



Con Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg, Hollywood 1930

L'immagine-montaggio

Alessia Cervini

Se attuale è ciò – un pensiero, un libro, un film – con cui non si può smettere di fare i conti, credo si possa dire senza ombra di dubbio che, nell'enorme e instancabile lavoro di Ejzenštejn (da teorico, quanto da regista), la riflessione attorno al montaggio sia l'elemento che, con più forza e più ostinazione di altri, conserva la sua pregnanza nelle pratiche filmiche e negli studi contemporanei attorno alle immagini, non solo quelle cinematografiche. Senza nutrire la pretesa di restituire in un solo breve saggio il senso complesso della teoria ejzenštejniana del montaggio, vorrei tentare di ricostruirne lo sviluppo (tenute ferme le numerose riformulazioni a cui Ejzenštejn ha sottoposto nel corso degli anni la sua idea) mettendo in luce, di volta in volta, un nodo tematico fondamentale di quella stessa teoria, capace di mostrare ancora la propria validità in relazione a fenomeni e problemi con cui registi e pensatori continuano tutt'oggi a confrontarsi.

Il montaggio e l'esperienza spettoriale

Come noto, l'interesse di Ejzenštejn per il montaggio ha inizio già prima del suo esordio come regista. La sede in cui esso venne formulato è un testo celebre del 1923, *Il montaggio delle attrazioni*. Un anno dopo il regista, passato al cinema con la realizzazione del suo primo lungometraggio *Sciopero (Stačka)*, scrive un articolo intitolato significativamente *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in cui sono riprese e rettificate alcune importanti questioni sollevate già nel primo dei due testi. Al di là delle differenze che distinguono fra loro i contributi ejzenštejniani, resta valida per entrambi, e forse anche per la successiva riflessione del regista, la definizione di attrazione già presente nel testo del 1923 che qui riporto: «L'attrazione (dal punto di vista del teatro) è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive, le quali [...] determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologia dello spettacolo»¹. Il montaggio, dunque, consiste, almeno in questa sua prima formulazione, nel concatenamento di elementi attrazionali, volti a provocare sullo spettatore una risposta che sia, in prima battuta, di tipo emotivo.

Il binomio montaggio-spettatore che l'idea di attrazione appena ricordata costruisce, determina in modo inequivocabile il primo nucleo teorico su cui vorrei soffermare la mia attenzione. Credo, infatti, si possa dire che esso abbia lasciato qualcosa di molto importante in eredità a tutte quelle forme di produzione audiovisiva che assegnano al loro spettatore il solo compito di lasciarsi coinvolgere emotivamente (il che significa, nella prospettiva aperta da Ejzenštejn, tramite la partecipazione fisica e

corporea allo spettacolo)² dal racconto a cui assistono. È il caso del cinema capace di far commuovere e piangere, nelle sue forme più tradizionali, come nelle più recenti sperimentazioni 3D che, almeno per ora, sembrano essere funzionali anzitutto alla costruzione di una esperienza spettatoriale immersiva e totalizzante, dal carattere in molti casi sensazionale e ludico. Ma è il caso, anche, di tutti quegli oggetti audiovisivi (dai videoclip ai videogiochi, dagli spot pubblicitari alle nuove forme del *mash-up*) che, pur nella loro diversità, sembrano delegare il loro perfetto funzionamento – la loro “efficacia”, avrebbe detto Ejzenštejn³ – unicamente alla capacità di influire sulla psiche e sul corpo del loro spettatore. Non è un caso allora che due autori come Francesco Casetti e Jacques Aumont⁴ abbiano individuato proprio nel montaggio, di cui questi oggetti audiovisivi fanno uso, un erede della teoria ejzenštejniana, almeno in questa sua prima declinazione. Si obietterà che, in Ejzenštejn, come abbiamo letto, tale capacità “attrazionale” del montaggio è funzionale all’adesione, da parte dello spettatore, al fine ideologico dello spettacolo. A ben vedere, però, non accade nulla di sostanzialmente differente, rispetto a quanto auspicato dal regista, nelle macchine spettatoriali messe in piedi da oggetti come quelli che abbiamo elencato. Semplicemente si può dire, in un’ottica che non guarda più alla costruzione di una società socialista, ma è divenuta ormai quella consumistica del tardo-capitalismo, che il “fine” dello spettacolo coincide con lo spettacolo stesso e che la corrispondenza fra questo e il suo spettatore ha smesso di aver luogo attraverso la mediazione della politica, ma accade piuttosto per il tramite di un contenuto estetizzato ed estetizzante.

Il montaggio intellettuale e la produzione di pensiero

Alla fine degli anni Venti va fatta risalire una prima importante riformulazione del concetto ejzenštejniano di montaggio, su cui vale la pena riflettere. In un gruppo di testi scritti intorno al 1928-29 Ejzenštejn chiarisce infatti la propria idea di *cinema intellettuale*. Se ne può ricavare una definizione in uno scritto intitolato *La quarta dimensione del cinema*, pubblicato sulla rivista «Kino» nell’agosto del 1929: «Il vero cinema intellettuale sarà capace di realizzare l’unione conflittuale degli armonici fisiologici e di quelli intellettuali [...], sarà la creazione di una forma di cinematografia senza precedenti, sarà il contributo della rivoluzione alla storia generale della cultura: sintesi di scienza, arte e coscienza di classe»⁵. La preoccupazione nei confronti della presa emotiva che il film deve garantirsi sui propri spettatori rimane, ma la posta in gioco diventa forse ancora più elevata. Il fine da raggiungere non sembra più limitabile alla veicolazione di un contenuto ideologico definito e il compito del cinema pare destinato alla fondazione di un’nuova cultura che passi attraverso la «sintesi di scienza e arte». L’idea che sta alla base di tutto ciò è che l’associazione di due entità “rappresentabili”, ovvero due immagini, siano in grado di produrre una terza entità, questa volta “graficamente irrappresentabile”, coincidente con un senso, un pensiero che è esattamente il prodotto dell’unione delle prime due. Per questa ragione, il montaggio è intellettuale, perché si dimostra capace di aprire una dimensione che non è già inclusa in una sola immagine, ma deriva dalla vicinanza (sempre conflittuale) fra due immagini che, in questo modo, diventano immediatamente tre. È così che si raggiunge la fusione fra il *linguaggio della logica* e quello *delle immagini* che, in un altro importante scritto degli stessi anni, Ejzenštejn indicava come peculiarità propria del montaggio⁶. Il luogo di questo incontro è esattamente il pensiero che il montaggio così concepito è in grado di produrre, un pensiero che ha perso la determinatezza logica del concetto ma ha fatto propria la plasticità sensibile della forma. A partire dalla metà degli anni Trenta, Ejzenštejn definirà questa forma peculiare di pensiero come “pensiero sensuoso”, nel quale egli troverà uno degli elementi essenziali per spiegare il funzionamento di tutti i processi creativi e artistici⁷.

Ho volontariamente forzato alcune delle questioni che emergono con maggior forza dalla teoria ejzenštejniana al fine di mostrare, anche in questo caso, la loro sopravvivenza nell’opera e nella riflessione di autori come Jean-Luc Godard che sul montaggio continuano, ancora oggi, a lavorare strenuamente. Le *Histoire(s) du cinéma* rappresentano forse ancora, a più di dieci anni ormai dal-

l'uscita dell'ultimo degli otto episodi che le compongono, la frontiera più avanzata del montaggio godardiano. Ebbene, senza dimenticare le differenze che certamente distinguono l'opera di Godard da quella di Ejzenštejn, credo sia possibile far lavorare alcuni dei principi fondanti che stanno alla base dell'idea di montaggio intellettuale anche allo scopo di comprendere il progetto portato avanti negli anni da Godard, dentro ma anche oltre le *Histoire(s)* (rientra probabilmente ancora in questo grande laboratorio di montaggio l'ultimo *Film socialisme* del 2010)⁸. Nella prospettiva aperta da Ejzenštejn alla fine degli anni Venti con l'idea di cinema intellettuale, propugnatore di un pensiero che trova nelle immagini (non in una sola immagine, ma nell'accostamento conflittuale di due immagini) il luogo della sua produzione, è forse giusto includere l'affermazione godardiana secondo la quale la "forma" sarebbe in grado di produrre "pensiero", dal momento che quella forma altro non è, almeno in un'opera come le *Histoire(s)*, che il montaggio stesso. All'idea di una «forma che pensa» Godard connette, in una costruzione chiasmatica, quella di un «pensiero che forma»⁹, qualcosa che senza troppe difficoltà si può associare a quel «pensiero sensuoso» ejzenštejniano che abbiamo detto esser capace di allontanarsi dalla genericità dell'astrazione raziocinante per ancorarsi alla concretezza della forma sensibile. La domanda circa l'attualità di Ejzenštejn potrebbe così tramutarsi nell'interrogazione circa la possibilità che le *Histoire(s)* propongano un modello ancora percorribile di lavoro con, e attorno al, cinema. Si tratta però di una domanda che ora ci porterebbe troppo lontano. Ciò che è certo, invece, è che l'opera di Godard pone una questione tuttora imprescindibile che nasce dalla volontà di connettere in un binomio inscindibile il problema teorico del montaggio e la possibilità stessa della costruzione del racconto storico. A questo problema è possibile ricondurre, non a caso, anche l'ultima tappa della riflessione ejzenštejniana sul montaggio.

Montaggio verticale e storia

Il viaggio messicano rappresenta per molte ragioni che non è possibile enucleare qui uno spartiacque nella vita personale e artistica di Ejzenštejn: una per tutte, il suo incontro con il pensiero antropologico e primitivo. Voglio provare però a profilare ora l'ipotesi per cui quell'esperienza svolse un ruolo importante anche in vista di un ulteriore ripensamento dell'idea di montaggio alla quale Ejzenštejn era andato lavorando nel corso degli anni: «Finalmente *Que viva Mexico!* [i *Que viva Mexico!*]: è la storia dei cambiamenti delle culture, data non solo in senso verticale, cioè negli anni e nei secoli, ma anche in orizzontale, nell'ordine geografico di convivenza, l'uno accanto all'altro, degli stadi più vari di cultura»¹⁰. Il Messico è dunque l'esempio più evidente di un tratto che caratterizza però lo sviluppo della cultura in generale: su un piano orizzontale, la convivenza di elementi anche in aperto conflitto fra di loro (la società matriarcale nel Tehuantepec e quella comunista nello Yucatán); su un piano verticale la sovrapposizione di livelli temporanei successivi, fusi l'uno nell'altro (il monumentalismo dell'architettura indiana e l'imponenza del barocco spagnolo), succedutesi nei secoli, e impressionanti nel loro accostamento. Se c'è un modo, dunque, per parlare di storia, questo passa necessariamente attraverso la possibilità di cogliere tutte insieme queste linee divergenti e spesso contrastanti di sviluppo.

È negli anni successivi al viaggio in Messico, e in particolare nel progetto incompiuto di *Metod*, che si rafforza, nel pensiero e nel lavoro di Ejzenštejn, l'idea che lo sviluppo di ogni organismo, dal più semplice al più complesso (le forme elementari di vita, l'opera d'arte, le forme sociali organizzate), proceda attraverso un movimento che è sempre almeno duplice: in avanti e indietro, progressivo e regressivo, orizzontale e verticale. Ancora una volta, il montaggio è chiamato a svolgere il compito che più sta a cuore a Ejzenštejn: in questo caso la costruzione di una *Weltanschauung* totale, capace di mostrare la convergenza di una filosofia della natura, dell'uomo e della storia, che è sempre sorretta, pur nelle sue diverse biforazioni, da uno stesso procedimento dialettico. Il montaggio si eleva così a vero e proprio metodo per la messa in forma di un racconto che diventa storico, oltre ogni possibile storicismo. Infatti, così come il montaggio non è da considerarsi solo in quanto serie

di fotogrammi posti in successione lineare e progressiva, la storia dell'uomo e della sua cultura va intesa come il risultato di spinte centrifughe non riducibili ad alcun *telos* riconoscibile.

Questa idea di "verticalità" dice certamente della necessità di considerare l'immagine non solo come il risultato della combinazione di due singoli pezzi di montaggio, posti in successione, bensì anche come sovrapposizione di linee di significazione simultaneamente presenti in essa¹¹; funge però, allo stesso tempo, da indicazione metodologica per la costruzione di una nuova e più complessa prospettiva di indagine storica, in cui la storia risulta leggibile attraverso un gioco di intrecci, sopravvivenze, sovrapposizioni.

Da questo punto di vista, l'opera di Ejzenštejn meriterebbe di essere considerata nel novero di tutte quelle riflessioni che hanno consentito al pensiero del Novecento di disfarsi progressivamente dello spettro ingombrante dello storicismo ottocentesco: un pensiero del montaggio che da anni impegna, per esempio, la riflessione di un filosofo e storico dell'arte come Didi-Huberman. Sarebbe certamente sbagliato far coincidere del tutto l'idea di montaggio verticale ejzenštejniano con quella di anacronismo delle immagini proposta nei suoi studi da Didi-Huberman¹². La sintesi dialettica delle immagini che si evince da molti degli scritti di Ejzenštejn¹³ non può corrispondere infatti alla teoria benjaminiana *dell'immagine dialettica* su cui poggiano molte delle riflessioni didi-hubermaniane. Va tenuto fermo, però, nella sua assoluta riconoscibilità, il modello storiografico che con sempre maggior forza emerge negli ultimi lavori teorici del regista russo, da *Metod* alle *Note per una storia generale del cinema*¹⁴. Qui, l'idea che il passato non solo non sia destinato a un definitivo superamento, ma anzi sopravviva in forme diverse nel presente, diviene addirittura imprescindibile per la comprensione del pensiero di Ejzenštejn nel suo complesso, ivi compresa la sua riflessione costante sul lavoro dell'arte. L'idea, per esempio, che il montaggio non sia un espediente tecnico a esclusivo uso del cinema, ma abbia in qualche modo regolato anche il funzionamento di certe opere letterarie, architettoniche, scultoree e pittoriche (convinzione che emerge in modo inequivocabile in *Teoria generale del montaggio*), risponde esattamente alle esigenze che un paradigma storiografico come quello che siamo andati descrivendo è in grado di imporre. E proprio come accade in altri pensatori che su questo tema hanno lavorato (basti fare, come fa Didi-Huberman, i nomi di Benjamin, Warburg e Brecht), è in una immagine, precisamente l'immagine che solo un'operazione di montaggio sa produrre, che diviene improvvisamente visibile un'idea di storia rappresentabile graficamente non con una linea retta, ma attraverso una spirale, la figura alla quale è possibile, secondo Ejzenštejn, ridurre il movimento di uno sviluppo che è, insieme, organico e storico.

Relativamente a questo versante di ricerca che lega gli studi storici a quelli sull'immagine, il lavoro di Ejzenštejn ha ancora molto da dire. La sua attualità sta allora forse, ancor più che in singoli elementi del suo pensiero, nel metodo che quella riflessione è stata in grado di imporre a se stessa e che è ancora capace di proporre al proprio lettore: la riapertura continua di prospettive e spiragli che obbligano al ripensamento costante di una serie di nodi teorici che, di volta in volta, avanzano la proposta di una immagine nuova ma mai esaustiva del grande regista russo. Per questo siamo ancora qui a parlare di Ejzenštejn.

1. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id., *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1986, p. 220.

2. È forse il caso di notare qui una certa assonanza delle riflessioni ejzenštejniane (in questi scritti giovanili come, più avanti, nella teoria dell'estasi) per esempio con le recenti ricerche di David Freedberg, il quale ha utilizzato la scoperta dei cosiddetti neuroni specchio per fornire al fenomeno dell'empatia una base di tipo scientifico. L'idea è che si possa spiegare la partecipazione corporea a un movimento a cui si assiste tramite la ripetizione, garantita a livello neuronale, dal lavoro di appositi neuroni, chiamati in virtù di questo "specchio". Rimando, a questo proposito, a *La natura delle emozioni. Conversazione con David Freedberg*, a cura di Alessia Cervini, in «Fata Morgana», 12, 2011.

3. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 220 e *passim*.

4. Cfr. Francesco Casetti, *Introduzione*, in David N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008, p. 10; Jacques Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore*, in S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, cit.
5. S.M. Ejzenštejn, *La quarta dimensione nel cinema*, in Id., *Il montaggio*, cit., p. 69.
6. Cfr. Id., *Prospettive*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 165-181.
7. Cfr. Id. *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in Id., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, pp. 130-157.
8. In questa sede era mia intenzione enfatizzare l'esistenza di una possibile linea di continuità fra l'opera dei due registi. Per un esame più dettagliato e analitico dei problemi legati all'uso del montaggio nell'opera di Godard, mi permetto di rimandare al mio *Montaggio, mio dolce affanno*, in Alessia Cervini, Alessio Scarlato, Luca Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010.
9. Si veda a questo proposito il finale del terzo episodio delle *Histoire(s) du cinéma*.
10. Sergej M. Ejzenštejn, *Metod*, vol. I, a cura di Naum Klejman, Muzej Kino, Moskva 2002, p. 227.
11. Cfr. Id., *Il montaggio verticale*, in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 129-216.
12. Cfr. Pietro Montani, *Apertura e differenza della immagini*, in Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, «aut aut», 348, 2010.
13. Cfr. l'articolo di Pietro Montanari, *infra*, pp. 7 e sgg.
14. Devo ad Antonio Somaini la lettura di questo testo, in corso di pubblicazione a cura sua e di Naum Klejman.