

Sintesi delle arti o amicizia tra le arti?

Una nota in margine alla "storia generale del cinema" secondo Ejzenštejn

Pietro Montani

1. Nella sua sterminata riflessione teorica Ejzenštejn si sofferma molte volte sul problema storiografico relativo alla collocazione del cinema nel sistema moderno delle arti. La sua tesi, com'è noto, è che il cinema abbia i requisiti per occupare il vertice del sistema stesso. La tesi si mantiene costante nel corso degli anni, ma non si può dire la stessa cosa degli argomenti utilizzati per esporla e motivarla. Due diverse declinazioni di questa tesi, in particolare, meritano attenzione. Secondo la prima, largamente diffusa nel corpus teorico ejzenštejniano, il cinema opererebbe una "sintesi" delle arti che lo hanno preceduto. La parola "sintesi" comporta alcuni presupposti tutt'altro che innocenti, di cui Ejzenštejn è, del resto, perfettamente consapevole. Li esaminerò nella prima parte di questa nota. La seconda declinazione della tesi sul primato del cinema ha una natura meno formalizzata e, proprio per questo, più mobile e plastica. Più aperta a ripensamenti e riformulazioni significative. Una di queste riformulazioni compare, da ultimo, negli abbozzi preparatori al grande lavoro di sistemazione storiografica a cui Ejzenštejn mise mano tra il 1947 e il 1948¹, durante il periodo di forzata inattività conseguente al suo primo infarto: qui del cinema egli parla come dell'«erede di tutte le culture artistiche» e accanto alla parola "sintesi" usa almeno una volta, ma con grande evidenza (c'è un punto esclamativo), l'espressione «amicizia tra le arti (*sodružestvo iskusstv*: una cooperazione amichevole)». Più precisamente, nel paragrafo intitolato *Sintez iskusstv* (*La sintesi delle arti*) egli annota: «L'amicizia tra i popoli, *as basis for* l'amicizia tra le arti!».

Su questa notevole formulazione, che presenta il cinema come uno spazio di confronto "amichevole" tra le arti realizzabile solo in una comunità politica che abbia saputo superare le divisioni tra i popoli (si tratta dunque di una formulazione utopica), mi soffermerò nella seconda parte di questa nota. Per il momento vorrei solo restituire al punto esclamativo vergato da Ejzenštejn alla fine dell'appunto il suo più plausibile valore indiziario: mentre egli annota i suoi pensieri sul principio «in base al quale costruire la storia del cinema» – vale a dire che «il cinema è l'arte sovietica *par excellence*, e [che] ciò è naturale e organico»² – gli si (ri)presenta di colpo l'idea che nel concetto di «sintesi delle arti» sussiste un profilo teorico orientato piuttosto sul confronto *tra* le arti che non sull'ordinamento gerarchico *delle* arti. Più che di una sintesi unificante («una compresenza meccanica in forma pura»), dunque, il cinema realizzerebbe la condizione di una elevata differenziazione delle arti («ciascun elemento in una nuova qualità») e consentirebbe «l'analisi del destino di ciascuna arte e della sua nuova qualità *all'interno* della sintesi» (il corsivo è dell'autore). Ejzenštejn annota dunque questo pensiero notevole (peraltro non inedito, per lui) ma sembra anche coglierne in modo nuovo – più precisamente: come un effetto di disturbo – le implicanze politiche di carattere internaziona-

lista («proletari di tutto il mondo» aveva scritto appena due righe sopra), quasi che nel pensare il cinema come una cooperazione amichevole tra le arti, parallela alla cooperazione amichevole tra i popoli, si profilasse la minaccia di sottrarre ogni esemplarità al carattere “sovietico” di una sintesi delle arti realizzata, per così dire, “in un solo paese”, e dunque venisse revocato in dubbio il *principio storiografico* solennemente enunciato all’inizio degli appunti. Donde, si può supporre, l’accantonamento della versione internazionalista della sintesi e il ritorno in un terreno più sicuro. Resta il fatto, non privo di rilievo, che nella declinazione cooperativa e amichevole della sintesi delle arti, che è altra cosa dal loro ordinamento gerarchico culminante nel cinema (sovietico), si renda visibile un risvolto politico sul quale sarà opportuno tornare più avanti.

2. Il concetto di “sintesi”, come ho detto, non è privo di presupposti filosofici vincolanti. E lo stesso vale, occorre ora aggiungere, per il concetto di “organicità”. Nell’ultimo decennio della sua riflessione teorica Ejzenštejn utilizza entrambi i concetti a ragion veduta e non senza qualche significativa discrepanza rispetto a formulazioni e tesi precedenti. Chiarirò l’ordine di questi presupposti filosofici con l’aiuto di due esempi tratti rispettivamente dalla *Teoria generale del montaggio* e dalla *Natura non indifferente*.

Il grande libro sul montaggio è dichiaratamente costruito su una tripartizione dialettica che funge, al tempo stesso, da principio storiografico e da criterio di comprensione sistematica. Che i due livelli – quello storiografico e quello sistematico – debbano interagire Ejzenštejn lo ha appreso dall’interpretazione materialistica della dialettica hegeliana che, dati i tempi (siamo nel 1937), funge per lui da salvacondotto per la versione specifica che intende proporre. Si tratta, infatti, di una versione che mira a garantire i diritti della forma a fronte dei precetti essenzialmente contenutistici del realismo socialista. Ecco la tesi di Ejzenštejn: il montaggio cinematografico fa il suo esordio già nella fase della «ripresa da un unico punto di vista», dove si presenta come «composizione plastica» (vale a dire come montaggio interno all’inquadratura fissa). Questo “stadio” viene negato dialetticamente dal successivo, la «ripresa da diversi punti», dove il montaggio si presenta come composizione sequenziale, vale a dire come giustapposizione di pezzi scandita da stacchi percettibili. Il terzo “stadio”, infine, in quanto sintesi o negazione della negazione, farà registrare un salto di qualità e si presenterà come «composizione musicale», vale a dire come montaggio audiovisivo (o “verticale”, secondo la più tarda definizione dello stesso Ejzenštejn). La figura “sintetica”, dunque, “rileva” le due precedenti, trasmutandole in una forma più dispiegata, in un principio compositivo che continua a lavorare l’inquadratura dall’interno (primo stadio) senza rinunciare a introdurvi (secondo stadio) vere e proprie articolazioni sequenziali (per esempio: contrasti e ripetizioni, effetti armonici o disarmonici ecc.) gestite dal rapporto audio-visivo. La composizione di montaggio, in altri termini, non dovrà più dipendere, in modo primitivo e materiale, dalla percettibilità degli stacchi, ma andrà a insediarsi all’interno del flusso audio-visivo realizzandovi una sintesi polifonica (multimediale, diremmo oggi) cui potranno contribuire, di volta in volta, gli elementi espressivi più diversi (per esempio il colore, come Ejzenštejn avrebbe successivamente teorizzato nei saggi dedicati al problema³ e magistralmente sperimentato nella grande sequenza che conclude la seconda parte di *Ivan il Terribile* [Ivan Groznyj]).

Nello schema dialettico che ho appena ricostruito il concetto di sintesi è utilizzato in senso forte: si tratta della forma che “rileva” le precedenti e le conduce al più alto grado di autoconsapevolezza riflessiva e di originale potenza espressiva. È la versione ejzenštejniana del *Gesamtkunstwerk*, il *vertice* del moderno sistema delle arti. Che poi Ejzenštejn concepisse il *Gesamtkunstwerk* audio-visivo in modo del tutto difforme da come lo aveva pensato Wagner è un fatto che va spiegato sul piano dell’organizzazione formale della sintesi (ci tornerò tra un attimo): resta in comune tra i due l’idea che il sistema delle arti si conformi a una struttura gerarchica.

In che senso la sintesi ejzenštejniana differisca da quella wagneriana si può chiarire ricorrendo al concetto di “organicità”. Nella *Natura non indifferente* Ejzenštejn precisa che l’organicità dell’opera

cinematografica dev'essere compresa in chiave dinamica (un organismo è un sistema instabile, ek-statico, capace di crescita e di riorganizzazione) e non statica (un organismo è un tutto armonico la cui unità trascende la somma delle singole parti). Da questo punto di vista l'organicità del film non è altro che la sua capacità di costituirsi come un dispositivo che amministra la turbolenza ek-statica delle forze espressive che lo percorrono e di cui è, alla lettera, il con-tenitore: la forma sovraordinata alle forze in quanto è essa stessa, la forma, una forza di ordine superiore. Di questa notevole concezione dell'organicità, sulla quale non intendo soffermarmi più in dettaglio⁴, vorrei solo far notare che essa è molto vicina al concetto di «grande stile» che Nietzsche intese contrapporre alla deriva «informale» del dramma wagneriano⁵. E tanto basti per tener ferma la differenza sostanziale tra Ejzenštejn e Wagner sulla natura tecnico-formale della sintesi delle arti. Resta la loro convergenza sull'idea (politica?) di un sistema gerarchico, di cui ora bisognerà dire qualcosa a proposito del suo utilizzo in chiave di *principio storiografico*. Più precisamente, bisognerà chiedersi: 1. Quanto sia attendibile l'ipotesi che le arti evolvano verso forme di unificazione multimediale; 2. Se il cinema abbia o no onorato, a conti fatti, la previsione di Ejzenštejn. O meglio: quella previsione che si conforma al principio della *sintesi* che ho appena chiarito (e che potrebbe dimostrarsi non altrettanto in linea con l'idea di un'«amicizia» tra le arti).

3. Le arti, dunque, evolverebbero verso forme di unificazione multimediale. Anche questa tesi, che non sarebbe difficile supportare con un nutrito corredo di citazioni tratte dall'opera teorica di Ejzenštejn, poggia su almeno due presupposti tutt'altro che pacifici. Il primo è che l'arte sia una costante antropologica, un elemento strutturale della cultura umana in genere. Il secondo è che essa faccia registrare un movimento evolutivo conforme a regole e dotato di un *telos* (nella fattispecie: piuttosto l'unificazione che non la differenziazione). Ejzenštejn fu perfettamente consapevole di entrambi i presupposti. Di più: egli si convinse che si dovessero integrare reciprocamente. È proprio nella sua natura di elemento strutturale dell'antropogenesi, in altri termini, che l'arte evolve verso forme di unificazione. La sintesi delle arti, in tal modo, non fa che condurre a pieno dispiegamento la complessa sinestesia che abita l'essere corporeo dell'uomo. È un grande tema, umanistico e materialistico, che percorre tutte le grandi opere di Ejzenštejn, dalla *Teoria generale del montaggio* a *Metod*, dalla *Regia* fino alla *Natura non indifferente*. In altre occasioni⁶ ne ho sottolineato il potente (e inquietante) importo di negatività (occorre distruggere le forme pregresse di unità per edificarne di nuove e più potenti) e gli elementi disarmonici (le singole parti dell'opera potrebbero riluttare a lasciarsi *totalmente* unificare dal movimento sintetico); qui mi interessa metterne in evidenza, insieme alla modesta predittività storiografica, un risvolto politico quanto meno *ambiguo*.

Si può intanto rilevare che nulla che assomigli a una sintesi sembra essersi realizzato negli ultimi cinquanta anni nel campo delle «arti», le quali hanno piuttosto mostrato un elevato movimento centrifugo e forme di così evidente polverizzazione da indurre qualcuno a parlare di una condizione post-storica⁷ nella quale il concetto di un «sistema» delle arti non avrebbe più senso. È vero, per contro, che le nuove tecnologie di produzione dell'immagine audiovisiva hanno generato notevoli forme di unificazione multimediale, soprattutto nel cinema. Resta tuttavia da chiedersi se queste forme siano andate nel senso della sintesi delle arti e del pieno dispiegamento della sinestesia che aveva in mente Ejzenštejn o se non abbiano piuttosto imboccato una direttrice diversa e forse opposta: orientata piuttosto verso l'impovertimento e la canalizzazione della sensibilità che non verso l'espansione e il raffinamento. Ho discusso con una certa ampiezza quest'ultima tesi in diverse occasioni⁸. Qui mi limiterò a far osservare che la versione contemporanea e ipertecnologica della sintesi multimediale prevede che lo spettatore impegni tutte le sue risorse sensoriali (eventualmente assistite da protesi, come nel caso degli occhiali per la proiezione 3D) in un ambiente immersivo nel quale i margini di opzionalità della sua risposta agli stimoli ricevuti sono tendenzialmente ridotti a zero. Uno spettatore completamente manovrato dal testo spettacolare, insomma. Ci troveremmo, dunque, in una situazione analoga a quella configurata da Ejzenštejn quando, all'inizio del suo celebre testo-manifesto

sul *Montaggio delle attrazioni*, scriveva⁹ che «modellare lo spettatore secondo una tendenza desiderata è il compito di qualsiasi teatro utilitaristico»? Sì, *più o meno*. Ma questa analogia (solo in parte legittima, come ho appena suggerito) ci ha già condotti nell'ambito delle implicazioni politiche della sintesi, sulla cui *ambiguità* occorre ora soffermarsi con qualche osservazione finale.

4. Ho parlato di ambiguità a ragion veduta, per riconnettermi, in conclusione, alla coppia “sintesi delle arti”/“amicizia tra le arti” con cui ho iniziato. Credo che sia meritevole di interesse il fatto che nel concetto di «montaggio delle attrazioni»¹⁰ e nella prassi creativa che gli si deve collegare (soprattutto in *Sciopero* [Stáčka]) compaiano (anche se in modo implicito e opaco) entrambe le determinazioni concettuali, tra le quali Ejzenštejn oscilla. Direi anzi che vi compaiono nella forma di un'opposizione dialettica non conciliata. Forse perché oscillante, a sua volta, tra due piani incongruenti (e, in ultima analisi, davvero inconciliabili).

Da un lato infatti Ejzenštejn riconosce allo spettacolo (teatrale) il diritto di accedere a un tasso inaudito di eterogeneità: nessun elemento dev'essere escluso dalla messa in scena, dal più nobile («il monologo di Romeo») al più triviale («un colpo a salve esploso sotto le poltrone degli spettatori»), dal più tradizionale («la dizione di Ostuzev») al più innovativo (e qui si può pensare al *Diario di Glumov*, lo spezzone cinematografico che fu proiettato in due fasi nell'allestimento di *Anche il più saggio si sbaglia*, lo spettacolo teatrale a cui si riferisce il celebre manifesto ejzenštejniano). Dall'altro egli pretende che a ciascuna di queste “attrazioni” si colleghino “determinate scosse emotive” tali da unificarsi in una “finale conclusione ideologica” operata dallo spettatore “modellato” dallo spettacolo. Sarebbe del tutto lecito rilevare che in questa pretesa si manifestano i germi di quello snaturamento propagandistico della politicità dell'arte che nel giro di un decennio avrebbe condotto alla staliniana «ingegneria delle anime» formalizzata da Zdanov nel suo intervento al *Primo congresso degli scrittori sovietici*¹¹. Sarebbe lecito se, appunto, la pretesa di Ejzenštejn non mettesse insieme surrettiziamente (e verbalisticamente: ma si trattava, in fondo, di un proclama) due piani incongruenti – la forma frammentata dello spettacolo e la risposta unitaria dello spettatore – segnalando in tal modo la presenza di una più essenziale e motivata ambiguità. Come se la concezione ejzenštejniana del montaggio fosse tormentata fin dalla sua fase seminale da un doppio movimento: verso la sintesi, da una parte, e verso una forma più complessa e problematica di “unità”, dall'altra. Forse, proprio quell'unità che si costituisce a partire da una “cooperazione” (e non da una “fusione”) e che negli appunti conclusivi sulla storia del cinema gli avrebbe fatto suggerire con un punto esclamativo (più o meno: «Come ho fatto a non pensarci prima!») l'espressione «amicizia tra le arti».

È il secondo testo sul *Montaggio delle attrazioni*, quello dedicato al cinema, a confermare l'esistenza di questa divaricazione, dotandola di qualche ulteriore (e meno verbalistico) argomento teorico. Qui infatti Ejzenštejn rinuncia all'idea che la sintesi dei materiali eterogenei presentati dal film (nella fattispecie da *Sciopero*, a cui il testo è essenzialmente dedicato) debba essere presa in carico da una misteriosa attività di unificazione emozionale esercitata dallo spettatore e la attribuisce a *un vero e proprio principio costruttivo del testo*, a una precisa regola di com-posizione. Ma quale dovrebbe essere questa regola? L'intuizione davvero notevole di Ejzenštejn è che si tratterà di *una regola politica e non estetica*. *Sciopero* viene dunque presentato come un esperimento che, senza ricorrere a un impianto narrativo classico, si propone di ricavare la sua configurazione drammatica complessiva – il suo principio costruttivo – dalle strutture costitutive di un fenomeno tipico della modernità: lo sciopero in quanto forma della lotta di classe. Che l'intuizione di Ejzenštejn fosse davvero notevole (ma forse bisognerebbe impegnare un aggettivo più forte) si vede anche da questo: che nel mettere immediatamente fuori gioco l'idea che l'unificazione compositiva dovesse essere un fatto estetico, egli la sottraeva d'un colpo all'ipoteca di una *sintesi* in senso rigoroso orientandola verso una modalità molto diversa del rapporto tra gli elementi eterogenei coordinati dal film.

Così *Sciopero* è un film del tutto privo di unità stilistica, che passa senza alcuna esitazione da uno stile all'altro a seconda delle necessità della nuova drammaturgia attrazionale e politica, mescolan-

do i generi¹² già canonizzati (il poliziesco, il film di avventure) con prelievi diretti dalla realtà (le straordinarie scene di massa: l'incendio doloso, l'invasione dei quartieri operai, la strage finale) e con la più libera invenzione di procedimenti narrativi inediti (la presentazione delle spie, il reclutamento dei provocatori ecc.). Ora, questa mescolanza è possibile e ha un senso perché il principio di coordinazione dei materiali *non è estetico ma politico*. Non intende garantire una sintesi, ma qualcosa che si potrebbe già cominciare a definire come una «cooperazione amichevole»: un impegno interattivo, per così dire, in cui ciascuna singola forma collabora con le altre *in piena autonomia* senza aspirare a *fondersi* con le altre in una superiore unità. Ejzenštejn è qui agli antipodi del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, benché non abbia rinunciato alla ricchezza polifonica del film. Il punto è che, al contrario del melodramma wagneriano, qui ciascuna singola voce deve potersi far riconoscere, senza confluire nell'indistinta unità di un più potente trascinamento emotivo.

Che una costante oscillazione tra sintesi delle arti e amicizia tra le arti caratterizzi in modo significativo il cinema e il pensiero teorico di Ejzenštejn mi sembra un fatto indubitabile e meritevole di una ricognizione sistematica. Qui mi limiterò a due rapide osservazioni conclusive. La prima è che la deriva politica regressiva imputabile alla sintesi delle arti in senso wagneriano non potrebbe sussistere nel caso della cooperazione amichevole. La seconda è che la modesta predittività che ho già imputato alla tesi ejzenštejniana sullo sviluppo delle arti potrebbe addirittura rovesciarsi nel suo opposto se il principio storiografico prescelto si conformasse al concetto di "amicizia" piuttosto che a quello di "sintesi". Il miglior cinema contemporaneo, in effetti, tende a contrastare i fenomeni di unificazione multimediale a cui ho accennato più sopra seguendo una direttrice che si potrebbe definire "inter-mediale", orientata piuttosto verso il confronto e la cooperazione critica tra forme espressive e medialità autonome che non verso la loro fusione e sinergia¹³.

1. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Note per una "Storia generale del cinema"*, RGALI (=Archivio di Stato Russo per la Letteratura e l'Arte, Mosca), 1923-2-1015-1022. Ringrazio l'amico Antonio Somaini per avermi trasmesso il testo degli appunti.

2. *Ibid.*

3. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il colore*, Marsilio, Venezia 1982.

4. Su questo punto mi permetto di rimandare a quanto ho scritto nella mia *Introduzione* a Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981. Cfr., inoltre, Pietro Montani, *Fuori campo*, Quattro Venti, Urbino 1993, pp. 9-60.

5. Se ne veda la magistrale analisi in Martin Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, pp. 130-143.

6. Cfr. in particolare Pietro Montani, *Introduzione* a Sergej M. Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, Marsilio, Venezia 1989; *Id.*, *Fuori campo*, cit., pp. 45-60.

7. Si vedano, per esempio, le diagnosi convergenti – tanto più significative in quanto si inquadrano in prospettive filosofiche del tutto diverse – di Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992; Arthur C. Danto, *La destinazione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2009; Yves Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, Idea, Roma 2008.

8. Cfr. Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007; *Id.*, *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

9. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in *Id.*, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986, p. 220.

10. Mi riferisco qui ai due testi, rispettivamente del 1923 e 1924, nei quali il concetto viene riferito al teatro e al cinema (cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in *Id.* *Il montaggio*, cit., pp. 219-225 e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, *ivi*, pp. 227-250). Il diverso impegno teorico dei due testi risulta già evidente comparandone l'ampiezza. Si può supporre che solo nel momento in cui Ejzenštejn lo pensa in riferimento al cinema il montaggio delle attrazioni dimostra tutte le sue implicazioni. E, tra queste, una certa resistenza a conformarsi con l'ideale della sintesi.

11. Cfr. Giorgio Kraiski (a cura di), *Letteratura e rivoluzione*, Laterza, Bari 1967. L'opinione secondo cui le avanguardie russo-sovietiche non avrebbero fatto altro che preparare il terreno all'arte di regime è molto diffusa nell'ambito della letteratura critica e storiografica relativa a quella vicenda. Se ne veda, da ultimo, la ripresa in Tzvetan Todorov, *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, Le Monnier Università, Firenze 2007.

12. È precisamente questa ibridazione ciò che Dziga Vertov non avrebbe perdonato a *Sciopero*. Cfr. Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, nuova edizione riveduta e ampliata, Mimesis, Milano 2011, pp. 86-88.

13. Ho argomentato questa tesi nel già citato *L'immaginazione intermediale*.



Con Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg, Hollywood 1930