i>Costumi</i>	BRENDA GÓMEZ
<i>Trucco</i>	MARIPAZ ROBLES
<i>Suono</i>	RAUL LOCATELLI
<i>Effetti visivi</i>	FLOW
<i>Prodotto da</i>	SUBMARINE, FU WORKS, PALOMA NEGRA FILMS
<i>Coprodotto da</i>	EDITH FILM, POTEKINO, MOLLYWOOD
<i>Prodotto da</i>	BRUNO FELIX, FEMKE WOLTING, SAN FU MALTHA, CRISTINA VELASCO L.
<i>Coproduttori</i>	LIISA PENTTILÄ-ASIKAINEN, PETER DE MAEGD, GUY & WILFRIED VAN BAELEN
<i>Produttore esecutivo</i>	KARIN S. DE BOER
<i>Postproduzione</i>	GALAXY STUDIOS
<i>Realizzato con il supporto di</i>	NETHERLANDS FILM FUND, THE NETHERLANDS FILM PRODUCTION INCENTIVE OF THE NETHERLANDS FILM FUND, ESTÍMULO FISCAL ART. 226 DE LA LISR (EFICINE), FINNISH FILM FUND, ENTERPRISE FLANDERS, SCREEN FLANDERS E FLANDERS AUDIOVISUAL FUND, TAX SHELTER OF THE FEDERAL GOVERNMENT OF BELGIUM AND TAX SHELTER INVESTORS, MEDIA PROGRAMME OF THE EUROPEAN UNION ZDF/ARTE, VPRO, YLE
<i>In associazione con</i>	
<i>Origine</i>	Paesi Bassi, Messico, Finlandia, Belgio, 2015
<i>Titolo originale, formato e durata</i>	<i>Eisenstein in Guanajuato</i> , 2.35:1, 105 minuti

CAST ARTISTICO

<i>Sergei Eisenstein</i>	ELMER BÄCK
<i>Palomino Cañedo</i>	LUIS ALBERTI
<i>Concepción Cañedo</i>	MAYA ZAPATA
<i>Grisha Alexandrov</i>	RASMUS SLÄTIS
<i>Eduard Tisse</i>	JAKOB ÖHRMAN
<i>Mary Craig Sinclair</i>	LISA OWEN
<i>Hunter Kimbrough</i>	STELIO SAVANTE

SINOSI

Nel 1931, al vertice della sua carriera, il regista sovietico Sergei Eisenstein è in Messico per girare un film. Incalzato dal regime stalinista, che vorrebbe richiamarlo in patria quanto prima, Eisenstein passa gli ultimi dieci giorni del suo viaggio nella cittadina di Guanajuato. Sarà qui, con la complicità della sua guida Palomino Cañedo, che scoprirà molte cose sul Messico ma anche sulla propria sessualità e identità di artista.

Con uno stile visionario che non ha eguali nel cinema contemporaneo, Greenaway firma un ritratto originale e irriverente del grande regista russo, legandolo a una riflessione sul cinema, il sesso e la morte che sconvolge e affascina. Accolto con entusiasmo all'ultimo Festival di Berlino, il film segna il ritorno di Greenaway all'energia coinvolgente delle sue opere migliori.

PETER GREENAWAY SUL FILM

Il primo eroe cinematografico

Ho scoperto i film di Eisenstein per caso, quando avevo 17 anni. La prima sorpresa fu *Sciopero*, girato nel 1925 all'incredibile età di 27 anni, e mi rese impaziente di vedere tutti i film di questo regista per me sconosciuto: era il 1959, erano trascorsi solo undici anni dalla sua morte nel 1948, all'età di 50 anni. Passai in rassegna tutti i film degli autori sovietici a lui contemporanei e, a parte il fascino esercitato dall'ampia gamma degli entusiasmi visivi di Vertov, Eisenstein rimase la più grande fonte di eccitamento.

In Eisenstein c'erano degli obiettivi alti e un'intelligenza cinematografica veloce e consapevole – nessun film muto americano si muoveva a una simile velocità e nessun film in generale conteneva una tale quantità di inquadrature – nonché una sorprendente violenza dell'azione unita a un'attrazione verso la violenza in sé. Inoltre, il suo cinema abbracciava un uso della metafora e delle associazioni per immagini che non lo rendevano schiavo di una narrazione prosaica, ma gli permettevano piuttosto di correre come l'immaginazione umana, mescolando passato, presente e futuro, vecchio e nuovo. Meraviglioso! Avevo trovato il mio primo eroe cinematografico.

Propaganda della grande vita

Da allora ho visto e rivisto i film di Eisenstein, ho letto tutto quello che ha scritto, ho visitato il suo archivio a Mosca diverse volte e ogni volta con una diversa guida del posto. Sono stato nei luoghi dove ha girato i suoi film a Odessa e San Pietroburgo, ma anche a Alma Ata in Kazakistan, dove è stato costretto all'esilio, e a Riga, dove è nato e ancora si trovano gli edifici art nouveau costruiti dal padre architetto. Qui ho anche chiesto di dormire in un appartamento freddo e spoglio dove si diceva avesse giocato da bambino.

Insomma, ho nutrito il mio entusiasmo per Eisenstein sotto ogni punto di vista, leggendo anche tutte le biografie, quelle buone e quelle cattive. Nella disputa tra Est e Ovest mi sono schierato sia a favore che contro l'idea che il cinema sovietico fosse solo frusta propaganda da Guerra Fredda, finendo con la scontata e in qualche modo disperata invettiva: "La peste alle vostre due famiglie!". Il fatto è

che quel cinema fu e non fu propaganda – nel modo in cui la Cappella Sistina potrebbe interpretarsi come magnifica propaganda per il Cattolicesimo. E perché no, in fondo? La grande arte è sempre propaganda della grande vita.

Chi svende il cinema?

La maggior parte del cinema esprime delle ambizioni basse, ha paura di macchiarsi di lesa maestà, di esser deriso per avere degli obiettivi alti, ha paura perfino di considerarsi arte e di competere ad armi pari con gli esiti più compiuti della pittura, della musica, della letteratura e del teatro. Nel 1930 il cinema era – e lo è tuttora – qualcosa di effimero, buttato lì senza nessun aggancio a un programma, a un concetto, a un'agenda di contenuti o a una teoria del linguaggio. Nella maggior parte dei casi si trattava e si tratta di contenuti di genere concepiti come letteratura illustrata, storie asservite al dialogo, che lasciano sempre insoddisfatti.

Il cinema in realtà è un mezzo d'espressione troppo ricco per essere lasciato in mano agli scrittori. "Avanti con gli scrittori!", è quello che si sente ripetere in continuazione, anche in ogni scuola di cinema. Non c'è da stupirsi che in tutto il mondo abbiamo un cinema orientato al testo e un'industria che non fa che illustrare testi. Un cinema fatto di direttori d'orchestra e molto raramente di compositori. Perché, allora come oggi, in così tanti svendono questo mezzo? Si può capire allora perché Eisenstein sia stato così appagante per me: grandi idee sostenute consapevolmente in un flusso inarrestabile di immagini.

Il Messico e il mistero Eisenstein

C'erano dei misteri intorno a Eisenstein e forse l'enigma estetico che più mi colpiva era come fosse possibile che i suoi primi tre capolavori (*Sciopero*, *La Corazzata Potemkin* e *Ottobre*) fossero così diversi dagli ultimi tre (*Aleksandr Nevskij*, *Ivan il Terribile* e *La congiura dei boiardi*). È avvenuto un cambiamento nel suo modo di fare cinema e non solo a causa dello spirito di vendetta e della cecità di Stalin. Ho cominciato a credere che il motivo furono piuttosto quegli anni, tra il 1929 e il 1931, che Eisenstein passò lontano dall'Unione Sovietica. Quando si è lontani dal proprio paese ci si comporta diversamente e viaggiando attraverso la Russia, l'Europa occidentale e l'America, Hollywood compresa, Eisenstein conobbe le maggiori figure della cultura dell'epoca, da Joyce a Brecht, da Stroheim a von Sternberg, da Chaplin a Disney, da Buñuel alla Garbo, da Frida Kahlo a Diego Rivera... Tutte queste nuove conoscenze gli diedero nuove prospettive. Aveva una curiosità senza fine e un'immaginazione simile a un'enorme spugna. In Messico, egli rimase colpito profondamente dai traumi emotivi del sesso e della morte: "Questo paese è stupefacente. Le grandi cose della vita aggrediscono in continuazione la testa, lo stomaco, il cuore. Niente può essere superficiale".

Il sesso e la morte, Eros e Thanatos, l'inizio e la fine, entrambi inconoscibili e non negoziabili. Eros e Thanatos ti rendono più realistico, riducono ogni forma di esibizionismo, esigono attenzione per fare uso della tua mortalità: tutto questo colpì Eisenstein nel profondo in Messico. Egli non perse mai la propria intelligenza cinematografica ma credo che all'estero, lontano dal clima sovietico di cospirazione e paranoia e da tutto quel materialismo dialettico (che nessuno ha mai capito in che cosa esattamente consistesse) e ritrovandosi in un paese come il Messico, in cui si vive alla giornata, maturò emotivamente e apprese una nuova capacità di empatia e di immedesimazione di cui i suoi ultimi film sono la dimostrazione lampante.

I 10 giorni che sconvolsero Eisenstein

Palomino Cañedo, guida messicana di Eisenstein e insegnante di religioni comparate, risponde alla curiosità del regista, e attraverso di lui impariamo il modo in cui i messicani hanno adattato il Cristianesimo al loro stile di vita, la qualità della loro cucina, la rapacità della criminalità organizzata e lo stile alla Robin Hood dei folcloristici banditi locali che derubano gli stranieri. Ma la città di Guanajuato ci racconta ancora di più solo grazie alle sue chiese, ai mercati, ai campanili, ai caffè, alle strade... Il rapporto profondo del Messico con la morte, che culmina nella Festa d'Ognissanti, bilancia le ossessioni di Eisenstein sul fervore rivoluzionario e presto il regista si ritrova a condividere con Cañedo la fascinazione per quel mondo, indossando la maschera da scheletro, imparando a ballare con uno scheletro e leccando un teschio di zucchero. Eisenstein è arrivato a Guanajuato il 21 ottobre, il 25 cade l'anniversario della Rivoluzione Russa e il 31, quando il regista lascia la città, si celebra la Festa d'Ognissanti, o meglio Il Giorno dei Morti. Tale arco di tempo, in cui si svolge la sua storia d'amore, spinge Eisenstein a dire: "Questi sono i dieci giorni che sconvolsero Eisenstein. Sono dovuto venire in Messico per andare in paradiso".

La Storia non esiste

Le intenzioni originali del progetto erano quelle di fare un documentario sul tentativo di Eisenstein di girare *Que Viva Mexico*, film a suo modo fallimentare perché il regista non poté mai mettere mano a quanto aveva girato e gli fu negato il diritto di montarlo. Tuttavia, sono sempre sospettoso riguardo alle cosiddette verità ufficiali offerte dai documentari. Non può esistere qualcosa come la Storia, possono esistere solo gli storici. La Storia è inattuabile. Non esistono prove definitive e, come si dice, la Storia è solo una branca della letteratura: chi scrive meglio è il dittatore della Storia. Quindi ho deciso di trasformare queste stesse preoccupazioni riguardanti il cinema documentario in un film di finzione, nella speranza di raggiungere delle verità proprio nella consapevolezza dell'invenzione. Ciò spiega anche la forma del film stesso, che affianca l'evidenza documentaria e la ricostruzione cinematografica. A questi si aggiungono poi alcuni estratti dai primi film di Eisenstein.

Verità o finzione?

Quanto di quello che c'è nel film è verità, quanto è finzione? I viaggi di Eisenstein sono ben documentati e molte persone, consapevoli dell'incontro con un grande uomo, hanno lasciato diari, lettere e foto che lo riguardano. Molte battute della sceneggiatura sono citazioni di Eisenstein tradotte dal russo. La lettera a Stalin di Upton Sinclair (uno dei finanziatori del film) è vera, così come il telegramma di risposta. Le lettere del regista alla segretaria Pera Atasheva, ricche di confessioni intime, si possono ancora leggere. Scriveva Eisenstein: "Proprio ora sono stato follemente innamorato per dieci giorni e ho avuto tutto quello che desideravo. Ciò avrà probabilmente enormi conseguenze psicologiche". Il vestito bianco e le bretelle rosse sono vere, veri i disegni erotici, veri i libri che amava portare con sé nei viaggi in gran quantità, veri gli incontri con Frida Kahlo, Cocteau e Brecht. E infine la verità più indiscutibile: che fu il più grande regista che abbiamo conosciuto.

EISENSTEIN, UN RIVOLUZIONARIO DEL CINEMA

Sergei Mikhailovich Eisenstein nasce a Riga (Lettonia) il 22 gennaio 1898, in una famiglia di origine ebreo-tedesca per parte paterna e slava per parte materna. Nel 1915 si iscrive all'Istituto di ingegneria civile di San Pietroburgo, città dove raggiunge la madre, già da alcuni anni separata dal marito, e nel 1918 entra a far parte nell'Armata rossa, lavorando soprattutto come scenografo all'organizzazione di spettacoli teatrali itineranti.

Nel 1920, a Mosca, assume la direzione della sezione teatrale del Proletkul't (gruppo d'avanguardia radicale) e frequenta la scuola di teatro di Mejerchol'd, entrando anche in contatto con Lev Kulešov e i registi della FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico). Già nel 1923 pubblica un primo saggio di teoria del teatro, *Il montaggio delle attrazioni*, ma presto si convince che solo il cinema può raggiungere quella rigenerazione dello spazio drammaturgico a cui il giovane regista ambisce.

Il suo primo film, **Sciopero** (1925), si muove in questa direzione e si colloca in quel vasto movimento dell'avanguardia sovietica che punta al rifiuto di ogni dipendenza del nuovo mezzo d'espressione da modelli di tipo letterario o teatrale. In questa stessa prospettiva vanno inquadrati anche i capolavori successivi, **La corazzata Potëmkin** (1925) e **Ottobre** (1927, girato per il decennale della Rivoluzione), nei quali Eisenstein rivede e integra la sua poetica del montaggio delle attrazioni precisandola in senso "patetico" (nel primo dei due film) e "intellettuale" (nel secondo), raggiungendo infine una sintesi mirabile ne **Il vecchio e il nuovo** (1929).

Dopo il successo, anche internazionale, de *La corazzata Potëmkin*, la seconda metà degli anni Venti per Eisenstein è ricca di eventi, anche istituzionali (nel 1928 entrò come docente nell'Istituto statale di cinematografia) e politici: emerge infatti con crescente evidenza la sua essenziale eccentricità rispetto alla linea culturale che, nel giro di pochi anni, avrebbe portato alla liquidazione di tutta l'avanguardia e alla proclamazione del realismo socialista come unica poetica ufficiale.

Tra il 1926 e il 1932 è ripetutamente all'estero: a Berlino, a Parigi e a Londra. Nel 1930 parte per gli Stati Uniti, con l'operatore Eduard Tisse, in seguito alla stipula di un contratto con la Paramount. Dopo alcuni progetti andati a vuoto (*Sutter's Gold*, *An American Tragedy*, poi firmato da von Sternberg), Eisenstein e Tisse si trasferiscono in Messico e si dedicano per un anno alle riprese di un nuovo film, **iQué viva México!**. Il contratto viene sciolto nel gennaio 1932 dal committente americano, Upton Sinclair, per intervento dell'autorità sovietica, e in seguito verranno ricavati diversi montaggi apocriefi non autorizzati dall'autore: *Thunder Over Mexico*, 1933 (in italiano *Lampi sul Messico*), realizzato da Sol Lesser; *Death Day*, 1933; e *Time in the Sun*, 1939, realizzato da Marie Seton.

Solo nel 1955, per conto della Film Library del Museum of Modern Art di New York, Jay Leyda potrà ricostruire senza interventi la sequenza cronologica dei pezzi girati da Eisenstein e Tissé raccogliendo 8000 metri di pellicola sotto il titolo *Eisenstein's Mexican Project*; altri tentativi di rimontaggio saranno fatti in seguito anche in Unione Sovietica (in particolare, nel 1979, da Grigorij Aleksandrov, amico e collaboratore di Eisenstein), ma l'edizione di Leyda resta, con quella analoga del Gosfil'm di Mosca realizzata nel 1998, l'unico riferimento affidabile.

Rientrato a Mosca nel maggio 1932, Eisenstein, sempre più isolato, si dedica a un intenso lavoro teorico e all'insegnamento all'Istituto statale di cinematografia. Sul piano della pratica creativa è il problema del cinema sonoro a interessarlo nei primi anni Trenta. Già nel 1928 egli aveva firmato con Vsevolod Pudovkin e Aleksandrov una dichiarazione nella quale si sosteneva il principio dell'indipendenza del suono da ogni obbligo naturalistico. Ma all'epoca l'industria sovietica non possedeva ancora le attrezzature necessarie per il montaggio audiovisivo. Così è solo nel 1935 che Eisenstein può progettare un'intera parte sonora per il suo nuovo film, **Il prato di Bežin**. La lavorazione del film è tuttavia interrotta una prima volta nel 1936 per l'intervento della Direzione centrale della cinematografia, che impone delle modifiche alla sceneggiatura, e una seconda volta, definitivamente, nel marzo 1937. Mentre Eisenstein è indotto a scrivere una severa autocritica, il film è di fatto sequestrato e durante la guerra l'unica copia esistente finisce distrutta.

Questi sono gli anni più difficili per Eisenstein: gli attacchi dei burocrati della cultura e di molti cineasti allineati diventano sempre più violenti e diretti, fino a prefigurare il rischio di una deportazione. Il film che riesce a realizzare nel 1938, **Aleksandr Nevskij**, va quindi inquadrato in questo clima e, nonostante l'eccezionale qualità visiva e la prestigiosa collaborazione con Prokof'ev, che compone le musiche, resta senz'altro l'opera del regista più vicina ai canoni del realismo socialista.

Nello stesso periodo Eisenstein si impegna nel grande lavoro di sistemazione che avrebbe prodotto i suoi testi teorici più importanti, tra cui *La natura non indifferente*. Risale al 1940 anche la realizzazione per il teatro Bol'soj di un memorabile allestimento de *La Valchiria* di Wagner, e la stesura di un ampio saggio intitolato *L'incarnazione del mito*, da cui il regista prende le mosse per un nuovo film a più capitoli su Ivan Groznyj. I dirigenti del partito, e Stalin per primo, sperano di trovarsi per le mani un'epopea storica e nazionalistica, ulteriormente giustificata dalla situazione bellica (l'invasione tedesca risale al giugno 1941, lo stesso anno dell'inizio delle riprese), ma Eisenstein ha idee completamente diverse. La prima parte del film, **Ivan il terribile**, viene terminata nel 1944 e accolta con ampi consensi nel 1945, mentre la seconda parte, **La congiura dei boiardi**, inquietante riflessione sugli aspetti più oscuri del potere, è condannata dal Comitato centrale del Partito comunista. Sarà presentata al pubblico solo nel 1958 e la terza parte non sarà mai girata.

Il 2 febbraio 1946, meno di un'ora dopo aver ricevuto la notizia della condanna de *La congiura dei Boiardi*, Eisenstein è vittima di un grave infarto che lo costringe a una lunga degenza (durante la quale avrebbe scritto gran parte delle sue *Memorie*). Egli stesso definirà come un "tempo in prestito" gli anni che gli sarebbero restati. Nella notte tra il 10 e l'11 febbraio del 1948 viene colpito da un secondo infarto, lasciando incompiuta una lettera sul colore nel cinema indirizzata a Kulešov.

Biografia tratta dalla voce curata da Pietro Montani per Enciclopedia Treccani

PETER GREENAWAY

Regia e sceneggiatura

Nato nel Galles, si trasferisce presto a Londra, dove studia da pittore e inizia a interessarsi al cinema. Il suo primo cortometraggio risale al 1962, *Death of a Sentiment*, e tre anni più tardi, dopo una breve parentesi da critico cinematografico, inizia a lavorare come montatore al Central Office of Information, dove partecipa alla realizzazione di oltre 80 documentari.

Il debutto nel lungometraggio avviene con *Le cadute* (1980), che riceve un premio dal British Film Institute, ma il successo internazionale arriva nel 1982 con *I misteri del giardino di Compton House*, presentato alla Mostra di Venezia. Seguono *Lo zoo di Venere* (1985), *Il ventre dell'architetto* (1987), *Giochi nell'acqua* (1988, premiato a Cannes) e *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989), che lo impongono come uno degli autori più originali e controversi della sua generazione.

Già dagli anni Ottanta, Greenaway affianca al cinema un'intensa attività di artista, documentarista, scrittore e drammaturgo, dimostrando una versatilità e una prolificità rare, che lo porteranno peraltro anche a collaborare con alcuni grandi nomi della musica contemporanea, tra cui John Cage, Philip Glass, Michael Nyman e Wim Mertens.

Tra i film successivi ricordiamo *L'ultima tempesta* (1991), *The Baby of Mâcon* (1993), *I racconti del cuscino* (1995), *8 donne e ½* (1999), i vari capitoli de *Le valigie di Tulse Luper* (2003-2004), *Nightwatching* (2007), *Goltzius and the Pelican Company* (2012). Il lavoro di Greenaway in veste artista visivo continua negli anni con installazioni in alcuni luoghi chiave dell'arte contemporanea, come Palazzo Fortuny a Venezia, la Fondazione Joan Miró a Barcellona, il Museo Boijmans van Beuningen a Rotterdam e il Louvre a Parigi.

Nel 2014 ha ricevuto per la sua lunga carriera il massimo riconoscimento del cinema inglese, il premio BAFTA. Dopo *Eisenstein in Messico*, presentato in concorso all'ultimo Festival di Berlino, sta lavorando a tre nuovi film: *Walking To Paris*, *Food For Love* e *The Swiss Hoax*.

ELMER BÄCK

Sergei Eisenstein

Nato nel 1981 a Helsinki, Elmer Bäck si diploma all'Accademia Teatrale Finlandese nel 2007. Nel frattempo fonda la compagnia Nya Rampen, con cui per oltre 12 anni partecipa ad alcuni dei più prestigiosi festival teatrali internazionali, compresi il Festival d'Avignon, il Berliner Theatertreffen e il Wiener Festwochen, affiancando alla veste di attore quella di drammaturgo e regista. La sua notorietà presso il pubblico è legata soprattutto alla serie tv *The Spiral*, coproduzione trasmessa in otto paesi europei, e all'attività di musicista con il gruppo Undantaget. *Eisenstein in Messico* è il suo primo film da protagonista.

LUIS ALBERTI

Palomino Cañedo

Nato in Messico nel 1981, Luis Alberti si diploma alla Casa del Teatro diretta da Luis de Tavira a Città del Messico. Dopo aver fondato la compagnia indipendente "Vaca 35 teatro en grupo" insieme al regista Damian Cervantes, è tra i protagonisti di allestimenti di grande successo in patria come *Casualmente* (basato su un romanzo di Kundera), *Uppercut*, tratto dal film di culto di Shinya Tsukamoto *Tokyo Fist*, *Por el Gusto de Morir bajo el volcán*, ispirato al celebre romanzo di Malcolm Lowry *Sotto il vulcano*. A partire dal 2011 inizia a recitare per la televisione (la serie *Crónica de castas*, diretta da Daniel Giménezcacho) e per il cinema, interpretando film come il pluripremiato *La gabbia dorata* (La jaula de oro), di Diego Quemada-Diez, *El lado oscuro de la Luz*, di Hugo Carrillo, *Carmín Tropical*, di Rigoberto Pérezcano. Dopo *Eisenstein in Messico* sarà tra i protagonisti de *La Caridad*, di Marcelino Islas Hernández, e di *Los Parecidos*, diretto da Isaac Ezban.