



Ejzenštejn e le emozioni del sensibile

Armonie, sinestesie e duplici estasi

Eisenstein and the emotions of the sensible. Harmonies, synesthesias and double ecstasies

Alma Mileto

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il portato epico delle grandi narrazioni ejzenštejniane si costruisce in primo luogo a partire dalla potenza visiva data dal montaggio. Lo psicologo, pedagogo e linguista Lev Semënovič Vygotskij parla di “emozioni dell’intelligenza”, riferendosi a come operazioni del tutto intellettuali, stimolanti in primo luogo l’apparato nervoso, possano procurarci una sollecitazione emotiva tanto quanto suggestioni su piano prettamente sensazionale. Il grande teorico e cineasta sovietico Sergej Michajlovič Ejzenštejn sembra incarnare tale riflessione all’interno della sua opera. Il regista parla di un “pensiero sensuoso” messo in campo dal cinema, in grado di portarci alle radici prelogiche del discorso e, dentro la materia fisica del piano visivo, costruire un “tamburo ritmico” capace di attrarre tanto i nostri sensi quanto i centri nevralgici della nostra mente. Attraverso quello che definisce “montaggio armonico o sovratonale”, Ejzenštejn lavora su una verticalità delle rappresentazioni che, accostate e sovrapposte al montaggio, è in grado di restituire allo spettatore un senso (una “immagine”) che emerge dialetticamente dalla loro somma. Tale verticalità è pensata anche per sostituire l’effetto del sonoro ancora assente (prima del 1927) e per costruire un senso che comprenda un livello uditivo e uno visivo (dopo). Quell’armonia del pensiero riprodotta dal montaggio segue difatti, già solo sinestesicamente nei suoi film muti, l’andamento dinamico della composizione musicale (pensiamo ad alcune celebri sequenze de *Il vecchio e il nuovo*). In tal senso, l’“estasi” come derivato del teatro tragico diventa duplice: da una parte l’immedesimazione da parte dello spettatore nello spettacolo che ha di fronte, dall’altra lo spettacolo (filmico) stesso che, grazie alla dialettica di cui sopra, ingloba nella sua carne il pensiero dello spettatore venendo incontro alla sua capacità immaginativa (“immaginabilità”, per utilizzare il termine usato dal cineasta). | The epic scope of the great Ejzenštejnian narratives is built primarily starting from the visual power given by the editing. The psychologist, pedagogue and linguist Lev Semënovič Vygotskij speaks of “emotions of intelligence”, referring to how entirely intellectual operations, primarily stimulating the nervous system, can provide us with emotional stimulation as much as suggestions on a purely sensational level. The great Soviet theorist and filmmaker Sergej Mikhailovich Ejzenštejn seems to embody this reflection within his work. The director speaks of a “sensuous thought” brought into play by cinema, capable of taking us to the prelogical roots of discourse and, within the physical matter of the visual plane, building a “rhythmic drum” capable of attracting both our senses and the neuralgic centers of our mind. Through what he defines as “harmonious or supratonal editing”, Ejzenštejn works on a verticality of representations which, when combined and superimposed on the editing, is able to give the viewer a meaning (an “image”) that emerges dialectically from their sum. This verticality is also designed to replace the effect of sound that was still absent (before 1927) and to build a sense that includes an auditory and a visual level (after 1927). That harmony of thought reproduced by editing actually follows, already only synaesthetically in his silent films, the dynamic progress of the musical composition (think of some famous

sequences from *The Old and the New*). In this sense, “ecstasy” as a derivative of tragic theater becomes twofold: on the one hand the spectator’s identification with the spectacle in front of him, on the other the (filmic) spectacle itself which, thanks to the above dialectic, incorporates the spectator’s thoughts into its flesh, meeting his imaginative capacity (“imaginity”, to use the term used by the filmmaker).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Montaggio, armonia, sinestesia, estasi, immaginazione | Editing, harmony, synesthesia, ecstasy, imagination

“La rappresentazione è nell’inquadratura. L’immagine è nel montaggio” (Ejzenštejn 2012: 283): questo il concetto attorno cui ruota l’intera teoria ejzenštejniana del montaggio. Per indicare la singola inquadratura, il regista sovietico utilizza in alcuni casi il termine di “cellula”, proprio per sottolineare il fenomeno di divisione (e ricomposizione) da cui ha origine un fenomeno di altro ordine: come da più cellule insieme (tra loro autonome e via via assemblate) nasce l’embrione e poi l’intero organismo, all’altra estremità dello scarto dialettico dell’inquadratura troviamo il montaggio e lo scaturire, nell’immagine sintetica, del senso della composizione.

Scrivre Ejzenštejn: l’immagine autentica e completa “nasce in verticale, nell’esplosione in unità delle due linee che attraversano l’opera sotto varie dimensioni: la linea della rappresentazione del singolo fenomeno e la linea dell’immagine generalizzata di quello stesso fenomeno” (2012: 349). Ci troviamo di fronte a due diverse dimensioni: una orizzontale in cui abbiamo la successione delle inquadrature del film una di seguito all’altra, e una verticale dove siamo chiamati a mettere queste ultime in relazione, a montarle insieme, così che dalla loro cooperazione nasca un’immagine sintetica.

Nell’introduzione all’edizione italiana di *Teoria generale del montaggio* Francesco Casetti sottolinea come secondo Ejzenštejn ciò che conta nell’osservazione di una rappresentazione e della sua relazione con quelle contigue è il saper cogliere il suo disegno interno, disarticolandone le componenti e ricostruendole secondo uno schema che ne restituisca la dinamica portante. In questo modo non ci si fermerà sulla soglia di una realtà rappresentata episodicamente ma si raggiungerà un’“immagine esemplare” (Casetti 2012: 11) che sintetizza in una sola prensione lo scorrimento delle diverse rappresentazioni. In questo modo il montaggio medesimo si trova ad “essere montato” (11), offrendo allo spettatore

contemporaneamente l'oggettività del raffigurato e la soggettività del raffigurante, in quanto l'immagine è immagine di qualcosa solo quando "manifesta l'atteggiamento di chi opera su e attraverso di essa" (14). Parliamo di un processo di generalizzazione nel quale l'immagine, in cui la rappresentazione è portata a sconfinare, sonda la realtà con il fine di aprirsi in essa un percorso, agendo "come una cifra" (15) che ne mostri la complessa tessitura. Il montaggio è in questo senso paragonabile ad una macchina che attiva nel film un perenne meccanismo di slittamento e trasmigrazione da un elemento compositivo all'altro, un'elaborazione che vede le sue tappe sempre e unicamente come "stazioni di passaggio" (24) e la cui direzione ha come misura la trasversalità.

Nel saggio su *La quarta dimensione del cinema* contenuto nell'opera *Il montaggio*, il regista distingue cinque categorie di montaggio: montaggio metrico, ritmico, tonale, armonico e intellettuale. Il montaggio metrico è costruito secondo intervalli prescritti, dunque i pezzi sono collegati tra loro non a seconda del loro contenuto ma secondo una formula-schema a lunghezza predeterminata che si ripete. Nel montaggio ritmico, al contrario, il sistema di lunghezze deciso astrattamente viene rimpiazzato da una maggior duttilità nella correlazione di lunghezze effettive, seguendo quindi il movimento interno al piano che evidentemente può variare da uno all'altro. Con il montaggio tonale il gioco si fa più complicato, poiché la nozione di movimento inizia a comprendere tutti i tipi di variazione provenienti dai diversi frammenti; si tratta ancora di uno spostamento, ma a livello "vibratorio", dunque non più solo classicamente spaziale come nei primi due casi: un movimento interno al singolo piano che lasci trapelare quella che Ejzenštejn chiama "la sonorità emotiva del pezzo" (2013: 62). Stiamo effettivamente considerando un diverso tipo di movimento, che, nella prospettiva visuale del piano cinematografico – dove il medium non è il suono ma la luce – diventa un movimento cromatico, in un gioco di sfumature dove gli spostamenti divengono piuttosto delle oscillazioni all'interno di un unico tema visuale, proprie di una dinamica concernente grandezze quali l'aumento e la diminuzione d'intensità.

Arriviamo così alla quarta categoria del montaggio armonico, fusione delle precedenti due: all'interno di questa categoria, il tono diviene "uno stadio del ritmo" (Ejzenštejn 2013: 67). Il tono perde cioè la sua funzione centralizzatrice nella dinamica del pezzo, e il suo gioco di vibrazioni e risonanze si scopre ricompreso nella progressione ritmica complessiva; una progressione che in questo modo è arricchita da ciascuno stimolo tonale, ma perde un indice prevalente a vantaggio di una costruzione democratica tra eccitatori di uguale valore. La singola voce

non conta più in sé, è piuttosto il movimento combinatorio di trasfusione e conflitto tra le diverse voci a guadagnare di importanza, l'intersezione più che il tema individuale. Si fa allora ritorno ad uno spostamento fisico come nelle prime due categorie di montaggio, ma questa volta provocato dalla collisione tra toni. Ciò implica l'apparizione dei "sovra-toni" – appunto gli armonici in musica – dati precisamente dallo scontro tra suoni differenti, e dunque nel caso del montaggio cinematografico tra differenti elementi della composizione visuale.

Prendiamo uno dei film del regista più significativi sotto questo aspetto, *Il vecchio e il nuovo* (1929): malgrado sia un film muto questo film rappresenta la perfetta incarnazione di una armonizzazione del visivo. Basti pensare alla famosa sequenza dell'arrivo nel kolchoz della macchina scrematrice, in cui una materia ambigua fatta di ripetute 'incandescenze' si manifesta nel getto di latte che sta per addensarsi in panna e che attraverso salti qualitativi, tra i primi piani vibranti degli uomini e delle donne della comunità, si trasforma in zampilli d'acqua, poi in fuochi d'artificio, sino ad un crescendo puramente astratto di cifre numeriche che indicano i membri del kolchoz che via via aumentano, tutti elementi che producono nella coscienza spettatoriale un'unica sensazione in grado di sintetizzare la dimensione trasformativa del passaggio dal mondo contadino al capitalismo industriale. Altro esempio calzante nello stesso film è rappresentato dal finale, lungo una manciata di secondi, dell'episodio de "La sposa", in cui a velocità vertiginosa i tori che corrono nei campi si sovrappongono alle loro stesse mammelle e subito dopo, sempre più rapidamente e senza confini distinti tra un'inquadratura e l'altra, a zampilli d'acqua e di latte, affinché lo spettatore afferri, nell'insieme più che nella singolarità di ciascuna rappresentazione, un senso generale di abbondanza e prosperità.

Si tratta dell'autentica nascita dell'armonia nel montaggio, un'egualianza di diritti tra le voci della composizione che si intersecano – *punctus contra punctum* – e che trasmettono così alla coscienza dello spettatore una sensazione fisiologica globale, fanno sentire lui la totalità della costruzione compositiva. Una trasfigurazione che, lungi dall'essere una mera somma di componenti – dovrebbe essere trascritta semmai come $1 + 1 = 3$, riprendendo la dialettica engelsiana che Ejzenštejn conosce bene –, dia vita ad una polisemia che riarticola i temi coinvolti ad un livello più complesso o ad un senso radicalmente nuovo, illuminando un aspetto della realtà rappresentativa fino a quel momento totalmente nascosto e inaspettato, ma pur sempre in contatto con la materia da cui sorge.

Tale ‘polisemia’, Ejzenštejn ce lo dice esplicitamente negli scritti su Disney, è propria di una materia duttile e metamorfica che il regista definisce “plasma” – simile alle figure cangianti dei lungometraggi animati – che in primo luogo è riconducibile alla forma musicale. Scrive il regista:

La musica ha conservato [...] quella polisemia che il linguaggio rifiuta, lui che tende alla precisione, all’esattezza, all’esautività logica. Ora è quello che era prima; il linguaggio musicale non ricerca la giustezza dell’espressione; tenta piuttosto attraverso gli angoli sonori di ciascuna parola di far entrare quest’ultima in risonanza con un largo spettro di emozioni e di idee associate: non trasmette un concetto preciso, ma un complesso di sentimenti concomitanti (2013: 36).

Esempi come quelli appena menzionati riescono dunque a tradurre la concomitanza delle parti dell’armonia musicale in una dimensione visiva in grado di suscitare la stessa emozione ‘associativa’.

D’altronde, in modo ancor più smaccato, Ejzenštejn tenta, attraverso la verticalità del solo piano visivo, di produrre nella coscienza dello spettatore l’impressione di un suono o di un movimento musicale. Pensiamo alla celebre sequenza di *Sciopero!* (1924) in cui alle inquadrature degli operai in festa nella campagna viene sovrapposta l’immagine di una fisarmonica che allarga e stringe il suo mantice. Un vero e proprio accompagnamento musicale, muto, alla scena, che raggiunge il culmine formale della sperimentazione quando il cineasta sceglie, subito dopo, di giocare con l’apertura e chiusura del diaframma dell’inquadratura degli uomini che ballano e cantano. È l’inquadratura stessa a diventare fisarmonica, suturando definitivamente nell’immagine non più soltanto un gioco armonico delle parti che ricorda il montaggio della composizione musicale, bensì l’idea che il suono possa essere sinestesicamente reso visibile dall’immagine cinematografica, là dove ancora non può essere ascoltato. La medesima cosa accade ancora ne *Il vecchio e il nuovo*, quando all’inquadratura dei contadini che falciano il grano si alterna ripetutamente nel montaggio quella del corpo di un grillo, a voler suscitare l’impressione di un suono stridente e metallico che accomuna lo strumento agricolo all’animale¹.

Contrapponendosi a Pudovkin, il regista parla del montaggio non come di “una catena di mattoncini l’uno accanto all’altro” (Ejzenštejn 2013: 11), concatenazione di elementi che espongono un pensiero, bensì come di una necessaria collisione tra pezzi, là dove il pensiero si produce solo nel luogo in cui due dati vengono a scontrarsi. È necessario che la gabbia quadrangolare dell’inquadratura si rompa dando vita ad esplosioni simili

a quelle dei motori a scoppio, le quali “si moltiplicano in senso dinamico e si convertono negli impulsi che danno il movimento a un’automobile o a un trattore” (12). L’occhio così si addestra non a mettere un’inquadratura di fianco all’altra, ma a disporle l’una su l’altra come piani sovrapposti, così che il contenuto divenga l’atto stesso del ‘con-tenere’ secondo un principio sintetico, e la forma diventi invece la risultante dell’atto analitico di ritagliare la molteplicità dei fenomeni reali e istituirli in immagine. D’altronde è importante ricordare che in russo i termini usati per ‘immagine’ (*obraz*) e ‘taglio’ (*obrez*) differiscono solo per una vocale.

Questa concezione polifonica del montaggio, il regista lo sottolinea in diverse occasioni, la troviamo in forma analoga in alcune forme letterarie o semplicemente verbali. Come le diverse voci che si accavalano in una conversazione penetrando l’una nell’altra in una “musica del discorso”, utilizzando un’espressione di Leonid Sabaneev, o il *Doppel* o *Tripel Denken* (doppio o triplo pensiero) di cui parla Ejzenštejn citando i racconti dello scrittore austriaco Stefan Zweig a proposito delle lezioni del celebre linguista Nikolaj Marr, in cui intorno al tema principale dell’argomentazione si muovevano sempre, polifonicamente, numerosi altri temi. Non a caso Annette Michelson, nel suo saggio intitolato *Reading Eisenstein reading Ulysses* (Michelson 1993), associa il montaggio ejzenštejniano al flusso di coscienza joyciano, in cui diverse linee danno vita ad una sorta di matassa di fili colorati che si aggrovigliano e corrono legati attraverso un’intera sequenza, dando vita ad un movimento unificato a partire da un lavoro pluri-assiale².

D’altra parte, Ejzenštejn da studioso degli autori classici lo sa bene, non bisogna aspettare Joyce perché la letteratura lavori ad una stratificazione dei significati simile a quella operata sulle immagini dal montaggio cinematografico. Il cineasta cita il libro V dell’*Iliade* di Omero e in particolare la descrizione dettagliata del carro di Giunone, la cui scrittura illumina ad uno ad uno le parti componenti il mezzo come fossero inquadrature che, sovrapponendosi l’un l’altra nella mente di chi legge in qualità di sintesi progressive accumulate nell’atto di ricezione – riprendendo la teoria di Wolfgang Iser (Iser 1987) –, costruiscono una vivida immagine complessiva.

Ne *La natura non indifferente* Ejzenštejn prende a modello per le sue riflessioni sulla stratificazione di sintesi all’interno di una composizione testuale il Roll-bild giapponese, in cui i motivi non procedono l’uno accanto all’altro ma sono sovrapposti, nell’avvolgimento a rettangolo della pergamena, l’uno sull’altro. Ciò complica infinitamente la possibilità

di leggere e seguire la corsa dei singoli motivi che non vanno più in parallelo, ma si attraversano l'un l'altro.

In una nota dell'agosto del '29 il regista, sulla scia di esempi come questo, ipotizza la creazione di un libro che abbia una forma *sferica* e che dunque possa essere liberamente ruotato dal lettore in modo da avere l'impressione che tutti i saggi disposti sulla superficie rinviino ad un unico centro comune, considerandoli tutti insieme simultaneamente e passando "dall'uno all'altro avanti e indietro [...] attraverso continui rinvii e reciproche integrazioni" (Somaini 2011: 84), così che anche gli argomenti più lontani possano essere uniti, in una costante interpenetrazione, al centro della sfera. Questa "sfera rotante" o "bolla di sapone" si propone di trascendere la linearità orizzontale della scrittura in direzione di forme maggiormente dinamiche e armoniche, un vero e proprio procedimento di montaggio che fa sì che tutto sia in contatto con tutto e "da un meridiano ci si possa spostare in ogni altro meridiano" (85).

Se l'analogia tra verticalità del montaggio cinematografico e verticalità del testo letterario è già molto convincente, l'analogia con la composizione musicale è ancor più evidente. Nel già citato saggio su *La quarta dimensione del cinema* Ejzenštejn scrive chiaramente che

l'armonico visivo non è realizzabile nella statica del pezzo, proprio come gli armonici musicali non vengono notati nella partitura. Entrambi emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del processo musicale o cinematografico. [...] L'armonico visivo è un vero e proprio pezzo, un autentico elemento... della quarta dimensione. Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irrepresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadrimensionale (tre dimensioni più il tempo) (2012: 336).

Tanto l'armonico visivo quanto quello musicale hanno bisogno di dinamicità per manifestarsi, e tale dinamicità non può che vivere in un terreno sinestesico. La percezione visiva e quella acustica sono due grandezze differenti, ma al livello di armonici è assolutamente possibile trovare il loro comune denominatore; non diremo più solo "io vedo" o "io ascolto", cominceremo invece a dire "io sento" (336).

Questa dimensione sinestesica deriva direttamente da quanto Wagner intendeva quando parlava di *Gesamtkunstwerk* ("opera d'arte totale"), concetto a cui il regista fa spesso riferimento come modello ideale di composizione per il cinema e per le altre arti. Una lunga digressione nelle sue riflessioni sulla sinestesia è a questo proposito dedicata alla musica

di Aleksandr Skrjabin. Come scrive di nuovo Sabaneev, citato dal cineasta, nelle *Recollections of Scriabin* a proposito della sua celebre opera *Prometeo – Il Poema del Fuoco* (1910), il musicista russo ha provocato una vera rivivificazione delle arti temporali andando anche oltre il progetto wagneriano. Così come nelle composizioni di Baudelaire e Rimbaud, o nella prosa di Joyce, gli echi e le suggestioni (i colori, i suoni, i profumi) si mescolano, anche Skrjabin dà vita, con il suo *Prometeo*, ad una sinfonia di colori, in cui tutto ruota attorno ad un gioco di corrispondenze sinestesiche tra la scala musicale e quella cromatica, producendo costanti associazioni tra lo spettro dei colori e il tonale circolo delle quinte. Il compositore fu il primo a riprendere lo strumento ideato da padre Castel, gesuita francese dedito a studi di matematica, ottica e filosofia della natura nel 1700: il clavicembalo oculare, da lui rinominato *clavier à lumières* (tastiera di luci). Skrjabin soleva suonare egli stesso una tastiera con tasti opportunamente colorati di tinte diverse (in relazione alle note musicali) e il *Poema del Fuoco* è pensato appositamente per questo strumento in aggiunta all'orchestra sinfonica, così che la musica fosse accompagnata in parallelo da fasci di luce colorata.

Alla dimensione sinestesica e simultanea della percezione contemplata da Ejzenštejn nella ricezione dell'opera d'arte corrisponde la teorizzazione di uno spazio circolare e mai lineare, che assembli diversi elementi compositivi e sensoriali. Il regista utilizza spesso l'immagine della pista circense per descrivere lo spazio-tempo della coscienza dello spettatore in cui l'avvicinarsi di fenomeni sullo schermo si trova a dover essere contenuto in un unico gesto prensivo. Lo spettatore rappresenta l'ultimo e definitivo recipiente sintetico, luogo di unità necessario alla ritenzione dell'arbitraria progressione delle impressioni fornite dall'opera. Ciò implica che lo spazio filmico sia uno spazio pronto ad accettare il pensiero dell'uomo e il suo lavoro immaginativo oggettivandolo nella sua materia. Il regista definisce "immaginità" (*obraznost* in russo) l'unità organica delle parti della composizione che grazie al montaggio risuonano ad un livello superiore, quello appunto ascritto alla dimensione dell'immagine e non a quella della rappresentazione, formulando un senso condiviso così percepito dallo spettatore. In questo senso immaginità è allora anche lo spazio che si viene a creare nella coscienza di chi guarda nel momento del trattenimento simultaneo dello spettacolo che ha di fronte.

Viene in aiuto in questo contesto la descrizione che fa di tale dimensione di contenimento (nell'operatore, nell'opera e nell'operato) Giovanna Grignaffini:

Qualcuno ha suggerito che tale spazio, tale luogo unitario del contenimento del procedere arbitrario delle attrazioni, possa venire idealmente ricondotto allo spazio circolare del circo, caratterizzato da un irrelato succedersi e giustapporsi dei numeri. [...] Ci pare tuttavia che Ejzenštejn spinga in una direzione ancora più radicale, al termine della quale l'unico contenitore, l'unico principio in grado di operare una sintesi spazio-temporale è lo spettatore stesso [...]. Nel montaggio delle attrazioni [montaggio che lavora sulla raccolta di più elementi espressivamente efficaci che stimolano la coscienza in più direzioni e chiedono di essere afferrati insieme] è già presente la struttura estatica secondo cui lo spazio fisico dello spettacolo esce da se stesso per immergersi in quello spazio vivente e imprescindibile che è lo spettatore (Grignaffini in Montani 1991: 163).

Dunque immaginità come pista circense (quella del film) su cui si susseguono numeri mobili e irrelati da contenere insieme, ma immaginità anche come coscienza dello spettatore chiamata a contenere, nella simultaneità degli input, la 'pista' dello spettacolo filmico.

Ecco allora perché possiamo parlare di un movimento estatico doppio: non più solo l'estasi classica del teatro greco, quella dello spettatore che si proietta sullo spettacolo e sui personaggi che ha di fronte e in cui si identifica, bensì anche un'estasi inversa, in una dinamica che si fa così bidirezionale, dello stesso spazio fisico dello spettacolo (o qualsiasi materia espressiva si abbia di fronte) che si protende verso lo spettatore inglobandolo e esternalizzandone il lavoro immaginativo, facendosi disponibilità concava alla sua impronta. In un'estasi di questo tipo lo spettatore si colloca su una soglia implicante un "mettersi fuori" che sempre coincide con un atto che lo pone ancora "dentro", in un movimento rappresentabile solo attraverso il suo medesimo diniego – come nel cartello a forma di freccia su cui è disegnata una seconda freccia di direzione opposta ideato da Saul Steinberg, illustratore molto amato da Ejzenštejn (Fig. 1).

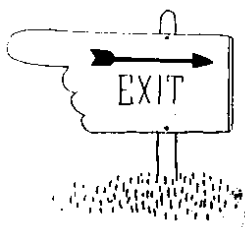


FIG. 1 – Saul Steinberg.

Ma possiamo vedere il moto estatico ancora in una terza prospettiva: sì come rapporto spettatore-spettacolo, ma anche e in modo ancor più sottile come sconfinamento di un elemento della composizione sull'altro. Come, di nuovo, l'immagine di Saul Steinberg in cui gli omini si disegnano vicendevolmente accavallandosi l'uno sull'altro e tracciando così un'unica linea (**Fig. 2**); o come la famiglia di canguri che attraversa la frontiera nel fumetto di un numero dello *Strand Magazine* che il cineasta aveva a cuore, disegnata come macchie nere che saltano l'una fuori dall'altra in una ripetizione che porta gli elementi catturati da questo movimento a trapassare ad ogni passaggio in una nuova qualità. I piccoli canguri giungono alla loro trasfigurazione solo e unicamente in un movimento spiralicco che da un'unica figura (tutti insieme "a matrioska" l'uno nel marsupio dell'altro) li sputa progressivamente fuori (nel fumetto tutto parte da uno starnuto, a voler essere precisi) distinguendoli in singole unità.

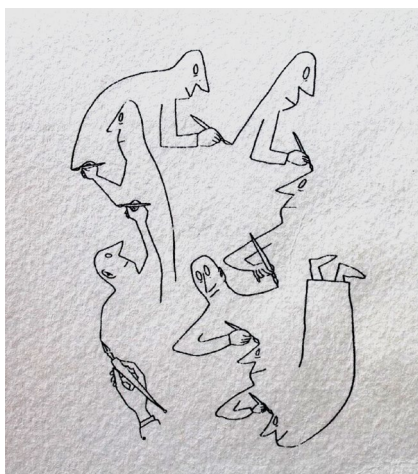


Fig. 2 – Saul Steinberg.

Naturalmente, alla base di tale riflessione sta l'assunto che il cinema, nella pratica del montaggio, è un'espressione motoria prima di essere un'espressione di carattere narrativo. Lo spazio dialettico aperto dal ritmo attraverso il quale le inquadrature si succedono e, per eccellenza nel caso ejzenštejniano, confliggono e si sovrappongono, precede necessariamente il terreno della logica lineare.

Il regista nei suoi scritti associa spesso l'imprescindibile rilievo del movimento discontinuo della materia artistica al concetto di regressione: non soltanto un atto regressivo analizzato da un punto di vista più propriamente spazio-temporale, nei confronti della linearità progressiva e di una sua ridefinizione nella sintesi simultanea delle componenti dell'opera; ma anche una regressione di carattere più squisitamente antropologico, riguardante il processo di ritorno della nostra psiche verso una zona a monte del pensiero, ancora non articolata e aperta a qualsivoglia possibilità di mutazione.

Il regista, in particolare nella preziosissima raccolta (rimasta incompiuta e recentemente pubblicata in traduzione italiana) di saggi e brevi articoli scritti a partire dal 1926 da lui intitolata *Metod* (Metodo) e composta in gran parte dai suoi scritti messicani – il viaggio in Messico e i materiali che gira in questo periodo, poi confluiti in *Que viva México!* (1931), sono determinanti per le sue riflessioni sulla regressione del pensiero – teorizza il cosiddetto *pensiero sensoriale* (*čuvstvennoe myšlenie*). Quest'ultimo è definito dal regista come la forma primordiale del pensiero, una forma a cui l'arte deve restituire il vigore e la passionalità che essa rischia di perdere nelle speculazioni astratte di cui l'intelletto si infarcisce via via che si sviluppa il suo rapporto cognitivo con la realtà. In particolare il cinema, arte sintetica per eccellenza e chiamante in causa il rapporto con tutte le altre arti, deve assumersi questo compito: immergere l'astrazione dei processi formali nell'efficacia pratica, eliminare il dualismo tra sentimento e ragione, rendere emozionale l'atto del pensiero, restituire alla forma sterile della speculazione la ricchezza di una forma percepita di nuovo in modo animale.

Il "metodo" stesso è per Ejzenštejn lo strumento, applicato all'atto concreto del formare e sintetizzare la realtà esterna, attraverso cui rendere tangibile la dinamica della processualità, facendo emergere nella materia una regione in cui le forme ancora si lavorano e si mostrano aperte alla mutazione, in cui l'osservatore fa il suo ingresso avendo l'impressione di entrare in un laboratorio ancora in azione a cui può prendere attivamente parte. Si tratta di un metodo che corrisponde essenzialmente alle leggi della dialettica applicate alla forma, grazie al quale diviene possibile costruire un ponte che leghi tutte le arti connettendo ambiti del sapere solo apparentemente distanti, ma perfettamente associabili se affrontati a partire da uno stesso approccio metodologico.

Ejzenštejn vede il rapporto tra il cinema e le altre arti come quello di un giardino circondato da folti boschi che lo rendono fertile e rigoglioso.

Nello stesso periodo in cui decide di mettere in scena la *Valchiria* di Wagner al Teatro Bol'soj di Mosca, si imbatte in un testo di Max Nordau (sociologo, medico e giornalista ungherese), parte della sua opera intitolata *Degenerazione* (1892), che corrispondeva in pieno ai suoi sentimenti di allora. Nordau (2015) scrive che il progetto wagneriano di opera d'arte totale segue una direzione totalmente opposta alle classiche leggi progressive dell'evoluzione: queste procedono sempre dal semplice al complesso, il progetto wagneriano prevede al contrario il superamento dell'autonomia delle singole arti – la differenziazione complessa a cui le ha portate il progresso culturale – e un ritorno alla loro originaria fusione – amalgama privo di una fisionomia distinta e dell'intrinseca scissione tra funzioni l'una indipendente dall'altra. Ecco perché il sociologo ungherese parla del *Gesamtkunstwerk* come di una “degenerazione”, un atto regressivo di rientro delle singole tecniche nel germe unitario da cui erano fuoriuscite.

Riprendendo un brano di un articolo del musicologo tedesco Arnold Schering intitolato *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (1922), la metafora che Ejzenštejn utilizza per descrivere questo stato di fusione primordiale delle arti è musicale: lo spirito del tempo richiede una democratizzazione nella combinazione dei suoni in cui nessuna consonanza abbia un ruolo predominante o subordinato rispetto alle altre e in cui ogni elemento sonoro abbia il diritto di affermarsi nel costante scorrimento dei diversi flussi melodici. Il concetto è chiaro: solo regredendo alla zona originaria del pensiero, quella legata agli schemi motori e al lavoro agglutinante dell'immaginazione più che all'articolazione logica e alla segmentazione gerarchica dei diversi domini, diventa possibile scovare il denominatore comune tra le diverse branche della conoscenza. In un orizzonte del genere, il processo creativo è precisamente quello che mette in risalto le connessioni sinestesiche tra le arti e le differenti fasi del pensiero, compiendo continue transizioni tra le forme e tra uno stadio e l'altro del loro rispettivo sviluppo.

È, come si diceva, il viaggio in Messico compiuto dal cineasta intorno al 1930, subito dopo l'altra importante tappa parigina e la collaborazione con la rivista *Documents* che aveva permesso lui di entrare in contatto con il più rilevante fronte di studi antropologici dell'epoca, che procura ad Ejzenštejn l'enorme fascinazione per il pensiero primitivo, le pratiche tribali, gli aspetti mistico-religiosi della cultura popolare. Volare in Messico significò per il regista immergersi a ritroso negli stadi più arcaici del pensiero sensoriale (qui viene coniato il termine), regredire verso le forme primordiali di un pensiero pre-logico (*dologičeskij*) passando

dallo stadio articolato logicamente del discorso esteriore a quello diffuso e indifferenziato del discorso interiore. È importante sottolineare che il regista non considera il prelogico come fase primordiale poi abbandonata a favore di un'elevazione intellettuale della coscienza: al contrario, lo stadio primordiale del pensiero deve rimanere costantemente in contatto con quello sviluppato dall'individuo successivamente, in una reciproca e vitale ristrutturazione tra i due di cui l'arte dovrebbe appunto, 'metodicamente', prendersi carico. Ejzenštejn conia il nuovo termine di "*pra-logica*" proprio per indicare uno scontro temporale dei due livelli di conoscenza in cui non vi sia nessun 'pre' e nessun 'post'³.

Il procedimento artistico fondamentale, secondo Ejzenštejn, affinché l'arte del cinema incarni i procedimenti di un pensiero ancora sensoriale, è il procedimento, risonante con la letteratura ma anche, evidentemente, con l'armonia musicale, noto come *pars pro toto*. Tale procedimento, come lo conosciamo in ambito poetico attraverso la figura retorica della sineddoche, consiste nella sostituzione dell'intero con una parte (o viceversa). Il regista fa l'esempio dell'episodio del dottore ne *La corazzata Potëmkin* (1925) in cui l'uomo è rappresentato dal suo *pince-nez*: nella scena in questione, l'oggetto fa le veci del suo proprietario in modo più intenso di quanto si sarebbe potuto fare mostrando la sua persona per intero. Questo procedimento è un tipico esempio delle forme del pensiero primordiale, in cui non c'è ancora la concezione dell'unità del parziale e dell'intero come la si intende normalmente: nella dimensione prelogica non esiste la differenziazione, la parte è contemporaneamente anche l'intero.

Tale rapporto armonico del tutto con la parte e della parte con il tutto è riprodotto artisticamente già solo nel dovere di ogni messa in forma che voglia essere efficace di corrispondere in pieno al principio tematico (nel senso musicale di adeguazione del tutto ad un tema unico, un'unica "sonorità emotiva") che vuole incarnare. Questa corrispondenza non riguarda solo le esigenze di verosimiglianza quotidiana, ma anche e soprattutto quelle di coerenza espressiva delle emozioni, esplosione in unità di tutte le componenti dell'opera prima di tutto da un punto di vista fisiologico (quello stadio del sentire sinestesico caratteristico della quarta dimensione armonica). Se una scena di un dramma deve 'suonare' in una determinata chiave, anche tutti gli elementi della sua messa in forma devono risuonare nella stessa chiave. Come nel *Re Lear* (esempio ejzenštejniano), in cui alla tempesta interiore nell'animo del re fa eco la tempesta che infuria nella steppa sulla scena intorno a lui. Stessa cosa nell'ordinamento strutturale delle inquadrature nel montaggio:

anch'esse sono chiamate ad intonarsi con i propri mezzi alla chiave compositiva fondamentale in cui vengono elaborate.

Ejzenštejn cita a tal proposito una meravigliosa usanza del popolo polinesiano, emblema eccezionalmente vivido della risonanza armonica ed emotiva del tutto con la singola parte: quando una donna polinesiana deve partorire, è regola obbligatoria che nel villaggio tutte le porte vengano spalancate, che tutta la popolazione (anche quella maschile) si tolga le cinture, i grembiuli, le fasce, che tutti i nodi siano sciolti, così da facilitare il più possibile la venuta alla luce del bambino che sta nascendo. Tutte le circostanze e tutti i particolari accessori devono assumere cioè una forma corrispondente al tema principale di ciò che sta avvenendo, esattamente come nell'armonia che ogni artista deve ricercare per la sua composizione.

Se la parte corrisponde armonicamente al tutto e il tutto alla parte, vorrà dire che anche le parti avranno tra loro il medesimo, democratico, rilievo. Nessuna prevale sulle altre, tutte sono ricomprese in un gioco combinatorio che le mette in rapporto di coincidenza o similarità, accavallamento o stratificazione asimmetrica. In uno spazio dialettico e connettivo di tal genere, ancora lontano da una segmentazione in cui ogni elemento è autonomo rispetto agli altri, è lecita ogni interconnessione e ogni contraddizione, compresa la radicale contraddizione ontologica secondo la quale qualcosa può essere se stesso e allo stesso tempo qualcosa di diverso.

Questo è un altro tratto tipico delle mentalità delle tribù indigene, i cui membri spesso ritengono di essere uomini e al tempo stesso qualcosa di diverso (e in modo altrettanto chiaro, concreto e materiale). Il regista fa due esempi presi dagli studi dell'antropologo ed etnologo francese Lucien Lévy-Bruhl nei suoi testi più importanti: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) e *La mentalité primitive* (1922). Una tribù indiana del Brasile settentrionale, i Bororo, sostengono di essere uomini e di essere contemporaneamente anche una particolare specie di pappagalli rossi molto diffusa nella loro terra. Con ciò essi non intendono assolutamente dire che dopo la morte si trasformeranno in quegli uccelli o che i loro antenati lo siano stati in passato, sostengono di essere realmente quegli uccelli. Allo stesso modo, la tribù dei Trumai identifica se stessa con una particolare specie di animali acquatici. È evidente che la questione non riguardi la somiglianza dei nomi o una forma di parentela, ma che si intende la completa e contemporanea identità di due esseri (completamente fuori dal principio aristotelico logico-epistemologico

di identità). Per quanto questo, proprio come la *pars pro toto*, possa suonare strano per il nostro pensare logico ordinario, nella pratica artistica l'integrazione dei diversi materiali compositivi ricalca quasi alla lettera questa sovrapposizione di identità. Nel montaggio due rappresentazioni completamente distinte possono esistere simultaneamente ed esplodere in verticale in un unico senso, all'interno della stessa seconda linea generalizzante (la mammella del toro e la cascata d'acqua ne *Il vecchio e il nuovo*).

La dialettica dell'opera d'arte deve trovare il suo equilibrio tra un'impetuosa ascensione verso i gradini più alti delle idee e della coscienza e la penetrazione, attraverso la struttura della forma, negli strati del pensiero sensibile più profondo. Quella del regista russo è una prospettiva in questo senso assolutamente materialistica. Durante il periodo messicano Ejzenštejn legge Georges Bataille (conosciuto a Parigi nel '29-'30, poco prima della partenza, attraverso la rivista *Documents*) e afferma nei suoi diari che lo scrittore-antropologo francese può essere definito addirittura uno gnostico nel suo concepire la materia come principio attivo, avente una sua propria, autonoma, esistenza. Ejzenštejn condivide il pensiero di Bataille: dal viaggio in Messico in poi, è sempre più affascinato dal pensiero che la materia abbia una sua propria vita intrinseca, un ritmo recondito che il gesto artistico deve portare alla luce. La mimesi non è più quella classica di un oggetto che con distacco viene imitato e riprodotto su un piano altro; il regista porta la sua arte ad essere mimetica in un senso opposto: la tecnica cinematografica deve procurare una consumazione carnale dell'oggetto, stravolgendolo fino al midollo, trasferendolo fisicamente in una nuova unità che lo 'procrei' più che riprodurlo. I disegni messicani del cineasta sono esemplari a questo proposito: dal Prometeo a cui l'aquila sta strappando le viscere, passando per l'uomo che esce dalla sua pelle e la condisce ironicamente con sale e pepe, fino ad arrivare alle immagini religiose del velo della Veronica riprodotto innumerevoli volte sotto la croce del Cristo morente come fosse una fotocopia (raffinatissimo simbolo della riproducibilità tecnica).

Ejzenštejn si fa esploratore ancor più radicale di questa zona originaria del pensiero nei suoi scritti del 1999 dedicati alla dimensione in assoluto più a monte di tutte: quella dell'embrione e della sua vita intrauterina. Nelle pagine che intitola *Mutterleibversenkung* – in tedesco letteralmente "Affondamento nel grembo materno", espressione presa in prestito dallo psicanalista ungherese Sándor Ferenczi e titolo di un disegno del regista (**Fig. 3**) – prende definitivamente la via del ritorno verso la realtà per eccellenza aperta ad evenienze ancora infinite,



FIG. 3 – Mutterleibversenkung.

impronunciabili, esposte a qualunque trasmutazione, e per questo primo modello dell'atto sospeso e potenzialmente gravido di tutto della creazione. Il regista confessa nelle pagine di *Metod* di conservare nel suo appartamento a Mosca, tra i libri su uno scaffale, un feto galleggiante conservato in un barattolo di formalina, giusto sotto ad un ritratto di Socrate, in omaggio alla maieutica e alla sua arte “ginecologica” applicata al parto delle idee. Il feto veniva da una clinica svizzera di Zurigo in cui il cineasta si era prestato a filmare un *Kaiserschnitt* (un taglio cesareo) per un lavoro semi-scientifico di documentazione dei primi approcci sperimentali sull'aborto; il feto era morto nelle sue mani una decina di minuti dopo il parto e il regista aveva chiesto alla madre e ai medici di tenerlo con sé. Questo atto folle e quasi lugubre è a detta stessa di Ejzenštejn il simbolo più forte del suo interessamento da artista allo stadio della vita più meritevole di indagine, soprattutto nell'analisi del movimento espressivo dell'embrione messo a confronto con quello espressivo dell'opera d'arte, del suo tutt'uno e delle sue parti differenziate.

Regredire diviene condizione del progredire, nel totale capovolgimento delle due polarità. Un po' come nel “movimento di rifiuto” descritto dal regista, pratica che ogni bravo attore dovrebbe seguire: prima di ogni

movimento e proprio affinché la percezione di quest'ultimo sia chiara sulla scena, è necessario compiere un movimento, meno accentuato, nella direzione opposta; ciò è conferma di un movimento che non nasce mai da un punto morto e anzi non può che sorgere, dialetticamente, da una brusca inversione, da un contrasto. Un'azione è ampia e netta solo se si afferma in una negazione della negazione, tornando indietro e manifestando il processo di formazione che la vive internamente piuttosto che il suo risultato razionale bipartito in un'intenzione precisa e nell'indiscutibile raggiungimento di un fine.

Così come nel montaggio armonico il tono diveniva uno stadio del ritmo, nella dimensione del prelogico la forma viene vista da Ejzenštejn come uno "stadio del contenuto" (1999: 14): le vibrazioni del singolo tono vengono ricomprese, nella quarta categoria di montaggio, nel gioco combinatorio del ritmo; secondo il medesimo criterio le forme sintetiche scaturite dalla mutevolezza della materia sono stazioni di passaggio del contenuto espressivo dell'opera intera, atto continuo del contenere più forme e non astratta generalizzazione di significati simbolici distaccati dalla materia in questione. La sintesi, atto di armonizzazione dell'eterogeneo attraverso il quale la nostra immaginazione fa entrare in collisione e risonanza diverse componenti della realtà, rappresenta il perfetto matrimonio tra la più acuta coscienza e la pienezza vitale del primitivo, in una visione del mondo allo stesso tempo concava (che affonda negli strati emozionali più profondi della psiche) e convessa (che produce dal regresso, attraverso l'arte, nuovi significati trasmissibili all'esterno).

NOTE

- 1 Quando la verticalità potrà a tutti gli effetti, invece, riguardare piano visivo e piano sonoro, il regista proverà ad applicare le sue riflessioni su una necessaria asincronia dei due livelli – avallata con chiarezza dalla *Dichiarazione sul futuro del sonoro* (1927) firmata assieme ai registi V. I. Pudovkin e G. V. Aleksandrov – ad un montaggio "letteralmente" audio-visivo. Se nella celebre "battaglia delle nevi" in *Aleksandr Nevskij* (1938) le note di Prokof'ev seguono pedissequamente i movimenti della macchina sul crinale della montagna e sulle file dei soldati duplicandone la ritmica visiva e spaziale (in quello che viene definito, in omaggio alle straordinarie sperimentazioni Disney in questo ambito, "effetto *mickey-mousing*"), in sequenze come la cosid-

detta “suite delle nebbie” ne *La corazzata Potëmkin* (1925) o negli appunti a margine sullo spartito (poi andato perduto) del compositore austriaco Edmund Meisel che avrebbe dovuto accompagnare *Il vecchio e il nuovo* si esprime più autenticamente la capacità del suono di muoversi sulle immagini seguendo canoni non didascalici ma, al contrario, arricchenti il senso contenuto nelle inquadrature (prolungando ad esempio attraverso il sonoro la temporalità di queste ultime e creando interessanti giochi di sovrapposizione narrativa con le successive).

- 2 Ejzenštejn incontrò James Joyce durante il suo soggiorno a Parigi. Lo scrittore era ormai quasi totalmente cieco, e il regista racconta di avergli mostrato *La corazzata Potëmkin* nella sua stanza di albergo, sperimentando nel concreto la potenza sinestesica del film attraverso una sorprendente commozione di Joyce, nonostante egli fosse privato del suo principale canale sensoriale.
- 3 Il collegamento con le teorie del linguista L. S. Vygotskij (i due si conoscevano), in particolare con il suo *Pensiero e linguaggio* (1934), è indiscusso. Vygotskij definisce la fase del cosiddetto “linguaggio egocentrico” infantile, durante la quale il bambino comincia a manipolare la realtà attraverso il gioco, come un “pensiero dell’azione” ancora “agglutinato” e non discriminato nell’articolazione linguistica. Secondo il linguista già in questa fase attraverso la normatività dell’ambiente ludico l’infante sviluppa un adattamento alle forme collettive di pensiero, proseguendo poi internamente un processo psichico di individuazione che comporta anche e soprattutto la nascita di parole che cominciano a separarsi dall’amalgama di azioni e suoni che il gioco comportava. Dunque il “prima” – le forme agglutinanti del linguaggio – continuano ad influenzare il dopo – la nascita del linguaggio composto di unità verbali ben distinte (Vygotskij 2015).

BIBLIOGRAFIA

- Cervini, Alessia (2010), *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ejzenštejn, Sergej Michajilovič (1999), *MLB. Plongée dans le sein maternel*, Paris, Éditions Hoëbeke.
- (2003), *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Teoria generale del montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.
- (2012), *La natura non indifferente*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.
- (2013), *Il montaggio*, ed. P. Montani, Venezia, Marsilio.

- (2013), *Walt Disney*, Belval, Les éditions Circé.
- (2020), *Metodo*, ed. A. Cervini, Venezia, Marsilio, t. 1.
- Iser, Wolfgang (1987), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino.
- Michelson, Annette (1993), "The Wings of Hypothesis. On montage and the theory of the interval", *Montage And Modern Life: 1919-1942*, Cambridge, The MIT press.
- Montani, Pietro (1993), *Fuori campo*, Urbino, Edizioni Quattroventi.
- ed., (1991), *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Venezia, Biblioteca dell'Immagine.
- Nordau, Max (2015), *Degenerazione*, Prato, Piano B. Edizioni.
- Rebecchi, Marie; Vogman, Elena (2017), *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, pubblicazione in occasione della mostra *Sergei Eisenstein: the Anthropology of Rhythm a Nomos Foundation*, Roma, Nero Edizioni.
- Somai. Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Vygotskij, Lev Semënovič (2015), *Pensiero e linguaggio*, Bari, Laterza.

FILMOGRAFIA

- Stačka (Sciopero)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1924.
- Bronenosets Potjomkin (La corazzata Potëmkin)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1925.
- Staroje i novoye (Il vecchio e il nuovo)*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, URSS, 1929.
- Que Viva Mexico!*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1931.
- Aleksandr Nevskij*, Dir. Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1938.

Alma Mileto è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e culture moderne della Sapienza Università di Roma per il progetto PNRR-PE5-CHANGES-SPOKE 2 (*Creatività e beni culturali intangibili nella musica e arti performative*). È docente a contratto dei corsi Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo e Cinema, fotografia, televisione presso l'Università del Salento. Ha scritto saggi e articoli su riviste scientifiche e di fascia A (*Fata Morgana, Arabeschi, Biblioteca teatrale, Cinema e storia*) e volumi collettanei. È autrice del volume *La voce del reale*.

Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario (Meltemi 2023). È caporedattrice di *Fata Morgana Web*. | Alma Mileto is a research fellow at the Department of Modern letters and cultures of Sapienza University of Rome for the PNRR-PE5-CHANGES-SPOKE 2 project (*Creativity and intangible cultural heritage in music and performing arts*). She teaches Theories and techniques of audiovisual language and Cinema, photography, television at the University of Salento. She has written essays and articles in scientific and A-level journals (*Fata Morgana*, *Arabeschi*, *Biblioteca teatrale*, *Cinema e storia*) and collective volumes. She is the author of the volume *La voce del reale. Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario* (Meltemi 2023). She is editor-in-chief of *Fata Morgana Web*.