



Al laboratorio di regia del Proletkul't, 1922

«Come sempre, cominciamo dagli "antenati"». Il problema dell'attualità del passato negli scritti di Ejzenštejn

Antonio Somaini

Se ripercorriamo sinteticamente la storia della ricezione critica dell'opera di Ejzenštejn dagli anni immediatamente successivi alla sua morte ad oggi, possiamo osservare come la tesi della «attualità di Ejzenštejn» sia riemersa periodicamente come un *Leitmotiv* declinato di volta in volta secondo diverse prospettive e con diversi obiettivi. Dopo una primissima fase segnata da un lato, nei paesi occidentali, dalla definizione della sua posizione nella storia del cinema e dalla ricostruzione del suo percorso di regista e teorico (si pensi al posto assegnato a Ejzenštejn nella *Histoire du cinéma mondial* di Sadoul del 1949, e alla prima biografia pubblicata da Marie Seton nel 1952), e dall'altro, in Unione Sovietica, dagli ultimi attacchi da parte di figure vicine in quegli anni al regime staliniano come Pudovkin e Pyr'ev, a partire dall'inizio degli anni Sessanta, in seguito alla graduale pubblicazione degli scritti e dei disegni, e alla riscoperta di film censurati, incompiuti o andati in gran parte perduti come la seconda parte di *Ivan il Terribile* (*Ivan Groznyj*), *Que viva Mexico!* (¡*Que viva Mexico!*) e *Il prato di Bežin* (*Bežin lug*), la figura di Ejzenštejn è stata oggetto di continue, periodiche rivisitazioni, che ne hanno esaltato di volta in volta l'attualità. Nella storia delle teorie del cinema della seconda metà del Novecento, come osservava già nel 1991 Francesco Casetti, Ejzenštejn è stato spesso «il nome per coprire l'avanzamento della teoria»¹: l'autore nei cui film e nei cui scritti potevano essere ritrovati spunti pensati di volta in volta come anticipazioni, premonizioni, convergenze rispetto alla ricerca cinematografica e alla riflessione teorica successive.

È così che, seguendo un semplice ordine cronologico e menzionando solo alcuni dei molti autori che si potrebbero ricordare, troviamo Christian Metz, che in *Cinéma: langue ou langage?* del 1964 vede in Ejzenštejn il precursore di una semiologia del cinema di ispirazione strutturalista²; Annette Michelson, che nel 1966 esalta quella «radical aspiration» propria di figure come Ejzenštejn, Vertov ed Epstein, che assegnava al cinema una duplice funzione di trasformazione epistemica e sociale, e che verrà poi ripresa dal cinema d'avanguardia americano degli anni Sessanta in autori come Stan Brakhage³, là dove negli stessi anni Marie-Claire Ropars-Wuilleumier vede invece in Ejzenštejn il precursore di una idea di *écriture* cinematografica poi sviluppata da Alain Resnais, Chris Marker e Jean-Luc Godard⁴; Roland Barthes, che nel 1970 contribuisce alla nascita di una semiotica post-strutturalista con le sue considerazioni su un «terzo senso», «ottuso» anziché «ovvio», di cui ritrova le tracce in alcuni fotogrammi tratti da *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosce Potëmkin*) e da *Ivan il Terribile*⁵; Vjačeslav Ivanov, che nel corso degli anni Settanta e Ottanta, sulla base di una conoscenza approfondita di testi fino ad allora inediti come *Metod*, vede in Ejzenštejn il precursore di tutta una serie di filoni della semiotica e dell'antropologia strutturale⁶; Pietro Montani che a partire dalla

sua introduzione a *La natura non indifferente* del 1981 e poi nei suoi saggi successivi sottolinea la dimensione propriamente *filosofica* del pensiero di Ejzenštejn, ritrovando nei suoi scritti sul montaggio, sul *pathos* e sull'estasi un'estetica incentrata sul problema del senso e del rappresentare⁷; Jacques Aumont che, dopo aver dedicato nel 1979 una monografia al concetto di montaggio in Ejzenštejn, individua nel 1989 negli scritti del regista sovietico il cardine a partire dal quale avviare una nuova riflessione sullo statuto della rappresentazione e sui rapporti tra cinema e pittura, o ancora François Albera, che già nel 1980 mette l'accento sul modo in cui Ejzenštejn analizza le relazioni tra il cinema e le altre arti attraverso il concetto di *cinématisme*⁸; Giovanni Careri, che all'inizio degli anni Novanta sottolinea la fecondità ermeneutica per la storia dell'arte di categorie ejzenštejniane come quelle di «estasi», intesa come «uscita da sé» e come «salto qualitativo» tra registri espressivi diversi⁹; infine, David Bordwell, che nella sua monografia del 1993 vede negli scritti di Ejzenštejn il modello di una teoria del cinema che vuole essere una vera e propria «poetica» in senso neo-formalista, vale a dire uno «studio dei principi che strutturano la pratica filmica»¹⁰.

In modo diverso, tutti questi autori hanno sottolineato l'attualità di Ejzenštejn rispetto alla pratica cinematografica o alla teoria del cinema a loro contemporanee, spingendosi in molti casi al di là del terreno stesso del cinema, e andando a verificare la fecondità delle idee di Ejzenštejn sui terreni della storia dell'arte, della semiotica, della psicologia, dell'antropologia. A quasi vent'anni di distanza dalla pubblicazione dell'ultimo libro che abbiamo menzionato è naturale chiedersi se si possa parlare ancora oggi di una «attualità di Ejzenštejn», e in che termini. Se i suoi film, i suoi disegni e i suoi scritti teorici costituiscono ancora oggi un punto di riferimento per la produzione cinematografica contemporanea o per le ricerche attuali nei campi della teoria del cinema, dei media e della cultura visuale. La risposta che propongo in queste pagine si concentra in particolar modo sull'attualità degli scritti di Ejzenštejn – ben sapendo che nella sua opera riflessione teorica e pratica artistica (grafica, teatrale, cinematografica) erano assolutamente inscindibili – ed è una risposta duplice, nel senso che spiega il ricorrente senso di attualità che gli scritti di Ejzenštejn hanno saputo produrre in diverse generazioni di studiosi facendo riferimento da un lato alla *gradualità* con cui la sua opera è stata pubblicata, e dall'altro al modo in cui lui stesso nei suoi scritti si è continuamente interrogato sull'*attualità* di determinati momenti del passato, di quella storia delle arti, delle lingue e delle religioni a cui nei suoi saggi fa costantemente riferimento.

La prima risposta alla questione di cosa abbia determinato il ricorrente senso di attualità che gli scritti di Ejzenštejn hanno saputo suscitare nel tempo consiste dunque nel sottolineare come nel corso dei decenni i diversi autori che abbiamo ricordato sopra si sono confrontati con «diversi Ejzenštejn», o piuttosto con un Ejzenštejn in costante trasformazione. Con il passare degli anni sono stati pubblicati disegni e scritti di fondamentale importanza prima inediti – pensiamo alla sorprendente raccolta dei disegni erotici pubblicata in Francia nel 1999 con il titolo *Dessins secrets* e alle pubblicazioni sui disegni messicani o su quelli per il progetto di film *Glass House*¹¹, o ancora alle due edizioni di *Metod* curate rispettivamente da Naum Klejman e da Oksana Bulgakova, che hanno messo a nostra disposizione un «nuovo» Ejzenštejn, che non era accessibile a molti degli autori citati sopra, addirittura in due diverse versioni¹² – e questo ha fatto sì che generazioni diverse di studiosi abbiano potuto considerare l'opera del regista sovietico da prospettive sempre diverse. Se Annette Michelson si era concentrata nei suoi scritti a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta sull'Ejzenštejn del «cinema intellettuale», di *Ottobre (Oktjabr')* e delle note per il film sul *Capitale*, mettendolo in relazione con le ricerche contemporanee di Vertov, e se Barthes aveva scritto il suo saggio sul «terzo senso» nel 1970 in seguito alla pubblicazione sui «Cahiers du Cinéma» di estratti da *La natura non indifferente*, oggi una nuova generazione di studi su Ejzenštejn può concentrarsi, per esempio, sulla complessa estetica antropologica che emerge dalle pagine di *Metod*, sulla riflessione sul tema della trasparenza e della sorveglianza che troviamo negli appunti e nei disegni

per *Glass House*, o ancora sulla concezione dell'identità e della storia del cinema che emerge dalla vasta genealogia che Ejzenštejn delinea nelle note per una *Storia generale del cinema*, l'ultimo progetto a cui lavora nel 1947-1948 poco prima di morire. Questa situazione, se da un lato ha costituito certamente un ostacolo e ci obbliga oggi a chiederci sempre "di quale Ejzenštejn" stessero parlando autori come Christian Metz o Roland Barthes, o prima ancora Guido Aristarco, dall'altro ha fatto sì che Ejzenštejn venisse incessantemente riscoperto ogni volta che un elemento inedito della sua opera veniva offerto alla comunità degli studiosi, riservando spesso delle sorprese, come accade ancora oggi con le inaspettate convergenze con Bazin a proposito della fotografia e del cinema come forme di "mummificazione" che troviamo proprio nelle note per una *Storia generale del cinema* trascritte recentemente da Naum Klejman dagli archivi RGALI (= Archivio di Stato Russo per la Letteratura e l'Arte, Mosca), e in corso di pubblicazione proprio in questi mesi¹³.

Al di là di questo continuo effetto-sorpresa, che rende gli scritti di Ejzenštejn qualcosa di molto simile alle forme "a telescopio", sempre rigenerantisi, su cui lui stesso si interrogava in *La natura non indifferente* – pensiamo alla storia dei «dodici canguri», che escono in successione l'uno fuori dal marsupio dell'altro¹⁴ – vi è però a mio avviso un'altra ragione, più profonda, della continua impressione di attualità prodotta dall'opera ejzenštejniana, e in particolare dagli scritti teorici. Una ragione che mi sembra essere intrinseca al modo stesso in cui il regista sovietico ha articolato negli anni la propria riflessione teorica sullo statuto del cinema, sulla sua identità e sulle sue possibilità. Se prendiamo in considerazione l'intero *corpus* degli scritti così come possiamo leggerlo oggi – dai primi saggi del 1922-1923 sul movimento espressivo e sul montaggio delle attrazioni alle note del 1947-1948 sulla storia "generale" del cinema – possiamo osservare come Ejzenštejn sia ritornato in continuazione sul problema di come individuare, analizzare e presentare l'*attualità* di tutti quei *testi*, quelle *opere* e quelle forme di *rappresentazione* che gli sembravano poter contribuire in modo fondamentale a una piena comprensione dell'identità del cinema nel contesto della storia delle arti e dei media, e a una esplorazione delle sue possibilità come strumento *efficace di trasformazione* degli individui e delle masse. Se rileggiamo i suoi scritti in quest'ottica, possiamo osservare come Ejzenštejn abbia elaborato non solo tutto un *canone* di forme efficaci riprese dal passato e considerate come attuali per la loro capacità di indicare al cinema la via del futuro, ma anche un *metodo*, una strategia per individuare questa attualità e per orientarsi all'interno di questo tempo storico fatto di continue coincidenze tra il presente e il passato. Questo metodo, questa strategia, non è altro che l'operazione del *montaggio*, inteso come quel procedimento dello scomporre e del ricomporre su cui Ejzenštejn riflette in tutti i suoi scritti assegnandogli diversi nomi – montaggio delle attrazioni, metrico, ritmico, tonale, armonico, intellettuale, finalizzato alla produzione di immagini-*obraz*, o ancora alla produzione di opere "patetiche" ed "estatiche" – e che negli scritti stessi pratica come forma di scrittura, di pensiero, di conoscenza, con cui individuare e confrontare tra di loro le varie forme di montaggio disseminate nel corso della storia nelle più diverse configurazioni artistiche e mediali, dal disegno alla pittura, dalla scultura all'architettura, dalla letteratura al teatro alla musica.

Pensiamo al modo in cui già nel saggio del 1923 *Il montaggio delle attrazioni* Ejzenštejn sottolinea l'attualità del circo e del music-hall – «Scuola del montatore dev'essere il cinema e soprattutto il music-hall e il circo, poiché, essenzialmente, fare un buon spettacolo (dal punto di vista formale) vuol dire organizzare un solido programma da music-hall o da circo a partire dalle situazioni del testo assunto come base»¹⁵ – o ai saggi del 1928-1929 sul cinema intellettuale, in cui la capacità del montaggio di produrre pensiero viene spiegata attraverso riferimenti che spaziano dalla scrittura "geroglifica" giapponese ai film realizzati con materiale *found footage* da Esfir Šub. Pensiamo a come nella *Teoria generale del montaggio* le diverse fasi del montaggio cinematografico – composizione dell'inquadratura, messa in serie delle sequenze, montaggio verticale audiovisivo – vengono analizzate facendo riferimento di volta in volta a una vastissima serie di "antenati"¹⁶ del montaggio cine-



La corazzata Potëmkin

matografico che Ejzenštejn ritrova in una miniatura indiana e in una caricatura di Daumier, in quadri come la *Tempesta su Toledo* di El Greco e il ritratto dell'attrice Ermolova di Serov, nella disposizione degli edifici sull'Acropoli e in quella degli stemmi sul Baldacchino del Bernini, o ancora in un *haiku* giapponese, negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, nel *Canto dell'ascia* di Walt Whitman. Pensiamo a *La natura non indifferente*, in cui esempi di costruzioni "estatiche" vengono ritrovati in Piranesi e in El Greco, nei paesaggi "verticali" caratteristici della pittura cinese o nei disegni di Saul Steinberg, o ancora a *Metod*, che mostra come esempi di regressione verso gli stadi iniziali dello sviluppo della storia della coscienza, della vita organica e della cultura possono essere trovati nelle animazioni di Walt Disney o nelle *Baigneuses* di Degas. Infine, pensiamo alle note per una *Storia generale del cinema*, l'ultimo progetto a cui Ejzenštejn lavora poco prima di morire, in cui la funzione documentaria del cinema – quel cinema come "cronaca storica" a cui Ejzenštejn riteneva di aver dato un contributo fondamentale con film come *La corazzata Potëmkin* o *Ottobre* – viene ricondotta a tutta una vastissima genealogia di media e di forme di rappresentazione che vanno dai ditirambi dionisiaci ai pellegrinaggi della *via crucis*, dalle maschere mortuarie ai musei delle cere, dalle macchine prospettiche rinascimentali alle fotografie: un ampio spettro di media e di forme di rappresentazione che nel corso della storia hanno risposto in modi diversi a un bisogno profondamente umano di fermare lo scorrere del tempo, di registrare, conservare, "mummificare" l'aspetto visibile dei fenomeni e degli eventi.

In tutti questi testi, grazie al montaggio, all'accostamento inedito ma produttivo di elementi in apparenza eterogenei e lontani gli uni dagli altri, muovendosi liberamente nello spazio e nel tempo, in un tempo in cui tutte le diverse stratificazioni coesistono – secondo quanto aveva scoperto durante

il viaggio in Messico e avrebbe poi teorizzato in *Metod* per quanto riguarda sia la storia della cultura che quella della coscienza – Ejzenštejn arriva a individuare l'*attualità* di tutta una serie di testi, opere e forme di rappresentazione capaci di proporsi come esempi per pensare i problemi su cui i suoi scritti teorici si soffermano di volta in volta. Tutta la sua riflessione teorica, interpretata in quest'ottica, può essere considerata come una grande meditazione sul problema di come scoprire e spiegare l'attualità di “oggetti” ripresi dal passato, e su come muoversi, grazie al montaggio, nel tempo non-lineare, anacronistico e policronico, di un presente in cui il passato sopravvive e si ripresenta continuamente in forme sempre diverse.

L'uso sistematico del montaggio che Ejzenštejn fa nei suoi scritti ci consente di ricondurre la sua opera all'ampio contesto di tutta una serie di autori che in diversi modi, nel corso degli anni Venti, Trenta e Quaranta, hanno sperimentato il potere conoscitivo del montaggio *al di là del cinema*: da László Moholy-Nagy, che mostra le trasformazioni introdotte nella cultura visuale degli anni Venti dalla fotografia e dal cinema attraverso il montaggio di immagini che accompagna *Pittura fotografia film* (1925, 1927) a El Lisickij, che sperimenta forme inedite di montaggio negli allestimenti espositivi di mostre come *Pressa* (1928) o *Film und Foto* (1929); dai montaggi presentati da Le Corbusier in libri come *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) o *Vers une nouvelle architecture* (1927) a quelli predisposti da Bataille e dai suoi collaboratori lungo le pagine della rivista *Documents* (1929-30); da Kracauer e Bloch, che teorizzano il potere del montaggio rispettivamente nel saggio sulla fotografia del 1927 e in *Eredità del nostro tempo*, a Warburg che lo mette in pratica nelle tavole dell'atlante *Mnemosyne* rimasto incompiuto alla sua morte nel 1929, fino al montaggio di citazioni composto da Benjamin nel libro sui *passages* di Parigi e al ruolo che il montaggio gioca nel *Musée Imaginaire* di Malraux, nelle sue diverse versioni. Con tutti questi autori, Ejzenštejn può essere messo a confronto sottolineando la consapevolezza che lui stesso aveva, sulla scorta delle sue riflessioni della fine degli anni Venti sul “cinema intellettuale”, del potere euristico, analitico ed espositivo di un montaggio che cercava di praticare in forme sempre nuove non solo nei suoi film ma anche nei suoi disegni e nei suoi scritti, attraverso uno stile di scrittura che lo spingeva a cercare forme espositive inedite, riflettendo nel 1929 sulle potenzialità di un libro in forma “sferica”, o immaginando nelle *Memorie* di comporre, proprio come Benjamin, un libro costituito di sole citazioni, in modo da «montare tutto da frammenti di ciò che è stato montato da altri»¹⁷.

L'attualità di Ejzenštejn non sta però solo nella possibilità di riconsiderarlo in modo nuovo collocandolo all'interno di quell'ampia costellazione di autori, ricostruita in questi ultimi anni negli studi di Didi-Huberman¹⁸, che riflettono sulla possibilità di estendere il raggio d'azione del montaggio *al di là del cinema*, considerando il montaggio come una forma di conoscenza fondata sul confronto morfologico capace di rinvenire il simile nel diverso, l'ordine nel disordine, scomponendo e ricomponendo liberamente il tempo e lo spazio. Questa attualità sta anche nelle conclusioni a cui Ejzenštejn perviene attraverso quest'uso del montaggio, conclusioni che appaiono ancora oggi di grande interesse nel momento in cui riflettiamo sulle trasformazioni che sta subendo il cinema nel momento in cui vengono meno o si alterano tutti quei tratti del suo dispositivo tecnico e spaziale che per lungo tempo ne avevano fissato l'identità – dal supporto analogico della pellicola, al dispositivo della proiezione delle immagini su uno schermo, all'esperienza della visione in sala. Posti di fronte a questo cinema che tende a “sciogliersi” in un mondo più vasto di immagini in movimento proposte da schermi sempre più onnipresenti e proliferanti, e in un mondo di media che ne ereditano e rilanciano alcune delle funzioni che ne hanno segnato la storia – vedere, registrare, documentare, testimoniare, conoscere, raccontare, intrattenere, illudere – il modo in cui Ejzenštejn configura l'identità del cinema nei suoi scritti è per molti aspetti ancora di grandissimo interesse.

Più che un cinema con una propria identità mediale costituita e stabilita una volta per tutte, Ejzenštejn ci propone un cinema in costante trasformazione. Un cinema che nel corso dei primi decenni del Novecento si trasforma da cinema muto in cinema sonoro e poi in cinema a colori, e rispetto al quale

Ejzenštejn si pone sempre in una posizione di grande apertura: tutte queste trasformazioni non vengono infatti da lui ostacolate o ostraccizzate, bensì accolte con tutte le nuove possibilità di montaggio che esse portano con sé, possibilità che Ejzenštejn stesso propone di estendere ulteriormente, immaginando schermi di formato variabile (il “quadrato dinamico”), riflettendo su nuove possibilità di montaggio audiovisivo e cromatico, o ancora sulle potenzialità del cinema stereoscopico. Alla radice di questa concezione aperta, *expanded*, del cinema da parte di Ejzenštejn sta la consapevolezza che ciò che conta veramente non è isolare e ipostatizzare un’identità mediale del cinema che rimane uguale a se stessa nel tempo, ma riconoscere con chiarezza le *funzioni* e gli *obiettivi* che il cinema in quanto arte e in quanto medium ha ereditato dal passato ed è chiamato a rilanciare verso il futuro. Per Ejzenštejn questo obiettivo è fondamentalmente uno solo. *Agire sullo spettatore*, da un punto di vista tanto emotivo quanto intellettuale. Trasformare in profondità, modellare, *montare* lo spettatore attraverso la forza stessa del montaggio. Un montaggio che non è una prerogativa specifica del cinema, ma piuttosto un’operazione che il cinema fa propria ereditandola da tutta una vasta tradizione di forme espressive in cui il montaggio si è manifestato nelle forme mediali più diverse. Forme disseminate nel passato di cui grazie al montaggio è possibile comprendere l’attualità per poi eventualmente riattivarle in futuro, rendendo il cinema – o il nome che si deciderà di dare alle sue future trasformazioni – sempre più capace di esercitare quella funzione *trasformativa* che gli compete in quanto forma artistica, quella funzione che in *Metod* Ejzenštejn presenta come “uno dei mezzi della violenza”: «L’arte mi è sempre apparsa come “uno dei mezzi della violenza”, cioè come strumento (arma) di trasformazione del mondo attraverso l’elaborazione della coscienza delle persone»¹⁹.

Con un gioco di parole potremmo dire che è *forse proprio in questo modo di pensare l’attualità, che risiede l’attualità di Ejzenštejn*. È nel modo in cui il regista sovietico ha praticato un montaggio come strumento con cui muoversi liberamente nel tempo e nello spazio, confrontando tra di loro forme eterogenee con l’obiettivo di rivelarne i tratti comuni, le linee di continuità, le sopravvivenze, inserendo il cinema in una storia molto più ampia di forme di rappresentazione e di media, che possiamo trovare uno strumento ancora attuale per comprendere le trasformazioni nel panorama mediale che ci circonda. Individuando, proprio come Ejzenštejn avrebbe voluto fare nella *Storia generale del cinema* progettata nell’ultimo anno della sua vita, tutti i bisogni – le *urges*, i *Trieb*, per usare i termini impiegati da Ejzenštejn – a cui il cinema, “erede” di una vasta genealogia di arti e di media che lo hanno preceduto, ha saputo rispondere, e a cui dovranno saper rispondere i suoi stessi eredi, qualunque forma mediale essi finiscano per assumere.

1. Francesco Casetti, *I tre Ejzenštejn. Sul modo in cui è stato letto Ejzenštejn teorico*, in Pietro Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: Oltre il cinema*, Biblioteca dell’Immagine, Pordenone 1991, p. 27.

2. Cfr. Christian Metz, *Cinéma: langue ou langage?*, in «Communications», 4, 1964, poi ripreso in Id., *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1989, pp. 55-131.

3. Cfr. Annette Michelson, *Film and the Radical Aspiration*, in «Film Culture», 42, 1966, pp. 34-42.

4. Cfr. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, Colin, Paris 1970; Id., *L’Écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Seuil, Paris 1970.

5. Cfr. Roland Barthes, *Le Troisième Sens*, in «Cahiers du Cinéma», 222, 1970, poi ripreso in Id., *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 2001, pp. 42-61.

6. Cfr. Vjačeslav V. Ivanov, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Narr, Tübingen 1985; Id., *Ejzenštejn e la linguistica strutturale moderna*, in Viktor Šklovskij, *Il leone di Riga. Sergej M. Ejzenštejn*, Testo Et Immagine, Torino 1998, pp. 223-236.

7. Cfr. Pietro Montani, *Introduzione*, in Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. IX-XLI; Id., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattro Venti, Urbino 1993; Id., *Apertura e differenza delle immagini*, in Georges Didi-Huberman, *Un’etica delle immagini, «aut aut»*, 348, 2010, pp. 45-65.

8. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris 1979 (poi Images Modernes, Paris 2005); Id., *L’occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991; François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L’Age d’Homme,

- Lausanne 1990; Id., *Introduction*, in Sergej M. Ejzenštejn, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Éditions Complexe, Bruxelles 1980 (ora *Cinématisme*, Les Presses du réel, Dijon 2009, pp. 9-19).
9. Cfr. Giovanni Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Laterza, Roma-Bari 1991; Id., *Ejzenštejn e Bernini. Montaggio e composto*, in P. Montani (a cura di), *Sergej Ejzenštejn: Oltre il cinema*, cit., pp. 263-274.
10. Cfr. David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1993.
11. Sergej M. Ejzenštejn, *Dessins secrets, avec des textes de Jean-Claude Marcadé et Galia Ackerman*, Seuil, Paris 1999; Id., *Glass House, introduction, notes et commentaires de François Albera*, Les Presses du réel, Dijon 2009.
12. Di *Metod* è in corso di pubblicazione una traduzione italiana nella collana delle *Opere scelte* curata da Pietro Montani per l'editore Marsilio: Sergej M. Ejzenštejn, *Il metodo*, a cura di Alessia Cervini, Marsilio, Venezia 2012. Su *Metod* cfr. anche Alessia Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010.
13. Ancora inedite in italiano, le note di Ejzenštejn per una *Storia generale del cinema* sono uscite in una versione parziale in *S.M. Eisensteins Allgemeine Geschichte des Kinos. Aufzeichnungen aus dem Nachlass*, Eingeleitet von A. Somaini und N. Klejman, in «Zeitschrift für Medienwissenschaft», 4, 2011, pp. 138-159. Un'edizione completa delle note, accompagnata da una serie di saggi critici, è in corso di pubblicazione in Naum Klejman, Antonio Somaini (a cura di), *Eisenstein's General History of Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
14. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., pp. 205-227.
15. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id., *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. 222.
16. «Come sempre, cominciamo dagli "antenati"» (Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. 130).
17. Sergej M. Ejzenštejn, *Memorie*, a cura di Ornella Calvarese, Marsilio, Venezia 2006, p. 242.
18. Tra le ultime pubblicazioni di Didi-Huberman su questo tema cfr. l'ampio saggio intitolato *Atlas o la inquieta gaya ciencia* che introduce il catalogo della mostra *Atlas-¿ Como llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2010.
19. Sergej M. Ejzenštejn, *Metod*, vol. I, a cura di Naum Klejman, Muzej Kino, Moskva 2002, p. 47.