

Il bisex come procedimento artistico: simmetria frattale e negativa in "Ivan il Terribile"

Yuri Tsivian

Ivan il Terribile (*Ivan Groznyj*) è un film complesso: una complessità di ordine sia interno che esterno. Quella di ordine esterno si spiega con le non facili condizioni esistenti nell'ambito del genere scelto da Ejzenštejn. *Ivan* è un film biografico-storico dell'epoca staliniana. In questo senso, è sullo stesso piano di film come *Pietro il Grande* (*Pëtr Pervyj*) di Vladimir Petrov e *L'ammiraglio Nachimov* (*Admiral Nachimov*) di Vsevolod Pudovkin, cioè di film che si servirono di un fatto storico e di una leggenda biografica come materiale, e di una commessa politica come fattore di significato. La complessità della creazione di film di questo genere consisteva nell'arte di destreggiarsi tra passato e presente. Il costume storico veniva cucito in modo che cadesse bene sulle spalle della figura che deteneva il potere: se andava bene, il film e i suoi creatori venivano decorati, in caso contrario il regista finiva in disgrazia, e il film su uno scaffale. La prima cosa successe con *Pietro il Grande* di Petrov e con la prima parte di *Ivan il Terribile*; la seconda con la seconda parte del film che, insieme all'*Ammiraglio Nachimov* pudovkiniano, fu dichiarato un errore storico e un film politicamente dannoso.

In questo intervento mi occuperò della complessità interna all'*Ivan*, delle particolarità della sua costruzione in base alle quali si può riconoscere il pensiero, l'occhio e la mano di Ejzenštejn. Una di queste è la geometria, la complessa correlazione reciproca dell'intero e delle parti in cui fu scelto come principio di base per la creazione della forma il principio della simmetria, in particolare le sue sottospecie quali la similitudine frattale e la similitudine speculare-negativa delle figure.

Mi rendo conto che concetti come la geometria o la simmetria vengono applicati soprattutto a oggetti spaziali, mentre qualsiasi film è una definizione temporale-spaziale, in altre parole è un processo spaziale. Non è forse più corretto, trattandosi di processi, non parlare di figure riflesse l'una dentro l'altra ma, ad esempio, di cicli o di ritorni ondulatori di un motivo?

Non è escluso che, in generale, sia giusto procedere proprio in questo modo. Tuttavia il caso di Ejzenštejn è un caso particolare. Né come artista, né come teorico dell'arte, Ejzenštejn ebbe mai il benché minimo rispetto per la delimitazione tra tempo e spazio, per non parlare poi del confine, una volta di moda, tra tipi spaziali e temporali dell'arte. Al contrario, egli si azzardava a scrivere della musica del paesaggio e rinveniva la "sezione aurea" nei film, nell'architettura e nei versi. In Ejzenštejn, la parola comune a tutte le arti era "composizione". La composizione di *Ivan* – che si tratti della composizione cromatica e musicale o della composizione delle parti – è uguale sia nel tempo che nello spazio, cioè vive indipendentemente da esse.

La "poetica frattale" di Ejzenštejn

Ejzenštejn non conosceva il termine «frattale»: questo concetto è stato introdotto nell'uso scientifico solo alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, quasi trenta anni dopo la sua morte. Nondimeno, la parola "frattale" può essere applicata alla poetica del tardo Ejzenštejn. Il principio di frattalità fu descritto, *avant la lettre*, nello studio di Ejzenštejn degli anni Quaranta *Sulla struttura degli oggetti*; i tratti della struttura frattale si ritrovano anche nella composizione del film in due parti *Ivan il Terribile*.

Che cos'è un frattale e perché si è meritato l'attenzione di Ejzenštejn? La frattalità è un concetto geometrico. La geometria frattale si interessa di figure che possiedono la proprietà dell'auto-similitudine (*self-similarity*). Una figura frattalmente simmetrica è una figura composta da parti, ognuna delle quali è simile alla figura presa nel suo complesso.

La geometria frattale non è semplicemente una branca della matematica; si ritiene che il principio frattale determini la struttura di tutto quanto, dalla morfologia del cavolfiore all'organizzazione dell'Universo. L'inventore della parola «frattale» e il fondatore della disciplina corrispondente, Benoit B. Mandelbrot, ha così descritto la preistoria della sua scienza: «Fractal geometry is a recent mathematical and graphic implementation of some very old and basic insights of our culture, and perhaps even of all cultures of mankind». A conferma di ciò, Mandelbrot fa riferimento all'artista francese del XIX secolo Eugène Delacroix che a sua volta cita il teosofo svedese del XVIII secolo, Swedenborg: «Swedenborg claims, in his theory of nature [...] that the lungs are composed of a number of little lungs, *the liver of little livers, the spleen of little spleens, etc.*»¹.

Spostiamo lo sguardo su Ejzenštejn. Nelle opere teoriche degli anni Quaranta, Ejzenštejn dichiarò che l'auto-similitudine era il principio universale di qualsiasi forma, dalla vita biologica alla pratica del montaggio cinematografico, dalla struttura dell'atomo all'edificazione della società, dal disegno rupestre al film sonoro. Come più tardi Mandelbrot, Ejzenštejn trova dei complici tra gli artisti e i pensatori del lontano passato: «Anche Swedenborg si figurava la struttura dell'Uomo come un sistema di "omini inclusi in altri omini". (La testa secondo lui è come un "omino" indipendente, innestato sulle spalle dell'uomo intero, eccetera)»².

Ejzenštejn riferiva alle similitudini frattali anche i dati provenienti dal campo della geologia: «Il primissimo piano della superficie di un pezzetto di terra è simile alla fotografia aerea di un terreno»³. Ancora più evidente è l'esempio di similitudine della parte e dell'intero in biologia. Dopo avere abbozzato sui margini del manoscritto il disegno schematico di uno spermatozoo che penetra nell'ovulo, Ejzenštejn scrive: «*Anyhow*, ad esempio, il microprocesso dell'atto sessuale è simile in modo quasi comico alla forma dell'accoppiamento degli organismi complessivi»⁴. Il corpo di una società umana è simile agli organismi che lo abitano, eccetera.

Al cinema, il principio dell'auto-similitudine si manifesta a diversi livelli. Secondo Ejzenštejn, l'arma principale della forma cinematografica è il montaggio, due pezzetti di pellicola incollati insieme. Ma questo stesso "montaggio" avviene anche su micro-scala: come l'illusione del movimento è nata nel nostro cervello dalla collisione fra due immagini statiche, così, a un livello più alto, il movimento semantico è generato, nel montaggio, facendo collidere due movimenti fisici, catturati in due fotogrammi. Così, il processo puramente tecnologico della registrazione del suono sulla traccia ottica contiene in embrione la possibilità di essere incluso nella futura sinestesia audio-visiva del «montaggio verticale».

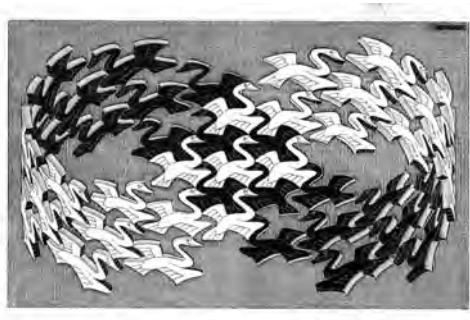
Fu proprio l'approccio frattale alla costruzione dell'immagine che affascinò Ejzenštejn in uno dei cartoni animati di Walt Disney. Il film *Camping Out* racconta di uno sciame di zanzare che perseguita Mickey Mouse-Topolino e i suoi amici. Ecco che cosa scrisse Ejzenštejn di questo film in *Metod*: «Il film di Disney sulle zanzare. Le zanzare sono sempre UNO SCIAME, e lo sciame è come un corpo collettivo generale. Alla fine, esse sciamano come un'unica macchia nera con un contorno che ripete quello di un'unica piccola zanzara! Cioè sciamano come un'unica grande zanzara!»⁵.

Simmetria e auto-similitudine nella composizione di Ivan

Traiamo una prima conclusione. Nell'arte come in natura, supponeva Ejzenštejn, agiscono due leggi: l'equivalenza dell'intero e della parte (la *pars pro toto* e anche ciò che abbiamo appena riconosciuto come frattalità) e l'equivalenza dei principi opposti (l'unità degli opposti a partire dalla dialettica di Hegel e di Marx o il principio cinese dello Yin e dello Yang). Queste leggi determinano tutto: dal cinema contemporaneo al tradizionale paesaggio cinese. Non importa quando sia stata creata un'opera d'arte e in quale materiale sia stata incarnata, se nel suo organismo «batte la stessa regolarità organizzativa che pulsia in modo rigoroso»⁶.

Tutto ciò di cui parlava Ejzenštejn come docente e come teorico veniva riflesso, in un modo o nell'altro, sullo schermo. Nell'annotazione del 7 gennaio 1944 sul suo diario, Ejzenštejn sostiene che proprio in questo modo è strutturato il suo congegno creativo: affinché possa volare, ha bisogno di due ali di pari forza, ma che abbiano funzioni di differente significato: «La mia attività. Un'ala è quella della ricerca. L'altra, è quella figurativa»⁷. Ejzenštejn fece del film su Ivan il Terribile l'ala figurativa delle sue rappresentazioni sull'arte.

La composizione di *Ivan* si basa su un principio della simmetria complessa, in cui prevalgono due tipi di simmetria. Un tipo è associato all'equivalenza dei principi contrapposti: chiameremo questo tipo «simmetria negativa». Da semplicissimo esempio visivo varrà il simbolo cinese dello Yin e dello Yang; da esempio complesso e più accattivante varrà *Swans*, il famoso disegno di M.C. Escher.



L'altro tipo di simmetria, quella frattale a noi già nota, risponde all'equivalenza di parte e intero. Il piano della sceneggiatura e la sua elaborazione registica sono costruiti in modo che il racconto della vita del Terribile si sdoppi e si frazioni, proprio come si addice ai frattali.

Entrambi i tipi di simmetria si rinvengono già nella sceneggiatura, cioè a livello della macrostruttura del film. Così, in *Ivan* vengono presentati due matrimoni. Uno è evidente, alla luce del sole, è eterosessuale e si situa più vicino all'inizio della prima parte, mentre il secondo, l'antipodo segreto, è più vicino alla fine della seconda. La fine del film è stata pensata come un'ombra, come un oscuro riflesso dell'inizio. La stessa simmetria, anch'essa speculare e negativa, si osserva su una scala più piccola, nella prima parte di *Ivan*. Prima che sia riflesso alla fine della seconda parte, il matrimonio "alla luce del sole" è riflesso alla fine della prima, nella scena della messa funebre, là dove Ivan dà l'addio al corpo della giovane moglie.

Queste simmetrie sono metodicamente edificate negli abbozzi e nelle annotazioni di lavoro di Ejzenštejn, a livello delle battute e dei gesti, del colore e dei costumi, delle scenografie, della musica e della messa in scena. La moltiplicazione simmetrica dei motivi non è solo nell'intreccio, essa riguarda tutti gli elementi dello stile cinematografico.

Soffermiamoci inizialmente sulla simmetria negativa nell'ambito della prima parte del film, quando Ivan prende in moglie Anastasija e alla fine la perde. Secondo l'intenzione di Ejzenštejn, in ognuna di queste due scene c'è un bacio. Il primo bacio lo vediamo all'inizio del «matrimonio alla luce del

sole»: la scena del banchetto comincia così. Ecco come la prima inquadratura di questa scena fu descritta nel primo abbozzo ejzenštejniano (4 febbraio 1942):

Un bacio – quasi in primo piano (tipo “bacio finale”). Si raddrizzano, veloce allontanamento della macchina da presa; si scopre tutto il tavolo (Pimen – Efrosin'ja) e il primissimo piano si riempie con chi entra correndo con i calici alzati⁸.

Nel film, questa scena si differenzia leggermente dall'abbozzo citato, ma l'elemento principale dell'intento si è conservato: il banchetto di nozze comincia con un bacio.



Il secondo bacio, l'ultimo, viene conservato da Ejzenštejn per la fine della prima parte. Ecco ancora un primo abbozzo di sceneggiatura (4 marzo 1942):

Fine [della Parte I]. Si chiude molto bene, a partire dal prologo oscuro⁹ verso il giuramento oscuro [di Ivan di estirpare la congiura] e il “bacio finale”, cioè il bacio... alla defunta Anastasija¹⁰!

Quest'ultimo bacio è allo stesso tempo un riflesso negativo del bacio nuziale e la più sinistra parodia dell'*'happy end* hollywoodiano: «kiss... and iris-in». Ignoriamo il fatto che nella redazione definitiva il primissimo piano in cui Ivan bacia sulla fronte la moglie morta conclude non la prima parte nel suo complesso, ma uno dei suoi ultimi episodi: il bacio d'addio nel film c'è, dura dieci secondi come quello nuziale, e poi scompare nell'oscurità.



Questo per quanto riguarda la simmetria negativa. La fine è l'inizio riflesso, ma riflesso nello specchio delle tenebre. Secondo l'intenzione di Ejzenštejn, la morte di Anastasija trasforma il giovane zar in un terribile tiranno e richiama in Ivan un profondissimo regresso biologico.

Qui è necessario ricordarci della frattalità. Abbiamo già detto che uno dei tratti della composizione

di *Ivan* è l'auto-similitudine, la similitudine dell'intero e delle sue parti. La prima scena del film, cioè il banchetto nuziale, è travestita due volte: alla fine della parte I, come abbiamo appena dimostrato, e, come dimostreremo, alla fine della parte II. Per chiarire questa intenzione e rendere più chiara la seconda parte di *Ivan* (proibita da Stalin), dobbiamo rivolgerci alle pagine del diario di Ejzenštejn e delle annotazioni preparatorie al suo ultimo film che il regista indicò con le lettere b.s. (o «bisex»).

Bisessualità e simmetria negativa

Soffermiamoci su uno di questi appunti, non allo scopo di valutare il posto e il ruolo della bisessualità nella vita e nella teoria di Ejzenštejn, ma per guardare in modo nuovo il film *Ivan il Terribile*: in primo luogo, le proprietà del materiale storico utilizzato, e poi i procedimenti di elaborazione di questo materiale che permettono di parlare della bisessualità come di un procedimento artistico.

Come «materiale storico» si intendono prima di tutto le fonti tenute presenti da Ejzenštejn; in particolare, la leggenda biografica secondo la quale, dopo la morte della prima moglie Anastasija, Ivan perse la ragione, si diede alle gozzoviglie e finì per convivere con l'*opričnik* Fëdor Basmanov, pettegolezzo che risale a tempi remoti come anche la testimonianza sul fatto che Basmanov, dopo avere indossato un *sarafan* avesse danzato davanti allo zar nella *Aleksandrovskaja sloboda*.

Secondo questa leggenda, la vita di Ivan si divide in due metà, quella luminosa e quella oscura, con la lezione morale che ne deriva; nella storia del cinema questo schema fu collaudato per la prima volta da Šklovskij nella sceneggiatura di *Le ali del servo* (*Kryl'ja cholopa*) del 1926: un'inquadratura di questo film sorprende Ivan il Terribile (interpretato da Leonid Leonidov) a danzare oscenamente con Fed'ka Basmanov (l'attore Nikolaj Prozorovskij), vestito da donna.



La sceneggiatura di Ejzenštejn rientra, nel complesso, in questo schema: tutto va bene finché Anastasija è viva; il passaggio all'*opričnina* e alle esecuzioni corrisponde al momento della sua morte; la parte II si conclude con la danza di Basmanov in *sarafan*.

Lo schema non è nuovo, è nuova la svolta data da Ejzenštejn. Che cosa aveva interessato Ejzenštejn nell'aneddoto storico su Ivan, Basmanov e Anastasija? A quale aspetto di questa vicenda fa riferimento nel suo diario privato, e quale svolta essa acquista nel film?

Gli appunti sul diario ci parlano di due cose. In primo luogo, a giudicare da questi, la bisessualità interessava Ejzenštejn come problema filosofico anche molto prima che iniziasse a lavorare a *Ivan*. In seguito, il diario conferma i pettegolezzi sul periodo omosessuale della sua vita (Messico, inizio anni Trenta) e, benché ci siano poche notizie di questo genere da aggiungere alle nostre conoscenze sulla struttura del *Terribile* come opera artistica, quest'esperienza si riflette in modo interessante nei disegni intimi di Ejzenštejn, un particolare genere-cuscinetto tra la vita e l'attività creativa.

Uno di questi disegni, l'autoritratto comico «Yo – Autoritratto» eseguito a Laredo, città messicana di confine in cui Ejzenštejn si trattenne in attesa del visto di transito per gli Stati Uniti, ci riporta al tema del bacio.



Le quattro figure di cui si compone quest'autoritratto non sono quattro abbozzi singoli come potrebbe sembrare all'inizio, ma un'unica composizione che raffigura le diverse sfaccettature della personalità di Ejzenštejn. Sui bordi del foglio sono disposti «L'Io che soffre», «L'Io che sogna» e «L'Io subconscio». Al centro del disegno c'è una figurina disegnata secondo il principio della simmetria negativa *gender*: il sesso del semi-corpo di sinistra è maschile, il sesso di quello di destra è femminile, e questo corpo con due sessi è coronato da due teste che si baciano, una femminile e una maschile. Questa figura "siamese" è chiamata a simbolizzare «l'Io bisessuale» di Ejzenštejn. Rivolgiamo la nostra attenzione alle labbra unite nel bacio, congiunte dal segno «=». Questo è contemporaneamente sia un bacio che un pittogramma, cioè il segno matematico dell'uguaglianza: "maschile = femminile".

Questa figurina non fu inventata da Ejzenštejn, benché il bacio con un significato di *calembour* sia, evidentemente, una sua invenzione. Confrontiamola, ad esempio, con *Adamo ed Eva* (1912) di Marc Chagall, quadro in cui, come in Ejzenštejn, teste di sesso diverso coronano lo stesso corpo.



Sono uguali a queste le raffigurazioni dell'androgino negli emblemi alchemici.



Sembra che l'autoritratto comico ejzenštejniano faccia la parodia proprio di quest'ultimo: come sappiamo dalle memorie di Ejzenštejn¹¹, fu il rosacroce russo Boris Zubakin che fece conoscere a Ejzenštejn, nel 1920, gli emblemi delle dottrine mistiche¹².

Evidentemente fu allora che nacque il suo interesse per l'androginia, questione che occupò Ejzenštejn per tutti i suoi ultimi anni.

Riporto un'annotazione relativamente tarda, fatta nel marzo del 1940, all'incirca un anno prima dell'inizio del lavoro su *Ivan il Terribile*. Si tratta di un particolare *compendium*, una raccolta di nozioni estratte da Ejzenštejn da varie fonti e, contemporaneamente, una dichiarazione teorica, il tentativo, caratteristico per Ejzenštejn, di trovare un denominatore comune agli elementi di sistemi conoscitivi di diverso genere, partendo dal misticismo e finendo con il freudismo e la filosofia del marxismo:

10 III 40

Bisognerebbe considerare [...] il tema della bisessualità come fenomeno di regresso. [...] La b.s. ideale è Séraphîta. Quella bassa, nella pratica, è Carlos Herrera. [...] (Sull'androginia degli angeli cristiani, in Péladan). Questo, nell'ambito del sex... è l'unità dinamica degli opposti. La ri-creazione dello stadio dello sviluppo universale che esiste a questa tappa. E di quello personale per ognuno di noi. Cioè estatico per tutte le condizioni. Sugli angeli si avvicina a Séraphîta (di nuovo un nome angelico) in Balzac. In Balzac c'è la stessa citazione (per il tema, dal punto di vista di Vautrin): «...On aime l'androgyne, mais à moins d'être de la race de Méphistophélés, on ne le désire pas au sens possessif. Le vieux diable prussien ne voit que les reins des cohortes célestes: c'est là sa façon de sentir l'immatérialité: il ravale la beauté du ciel à un frisson de Sodome. En art, ce cuistre est homosexuel et son œil déforme la pure vision en image lascive, conception diabolique et vile par conséquent». [...] La b.s. è insindibile per l'autodeterminazione del *super*-umano. In Balzac come conclusione e per la raffigurazione. Di quella luminosa, Séraphîta. Di quella oscura, Vautrin¹³.

Sorge una domanda: come funziona tutto ciò applicandolo al materiale di un film concreto? La domanda è legittima, ma un po' troppo in anticipo: nel marzo del 1940, anno a cui risale questa annotazione, Ejzenštejn non sapeva ancora che l'eroe del suo nuovo film sarebbe stato *Ivan il Terribile*. Questo appunto è piuttosto un inventario di pensieri altrui sulla bisessualità. Iniziamo dai nomi. I primi due, e un altro che compare alla fine della citazione, sono presi da Balzac. Séraphîta è l'eroina (e l'eroe) dell'omonimo romanzo, un essere androgino di cui sono innamorati due altri personaggi: un uomo di nome Wilfrid e una ragazza di nome Minna. Questa sorta di triangolo mistico si risolve così: Séraphîta ama un solo Dio, e a Minna e Wilfrid non resta che accontentarsi l'una dell'altro.

Il nome che segue è Carlos Herrera, un personaggio poco attraente delle *Illusioni perdute* di Balzac. Alla fine del romanzo, si chiarisce che sotto la maschera del beato Herrera si nasconde l'omosessuale Vautrin, un malfattore idealizzato che fa il male nel nome del male. Più avanti il nome di Vautrin (come il nome di Séraphîta) baluginerà negli abbozzi di lavoro per la sceneggiatura di *Ivan il Terribile*. Per Ejzenštejn, Vautrin e Herrera sono i due lati negativi della bisessualità, mentre Séraphîta tende verso il suo spettro luminoso.

Dopo avere iniziato con Séraphîta, Ejzenštejn cerca in seguito di assemblare quest'immagine di Balzac con gli angeli delle opere di Joséphin Péladan, lo scrittore a cui dobbiamo l'immagine dell'androgino più tardo, della generazione simbolista; i suoi androgini non sono figure letterarie, astratte, del genere di Séraphîta, ma piuttosto giovani ragazzi simili agli angeli di Leonardo, Botticelli o Piero della Francesca (i primi due risulteranno importanti per Ejzenštejn quando si approssimerà a *Ivan il Terribile*). La citazione francese da Péladan formula un paradosso-chiave dell'androgino di questo tipo: l'androgino è stupendo, ma inaccessibile; lo si può amare, ma desiderarlo è volgare e pericoloso; solo Mefistofele, angelo decaduto, guardando il cielo contempla non i volti ma le reni degli esseri celesti. Così Ejzenštejn, seguendo Péladan, trasforma Mefistofele in un vecchio omosessuale e lo avvicina alla figura del balzacchiano Vautrin.

Indubbiamente, si tratta di acque torbide e non molto profonde, ma acquistano tratti più netti se ci chiediamo a cosa servissero a Ejzenštejn queste citazioni. Ricordiamo ciò che interessava sempre Ejzenštejn, nei libri, nei film, nelle persone e nei pensieri: il conflitto interiore, l'esplosione, la contraddizione, ciò che egli indicava con il nome di «immagine di montaggio».

Le considerazioni sulla bisessualità sopra riportate sono anch'esse una specie di immagine di montaggio: l'abbozzo di una teoria del montaggio, e contemporaneamente il montaggio di diverse teorie. Nel passo sopra citato, i puntini di sospensione mettono a nudo un'inaspettata linea di giunzione tra la filosofia del sesso e la dialettica marxista-leninista. Leggiamo oltre. Un'altra linea di giunzione unisce la dialettica alla biologia: Ejzenštejn si riferisce agli organismi provvisti di entrambi i sessi che esistevano all'inizio dell'evoluzione delle specie. Immediatamente dopo c'è ancora un altro salto. Qui si congiungono la biologia e la psicoanalisi, perché si parla della bisessualità innata in qualsiasi bambino, su cui tanto insisteva il Sigmund Freud ammirato da Ejzenštejn.

Ma la cosa più importante, nell'appunto ejzenštejniano, sono le parole «regresso» e «estatico». Secondo Ejzenštejn, l'arte è un'elaborazione della coscienza profonda, dal momento che richiede l'attivazione degli strati in cui la parte e l'intero, la causa e la conseguenza, ma anche l'uditivo, la vista e il tatto si trovano ancora in uno stato primitivo, generale, non smembrato. Da qualche parte in basso, sul fondo melmoso, nel seminterrato più oscuro del regresso – ritiene Ejzenštejn – giace la bisessualità, cioè quello stadio indifferenziato della coscienza in cui l'"io" che ha percezione di sé non si è ancora stratificato e dissociato nell'"io lui" e nell'"io lei".

Passiamo all'estasi. Nella poetica di Ejzenštejn, l'estasi è un concetto assiale, centrale. L'opera d'arte è un organismo che funziona in accordo con le leggi generali del mondo organico. Una di queste leggi è l'*ex-stasis*, cioè la soppressione della statica, l'uscita da sé. Nel processo l'arte è ritmica, nella soluzione è estatica; essa fa uscire la coscienza visiva dallo stato usuale, quotidiano, di quiete. Il ritmo, quello delle macchie e delle linee sulla tela, il ritmo poetico o musicale, il ritmo muscolare moltiplicato per il ritmo del montaggio nel cinema, conduce la coscienza dello spettatore verso una soglia dietro alla quale c'è un nuovo stato, una nuova qualità, un'esplosione, un'eruzione, l'estasi. Ejzenštejn riteneva che la struttura organica dell'arte fosse simile alla struttura organica dell'amore. Per comprendere in cosa egli vedesse questa somiglianza riportiamo ancora un altro disegno, cioè un diagramma teorico, un esercizio simile a quello che ci è noto come disegno "siamese". Si tratta dell'"emblema dell'estasi".



La più semplice immagine di montaggio, secondo Ejzenštejn, nasce quando due inquadrature continue, scontrandosi, generano un terzo significato. Il parallelo è la struttura organica della riproduzione, il movimento primario dell'amore. Due sessi, cioè due teste che ruotano secondo un'orbita disegnata da una matita rossa. La contrapposizione, l'unione, l'esplosione; ed ecco che le mani e i piedi del bambino, volando via dal centro, rompono il limite stabilito. Rivolgiamo la nostra attenzione alla posizione a X delle estremità – stiamo parlando di *ex-stasis* – e anche al fatto che le due coppie di

mani e piedi, dopo essersi ingigantite istantaneamente, hanno mutato l'orientamento spaziale. Come la bisessualità, gli abbracci dell'amore eterosessuale sono il superamento della diversità dei sessi, «l'unità dinamica degli opposti [...], che è estatica in base a tutti gli indizi».

È questo, in breve, l'interesse per la bisessualità dimostrata dall'Ejzenštejn pensatore. Quando scriveva questo commento e quando disegnava questo diagramma, l'interesse era solo filosofico; ma quando nel gennaio 1941 Ejzenštejn viene a sapere che gli si chiede di girare un film su Ivan (la proposta arrivò «dall'alto», da Stalin stesso), il vecchio tema della «b.s.» acquista ai suoi occhi un nuovo *status*, lo *status* di strumento, di attrezzatura da lavoro, lo *status* di procedimento artistico.

Parlando del lavoro di Ejzenštejn, la cosa più funzionale è utilizzare il suo termine preferito, cioè «stadio», «fase». Aleksandr Žolkovskij, non a caso, ha chiamato la poetica di Ejzenštejn «generativa»¹⁴ perché così pensava se stesso e così lavorava Ejzenštejn: dall'impulso al personaggio, dal personaggio all'intreccio, e dall'intreccio alla sua incarnazione nel movimento e nel gesto. Prendiamo il personaggio dell'*opričnik* Fëdor Basmanov come appare negli abbozzi di lavoro di Ejzenštejn che risalgono alla primavera del 1942. Da impulso per la creazione di questo personaggio servi la testimonianza del principe Kurbskij riportata nella *Istorija o velikom knjaze Moskovskom* (*Storia del grande principe di Mosca*):

Nel racconto sull'esecuzione degli abitanti di Rjazan', il principe Kurbskij parla di *opričniki* che avevano eretto una città sul Don, «il *voivoda* di questi *voj demoniaci* era il suo (cioè dello zar) amante, Fëdor Basmanov¹⁵.

Del racconto di Kurbskij a Ejzenštejn interessavano due cose: in primo luogo, la menzione del legame amoroso tra Ivan e Fed'ka, in secondo luogo l'epiteto «demoniaci» con cui Kurbskij aveva gratificato i «voj» di Basmanov, l'esercito dell'*opričnik*, i «crudeli *opričniki*» dello zar. Le parole «il suo amante» permettevano di collegare il personaggio di Fed'ka alla problematica della bisessualità che interessava Ejzenštejn, mentre i «voj demoniaci» suggerivano il pensiero seguente: «Fëdor Basmanov: lo è un po' un demone molto giovane (*I demoni*)»¹⁶.

Ed ecco che Ejzenštejn mescola i colori. Negli abbozzi e negli schizzi per il personaggio di Fed'ka sono riconoscibili qui Lermontov e Vrubel', là l'androgino Séraphîta di Balzac, simile a un angelo, mentre Michail Kuznecov, interprete del ruolo di Basmanov, già truccato e in costume, ricorda il severo volto del ritratto, opera del pennello di Botticelli, eseguito dopo la morte del giovane de' Medici:

Kuznecov in caffetano nero, [con] i capelli neri incollati e gli occhi chiari, ha un aspetto puramente «esoterico» (Séraphîta!); [egli] assomiglia al Giuliano de' Medici botticelliano!¹⁷



È un personaggio. Ma dove ci sono un angelo e un demone, là ci sono il volo e la caduta¹⁸, la dinamica, l'azione, l'intreccio. Passo dopo passo, il personaggio di Fed'ka acquisisce negli abbozzi della sceneggiatura un'estensione: da punto si allunga a racconto. Nel racconto, come nella sinfonia, si profilano due linee, due dominanti in cui l'una sostituisce l'altra. In modo chiaro queste linee interpretano i rapporti reciproci dello zar e del suo giovane favorito, in modo non chiaro – ma dichiarato negli abbozzi – proiettano questi rapporti reciproci nella mitologia della bisessualità di Balzac e Péladan. In Ejzenštejn una dominante è rappresentata, nello sviluppo del personaggio di Fed'ka, con il nome di «Séraphîta», l'altra con il nome di «Vautrin»: «The line of Vautrin suppressing the line of Séraphîta!»¹⁹.

Ejzenštejn accompagnò la trasformazione di Fed'ka da Séraphîta a Vautrin con il seguente commento: «Quite possible that something happened in between»²⁰. L'espressione «in between» si riferisce all'intervallo tra la prima parte del film, in cui gli atti e i pensieri di Ivan sono stati determinati dall'influenza di Anastasija, e la seconda parte in cui la vita dello zar si svolge sotto il segno di Fed'ka Basmanov. Che cosa esattamente sia avvenuto in questo intervallo, ce lo fa capire la citazione in francese da Péladan che Ejzenštejn riportò nella sua lontana considerazione sulla bisessualità. Ricordiamo: secondo Péladan, l'androgino può essere amato, ma non posseduto. Dopo avere violato il tabù di Péladan e desiderato Fed'ka-Séraphîta, lo zar Ivan trasforma quest'ultimo in Vautrin, e se stesso nell'immagine di Mefistofele.

È questa l'idea della sceneggiatura, la letteratura del personaggio, il suo risvolto filosofico. Lo stadio successivo è la ricerca del gesto. L'idea deve trovare un equivalente concreto, sensibile, visivo, motorio. Come trasmettere e con che cosa giustificare l'improvvisa frattura nell'orientamento amoroso di Ivan, che è avvenuta «in between», cioè sulla linea di contatto (più esattamente, di rottura) tra la prima e la seconda parte del film, cioè dopo la morte di Anastasija? Qui, come gli era successo più di una volta, Ejzenštejn si ricorda del Freud che aveva letto un tempo.

Nella psicoanalisi c'è un concetto: *Übertragung*, cioè *transfert*. Freud usava questo concetto per spiegare perché non ci innamoriamo di chi effettivamente amiamo, ma di chi abbiamo sotto mano. Il desiderio di trasferimento, dal passato al presente, dal lontano al vicino, dall'irraggiungibile a ciò che ci viene dato, dal morto al vivo. Ogni attrazione ha un soggetto autentico, ma non un oggetto vero. L'oggetto dell'attrazione è sempre un surrogato.

Quindi, decide Ejzenštejn, lasciamo pure che Ivan veda per la prima volta Fëdor Basmanov nella cattedrale dove lo zar dà l'addio al corpo dell'amata consorte. Qui, con un meccanismo psicologico avverrà il *transfert*, mentre con un'azione fisica facciamo girare la testa, cioè produciamo un trasferimento dello sguardo. Ecco l'annotazione di lavoro del 23 maggio 1942:

Fëdor è *Ersatz* (il surrogato) di Anastasija. Sul piano “storico” e “di fatto”. Ma bisogna che lo sia anche sul piano morale. In modo grossolano e sbarazzino questo motivo è stato già tracciato da tempo: la maschera e il *sarafan* ricordano in qualche cosa Anastasija! Ma anche in senso più elevato: gli occhi della defunta Anastasija sono chiusi e al loro posto, nell'oscurità, brillano gli occhi di Fëdor. È necessaria ancora un'altra forte scena *Ersatz*. Fëdor deve indossare quella *assoluta purezza*, quella “boccuccia da colomba”, quella dolcezza con cui Ivan “collauda” se stesso vicino ad Anastasija²¹.

Allontaniamoci ora dagli appunti e rivolgiamoci al film. Fine della prima parte, Cattedrale della Dormizione, notte. Ivan presso il feretro di Anastasija, alle sue spalle Fëdor. Il momento di rottura (il momento del *transfert* freudiano) è occupato da quattro inquadrature. Ivan guarda il volto dell'estinta; il suo volto; Ivan rivolge il volto dalla parte opposta e incontra lo sguardo di Basmanov, il cui volto assume “la purezza e la dolcezza” di Anastasija.



Nel linguaggio degli appunti di Ejzenštejn, questo volto di Fed'ka Basmanov ha l'aspetto di Séraphîta. È così che lo ricordiamo dalla prima parte di *Ivan*. Ma qualche cosa deve essere successo nell'intervallo, perché nella seconda parte il volto dell'angelo-androgino, con una nuova illuminazione, assomiglierà piuttosto a un demone e a Vautrin.



Ejzenštejn non conosce movimenti inconsapevoli. In *Ivan il Terribile* ogni gesto, ogni sguardo, ogni movimento è finalizzato a un concetto e a un significato. Vi è fissato il movimento della testa che ruota di 180 gradi, è un vero rivolgimento, un cambio di direzione e di angolazione nella direzione opposta, il cambiamento dell'orientamento sessuale e degli orientamenti politici. Questa è una cosa. L'altra è la messa in scena, la collocazione degli attori. Non a caso Ejzenštejn ha posto Fed'ka alle spalle di Ivan. Lo sguardo in avanti e in alto, indirizzato verso il volto di Anastasija, è sostituito dallo sguardo rivolto verso la diagonale opposta, cioè all'indietro. Il nome di questo movimento è «regresso». Il movimento della testa è un movimento assiale, il soggetto che ruota attorno al proprio asse. Contemporaneamente, è anche l'asse della simmetria negativa, ai cui lati Ejzenštejn ha posto strut-

ture quasi-speculari tra cui c'è anche il banchetto “grossolano e sbarazzino” alla fine del secondo tempo, cioè la bisboccia della *opričnina* che fa la parodia delle nozze tra Ivan e Anastasija. Questo banchetto è il riflesso speculare del banchetto nuziale, ma è il riflesso nello specchio delle tenebre, nel negativo contenutistico. Il giorno è stato sostituito dalla notte, gli abiti si sono scuriti. È cambiato il colore del piumaggio ed è cambiato l'uccello che in entrambi i banchetti viene portato in tavola. Nella scena delle nozze, è detto nella sceneggiatura,

Passano volando i vassoi con i cigni.
I cigni bianchi nuotano sopra la testa della zarina²².

Invece al banchetto degli *opričniki*:

Il baccano è forte:
Sui piatti portano cigni arrostiti.
I cigni non sono bianchi,
sono neri²³.

Il principio della simmetria permette a Ejzenštejn di lanciare ponti contenutistici tra scene che sono molto lontane le une dalle altre. Questi ponti sono di diversa dimensione. Uno dei ponti più piccoli, quello tra la scena delle nozze all'inizio della parte I del film e la scena della messa funebre nella sua parte finale, è designato dai due baci, quello nuziale e quello d'addio. Una simile simmetria negativa ha gettato un ponte di grandi dimensioni, dall'inizio della parte I alla fine della parte II. I cigni bianchi del tavolo nuziale si sono trasformati, verso la fine del film, nei cigni neri della *opričnina*. È anche avvenuta un'inversione dei sessi. Il volto di Anastasija si è trasformato nella maschera beffarda sul volto di Fed'ka, cioè del “voivoda demoniaco” e dell'amante dello zar.

La simmetria negativa ripetuta su grande e piccola scala, cioè dell'intero e della sua parte, è un esperimento artistico. Per questo *Ivan il Terribile* si distingue dagli altri film del genere biografico-storico. *Ivan* non è semplicemente una storia del passato con una proiezione sugli avvenimenti politici del presente. È un esperimento con l'aiuto del quale l'Ejzenštejn-teorico verifica le sue supposizioni sulla struttura delle opere: i pensieri sulla bisessualità, sul regresso e sulla struttura frattale del nostro Universo.

Traduzione dal russo di Anna Roberti

1. Benoit B. Mandelbrot, *Fractals as a Morphology of the Amorphous*, in Bill Hirst, *Fractal Landscapes from the Real World*, Cornerhouse Publications, London 1994, p. 1.
2. Sergej M. Ejzenštejn, *Neravnodušnaja priroda*, vol. II, a cura di Naum Klejman, Muzej Kino, Moskva 2006, p. 256 [si usa qui e di seguito questa edizione del 2006, dal momento che essa non corrisponde del tutto alla traduzione italiana].
3. *Ivi*, p. 564.
4. *Ibid.*
5. Id., *Metod*, vol. II, a cura di Naum Klejman, Muzej Kino, Moskva 2002, p. 521.
6. Id., *Neravnodušnaja priroda*, cit., p. 413.
7. Id., RGALI, 1923-2-1172, 10.
8. Id., RGALI, 1923-1-565, 14.
9. Si intende il prologo, cioè l'infanzia di Ivan, più tardi spostato nella seconda parte.
10. Sergej M. Ejzenštejn, RGALI, 1923-1-565, 27.
11. Id., *Memorie*, a cura di Ornella Calvarese, Marsilio, Venezia 2006, pp. 48-54.
12. Si veda: Aleksandr I. Nemirovskij, A.I. Ukolova, *Svet zvezd ili poslednij russkij rozenkrejcer*, Moskva 1994, pp. 58-62, 95, 117.

13. Sergej M. Ejzenštejn, RGALI, 1923-2-1161, 19-20.
14. Aleksandr K. Žolkovskij, *Poroždajušaja poetika v raboutax S.M. Ejzenštejna*, in Aleksandr K. Žolkovskij, Jurij K. Šceglov, *Raboty po poetike vyrazitel'nosti*, Moskva 1996, pp. 37-53.
15. Sergej M. Ejzenštejn, RGALI, 1923-1-570, 38.
16. *Ibid.*
17. Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*, vol. VI, Isskustvo, Moskva 1971, p. 513.
18. Ecco la soluzione, sullo schermo, della sceneggiatura pensata per la terza parte del film nel testo pubblicato nel 1944: «È morto... Come un angelo decaduto, Fëdor giace sul suolo. Il suo vestito nero ha disteso le proprie ali sulle lastre di pietra» (Sergej M. Ejzenštejn, *Ivan il Terribile*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 188). Da impulso per l'associazione vestito-ali servì la simbologia consacrata dalla Chiesa. Ricordiamo: Ivan e gli *opričniki* si sono vestiti con abiti monacali. Tra i materiali di sceneggiatura per la scena della morte troviamo un estratto dal *Manuale per lo studio del Regolamento dell'Ufficio divino della Chiesa Ortodossa* dell'arciprete Konstantin Nikol'skij (San Pietroburgo, 1906) sugli abiti monacali che «con il loro libero svolazzare rappresentano le ali degli angeli e perciò si chiamano abiti angelici» (Id., RGALI, 1923-2-561, 94).
19. Id., *Izbrannye proizvedenija*, vol. VI, cit., p. 513.
20. *Ibid.*
21. *Ivi*, p. 512.
22. *Ivi*, p. 234.
23. *Ivi*, p. 350.



Con Nikolaj Čerkasov durante le riprese di *Aleksandr Nevskij*