



Lezione di regia al Vgik, 1933-1934

Epifania degli idoli, materie di immagini, teorie della mente

Carmelo Marabello

Sulle tracce del primitivo, tra biologia e cultura, pensiero pre-logico e dialettica della natura, tra immanenza, potenza del rito e riscatto della storia, il lascito di Ejzenštejn, gli scritti come i film, cifrano il pensiero del Novecento, la dimensione estetica, nell'accezione più ampia del termine. Disegnano una costellazione di intuizioni e questioni che sopravvivono e tramano, letteralmente, la possibilità stessa di una storia delle immagini, il cui merito e scopo è di assegnare al cinema lo spazio sintetico ed euristico di una antropologia originale della storia stessa nella forma intensiva del montaggio, nella chiave del montaggio in quanto elezione e comprensione del mondo¹. Nello specchio dei primitivi Ejzenštejn intravede le forme di una teoria della mente, lo spazio profondo e preistorico di una visione patetica del mondo, di una risoluzione antropologica di realtà e reale, di dati e interpretazione, di cui il cinema si farà *re-enactement*, piuttosto che *Nachleben*, forma attiva di appropriazione piuttosto che diffusa memoria rituale e culturale, nei modi di una nuova e originale mnemotecnica di massa. Che il cinema avvisterà nella traiettoria del montaggio, nella tensione tra forma e tempo, tra immagine materiale e materia d'immagine, nella singolarità estrema della composizione – il *campo di battaglia* dell'inquadratura nella lettura di Barthes – come nella *guerra di posizione* della sequenza, dell'intenzione discorsiva, destinata a situarsi tra choc e narrazione, tra icona e indice. E il cui esito sarà il progetto di una mente pubblica, forgiata più che dall'inconscio ottico benjaminiano e vertoviano della macchina da presa, dalla drammaturgia del racconto per immagini, dal potere delle immagini di farsi un nuovo ordine di segni, come una lingua esperanto capace di animare e scioccare nel buio delle sale. Una lingua di immagini capace di agire come una faglia geologica, di terremotare coscienza e consapevolezza, azione e passione. Di collassare il senso comune interrogandolo sulle tracce del bios e della storia, dal *qui e ora*, vissuto come la piattaforma da cui traguardare la warburghiana sopravvivenza delle immagini e di cui il cinema si farà interprete e narratore, archeologo e inventore di indici e icone. Nuove chimere.

Epifania degli idoli

Nel tentativo parziale di restituire una cronologia del *primitivo* nell'opera di Ejzenštejn, due testi, sul finire degli anni Venti, emergono nei modi di una diversa pregnanza. La sequenza dell'epifania degli idoli in *Ottobre (Oktjabr')* del 1928, e la discussione della stessa nel saggio del 1929, originalmente scritto in tedesco, *La drammaturgia della forma cinematografica* per il catalogo della mostra *Cinema e fotografia* di Stoccarda, non pubblicato in quella sede, e apparso poi come *Principles of Film Form* in «Close up» nel 1930, attestano il primitivo come trama e tensione della teoria del montaggio e della forma

cinematografica. La celebre scena si presenta, letteralmente, come una teoria di divinità, una processione che muove da un pomposo Cristo barocco sino a un idolo Inuit, alternando immagini di deità arcaiche a figure del Buddha. La statuaria religiosa, qui filmata per attestare il conflitto tra il concetto di Dio e le sue rappresentazioni a fini evidentemente iconoclastici e politici – il motto del generale Kornilov nella sua battaglia antibolscevica era «per il dio e per la patria» – si offre come una prima *teoria* del primitivo, di regressione storica verso le immagini arcaiche del divino. Al contempo, la sequenza di inquadrature statiche si presenta come forma visiva del cinema intellettuale, capace di stimolare il processo stesso del pensiero, nei termini di Ejzenštejn. Ma la sequenza idolatrica, con la successiva distruzione e ricostruzione delle statue, rinviene sulla natura dionisiaca del montaggio, allude alla dissezione e distruzione degli idoli corpi, alla ricostituzione delle immagini che il cinema è in grado di produrre. Una lunga nota di Klejman, allegata all'edizione italiana di *Il montaggio*, ci racconta le peripezie del testo, le diverse redazioni, che testimoniano l'acuta sensibilità filosofica dell'autore nella formazione del concetto di *obraz*/forma in quanto immagine – e del suo rapporto con l'immaginarietà/*obraznost*, e della relazione tra *Verdichtung* e *Ver-Dichtung*, ovvero tra condensazione e poetizzazione².

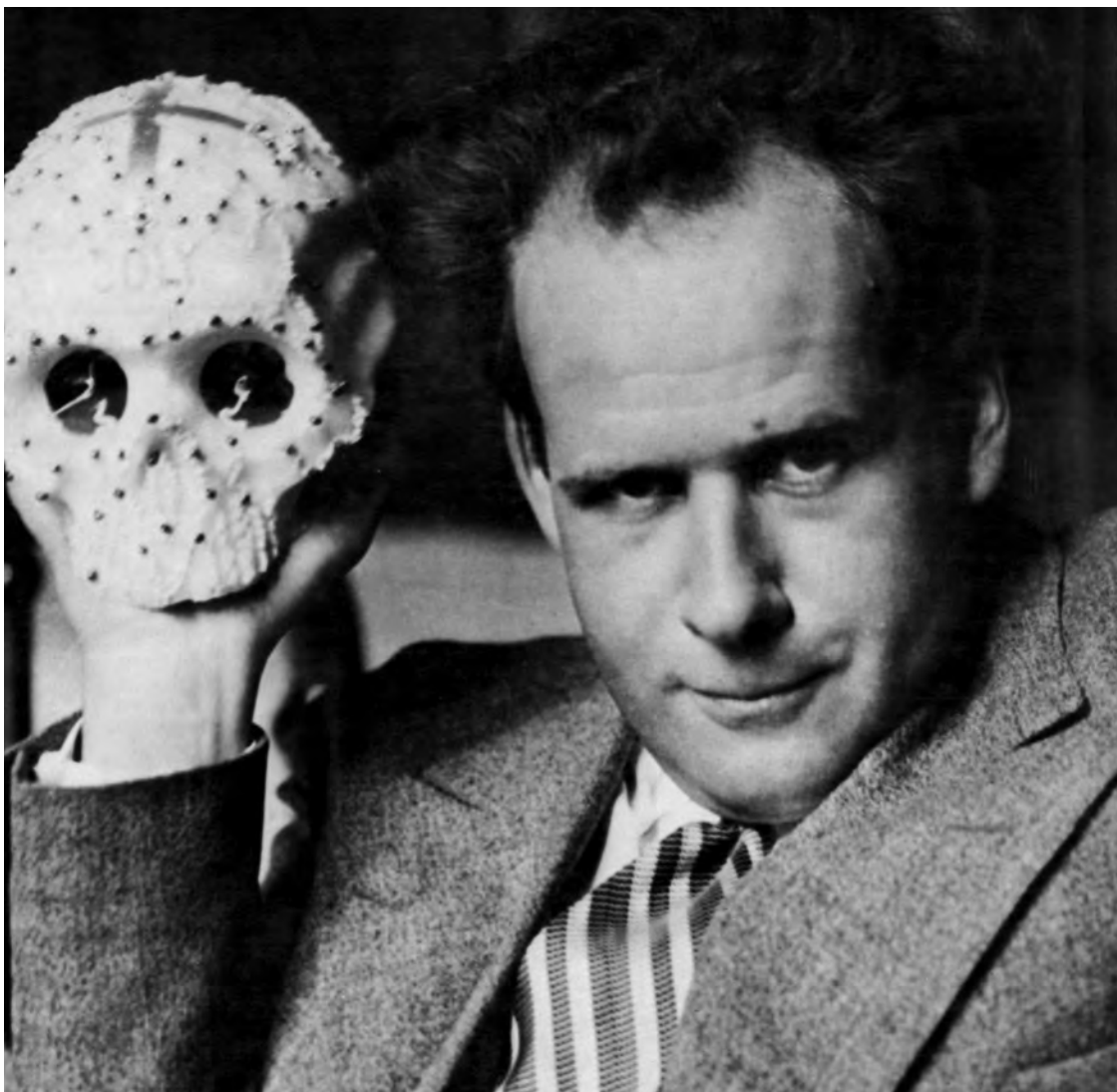
Dopo tutto l'immagine altro non è che la forma più bassa del processo intellettuale e dunque uno degli stadi più densi della serie intellettuale. Compito dell'*immaginarietà*, lungo la linea della filogenesi del pensiero, è stata la condensazione³.

Nella ricostruzione della filogenesi del pensiero, l'immagine si costituisce come la forma più bassa del processo di conoscenza, stadio di una teoria della mente primitiva, dove il concetto di densità riporta alla dimensione eidetica primitiva citata da Vygotskij e Lurija nei loro studi degli anni Trenta, alla dimensione *pittorica* del linguaggio primitivo, come alle allora inedite antropologie warburghiane della memoria. Idoli e immagini di idoli sembrano annunciare l'esplicita attenzione verso l'arcaico, la cui malia segnerà l'avventura messicana.

Barocco meticcio/primitivo creolo

Principles of Film Form vede luce in lingua inglese dopo la rottura del contratto con la Paramount, e subito prima dell'avventura di *Que Viva Mexico!* (¡*Que viva Mexico!*). Di quell'avventura restano tracce in forma di sceneggiature, disegni, osservazioni e frammenti negli scritti successivi, suggestioni e trame biografiche nella letteratura secondaria, testi di ricostruzione e interpretazione del film incompiuto; il *footage*, divenuto a partire dagli anni Trenta, una serie di film, e, oggi, di ricostruzioni da Leyda, sino all'ultima, firmata da Aleksandrov. Qui teoria e film si intersecano, meglio intrecciano forme di attrazione teorica e sentimentale verso il primitivo, e forme di restituzione – taccuini visivi, note per un film mai montato dall'autore – la cui natura *formale* rimanda alla dimensione plastica e di composizione dell'inquadratura, alla potenza *fotogrammatica* del girato piuttosto che alla potenza patetica del montaggio. Tracce del primitivo, le immagini filmate rinvergono come *relics* complessi, talvolta come archivio involontariamente etnografico – nella scena finale della festa dei morti – altrove come tensione plastica ed esotica nella risoluzione del paesaggio in quanto storia e trama. Due frammenti di Ejzenštejn suggeriscono questa lettura. Il primo stigmatizza l'esito del film, visto come materiale di indici, memoria pro-filmica di scene e situazioni. Il secondo assegna al *réperage* dei luoghi la tensione straniante e perturbante della *coevalness*, di una relazione tra *time and the other*, nei termini del lessico etnologico di Johannes Fabian⁴.

Chi ha tagliato il materiale di *Que viva Mexico!* non lo può certo chiamare un montaggio; non ha neanche lontanamente intravisto il senso di tutti i pezzi girati nel giorno dei morti – si è arrivati al punto di non collegare questi pezzi con l'episodio di Sebastián – di riportarli indietro dalla loro essenza di immagine a un livello di semplice rappresentazione etnografica, facendone un piccolo cortometraggio che mostra come si celebra il giorno dei morti [...]⁵. Maschere di una *vási-*



Durante le riprese in Messico

lada carnevalesca di un carnevale della morte, parodia ironica dei tipi sociali: dietro le maschere del *potere* c'è infine la morte⁶.

Durante il viaggio nello Yucatán al tropico di Tehauantepec, dai tropici all'altopiano centrale, sui campi della guerra civile nel nord o nella modernissima Città del Messico, sembra che non ci si muova nello spazio ma nel tempo. Dalla preistoria alle culture precolombiane, da Cortes al periodo feudale della dominazione spagnola⁷.

Se il primo frammento, riferito alle versioni anni Trenta del *footage*, getta una luce obliqua persino sulla ricostruzione postuma di Aleksandrov, il secondo rinvia a una suggestione più complessa. Sulle tracce del primitivo, al cospetto della modernità, del *qui e ora* della rivoluzione socialista messica-

na, Ejzenštejn riflette *visivamente* sulla tensione *primitivista* dell'arte di Rivera, cita nella scena della festa dei morti l'iconografia caricaturale di Posada, intercetta il confronto tra nuovo e tradizione, intuisce il meticcio tra barocco spagnolo e religiosità tradizionale preispanica, mentre, nel contempo, pensa e filma le scene di Sandunga nella logica di un cronotopo esotico, di una scena di eros primitivo e primario. Influenzato dalla lettura di *Idols behind Altars*⁸ di Anita Brenner, Ejzenštejn iscrive tuttavia l'arte modernista messicana nella trama di una continuità storica che un'allieva di Franz Boas e Manuel Gremio non può che rifuggire, in nome del relativismo culturale, dell'etnografia situata della tradizione boasiana⁹. Così la geografia stessa del Messico, nel progetto del film, diventa una sorta di morfologia storico-culturale nel segno di Frobenius, piuttosto che una visione complessa di sopravvivenze e anacronismi, come nella lettura warburghiana del Nuovo Messico della conferenza di Kreuzlingen. Nella logica evolutiva e storico-dialettica di Ejzenštejn, *Que viva Mexico!* rintraccia il *primitivo* come specchio dell'autentico e del primario, per ritrovare, nelle forme barocche del conflitto e del mascheramento, nel carnevale tradizionale reinventato dalle maschere dei politici del caricaturista Posada, lo spazio di resistenza e trasformazione del politico, anticipando qui la lettura marxista del folklore di tradizione italiana, echeggiando, profeticamente, la successiva e rigettata dissertazione dottorale di Bachtin su Rabelais degli anni Quaranta. Da qui il primitivo si fa plurale; tracce di storie e tempi diversi coesistono nella cifra del barocco: la cultura dell'eccesso, la dismisura barocca consentono al *primitivo* di declinarsi e situarsi nella storia messicana come *enclave* di resistenza ed enigma del pittoresco, come prodotto storico antropologico del *métissage*¹⁰. E il tema del barocco, della sua potenza seduttiva, della sua forza produttiva, ritornerà poi negli ultimi scritti di Ejzenštejn¹¹, come chiave di lettura, categoria storica e metastorica, del paesaggio visivo della cultura messicana e azteca, rilette entrambe come espressione dell'eccesso. Cogliendo tuttavia, nella ritualità della Vergine di Guadalupe l'ibridazione di cattolicesimo e paganesimo tolteco, la forma meticcio della celebrazione della corrida come atto pagano di consustanziazione – cibarsi del toro morto sacrificato, elicitazione estrema di un rito di resistenza, come la processione e la festa della Vergine di Guadalupe, dove la Madonna è assunta dalla cultura indios come frizione e deviazione dal pensiero trinitario cattolico della conquista¹². La stessa immagine sacrificale della corrida rituale assumerà un ruolo centrale nei frammenti dedicati a Dioniso e all'origine del montaggio,¹³ nell'intuizione profonda della trasformazione in rappresentazione dei rituali di sacrificio. Per pura coincidenza, nel 1930 Franz Boas filmava, nel segno del *record*, la danza Hamatsa, rituale di rappresentazione dei riti cannibalici arcaici Kwakiutl.

Verso una teoria della mente-cinema

È dal capitolo di *Metod* intitolato *Il movimento del pensiero* che apprendiamo dell'incontro parigino di Ejzenštejn con l'opera di Lévy-Bruhl. Il regista russo acquista una copia di *La mentalità primitiva* prima di affrontare il viaggio americano del 1929¹⁴. La lettura del volume è immediata: Lévy-Bruhl, tuttavia, andrà in scena negli scritti di Ejzenštejn soltanto nel 1935, nel saggio *La forma cinematografica: problemi nuovi*. I materiali mitografici ed etnografici citati provengono, infatti, da testi del filosofo francese, il cui prelogismo segna significativamente la riflessione del pensatore regista russo. Il cinema, per Ejzenštejn, riproduce, nella sua forma, nella sua immagine-forma, le attività psichiche dell'uomo: l'opera non può che esser il risultato di due modi del pensiero: il pre-logico e il logico¹⁵. Se la riflessione di Lévy-Bruhl aveva consentito l'analisi filosofica della mentalità primitiva, ripensata come legge partecipativa, pur sullo sfondo di un debito bergsoniano relativo alla teoria della percezione¹⁶, per rilocalarla nello spazio del pensiero primitivo, la lettura di Ejzenštejn riorienta il filosofo francese nell'ambito di una teoria della mente, situando la mentalità come prodotto dialettico storico, riconoscendo nella dimensione pre-logica lo spazio primitivo e sensibile del pensare, la cornice creativa delle *forme di pensiero* dove incardinare una teoria estetica del cinema, e più in generale, un'estetica all'altezza dell'ordine dei mondi che il cinema produce. Dei modi che

il cinema impegna e trasforma nel suo farsi attraverso il film. Del recupero della dimensione arcaica come premessa e *potenziale evocabile* dell'espressione, da realizzare in quadro teorico di natura dialettica. Qui è la differenza, meglio il *détour* dall'esperienza dell'arcaico di «Documents», e l'affinità con la teoria del primitivo in Benjamin, nella sua tensione di immagine dialettica. Ma la mossa Lévy-Bruhl consente, tatticamente, di considerare l'etnografia e la mitografia come archivi e serbatoi di immagini-forma, la ridefinizione della causalità stessa come processo multiplo. Consente una riflessione in termini di produzione di realtà: nella legge partecipativa, la spiegazione affida alla dimensione del *pathos* il recupero dell'esperienza, la sua dinamica nomotetica: distruggere la foto dell'amato, per usare l'esempio citato in *La forma cinematografica: problemi nuovi*, diviene così una pratica di *re-enactment emotivo*, una pratica consapevolmente patetica e consapevolmente rituale, come scriverà Wittgenstein nelle note di lettura su Frazer degli stessi anni del 1931 e come sfugge nel 1935 al regista e teorico. Il recupero del *pathos* come esperienza di produzione espressiva è il vero obiettivo di Ejzenštejn, l'asintoto filmico ed estetico: il *primitivo come regressione* rinviene a Freud per ritrovare una relazione originale tra estasi e forma, tra dialettica e *pathos*. Tra dialettica delle forme di vita e dialettica delle forme di pensiero-immagine. Accostando, per così dire, i Bororo e l'unità aristotelica di tempo e luogo, per terremotare l'esperienza estetica nella forma e nel tempo dell'esperienza cinematografica. Coniugando l'esperienza del cinema a una forma situata, e quindi liturgica – il film e il rito della sala – nei modi della sintesi delle arti precedenti e nel canone possibile e originale del medium cinematografico, come mostrano le *Note per una storia generale del cinema* cui Ejzenštejn lavora poco prima di morire¹⁷.

Mondi e corpi egizi: attualizzare l'antico e far scienza di segni e piramidi

Nel tentativo di progettare una possibile storia del cinema, l'ultimo Ejzenštejn la iscrive, radicalmente, nella storia delle arti, come emergenza dalle rovine del secondo barocco. Se dal punto di vista teorico la produzione di immagini si determina come atto e forma di *religio*, riscrittura del sacro e dell'arcaico nelle forme della rappresentazione, la dimensione prelogica e magica riconfigura ancora la dimensione estetica dal punto di vista sia della produzione che della ricezione. La necessità di una storia del cinema nel sistema delle arti comporta, per Ejzenštejn, la costruzione di linee genealogiche atte a disegnare e riflettere una teoria del mondo come montaggio nel senso dell'esperienza, come forma sintetica di restituzione del reale, che la storia delle immagini espone e non dispone; che installa e offre in cronologie e cronotopie non lineari, in comunità viventi piuttosto che in musei reali o immaginari. Nella forma rituale come memoria di riti e sacrifici, feste e tragedie. Nella consapevolezza ejzenštejniana del cinema come memoria e interpretazione della storia come montaggio, in virtù della sua peculiare forma *espressiva* e *riassuntiva* del mondo, in ragione della tecnica originale del medium di riprodurlo¹⁸, ma soprattutto di produrlo. Dall'arcaico e dal primitivo sorge l'antico, emergono le tecniche di riproduzione – procedure di mummificazione, calchi di gesso – di cui il cinema si fa erede e interprete nella dimensione dinamica del filmico. La *mummia* di Bazin e *la morte al lavoro* di Cocteau trovano qui radici e rizomi. Già Lindsay si era occupato dei caratteri cinematografici della cultura egizia, sia tracciando il film come nuova forma di scrittura iconica, che evocando l'Egitto mitico e archeologico e convocandolo come una sorta di inconscio cinematografico¹⁹. Pensare per immagini: qui Lindsay ed Ejzenštejn ritrovano l'Egitto. Ritrovano, entrambi, le piramidi. Ejzenštejn, nelle *Note sulla storia del cinema* del 1948 accosta a esse e alle maschere mortuarie, come ai calchi di gesso, le sculture rupestri dei presidenti americani, le effigi personificate della nazione, così come i Buddha afgani oggi distrutti. Il monumento come forma pietrificata della memoria, traccia voluminosa, cui il cinema si sostituisce, nella sua potente fragilità, nella capacità di ri-tracciare il quotidiano e il sublime, la cronaca e la storia, declinando ancora i casi dell'immagine in forma chimica e narrativa. Sloterdijk, nel 2006, nel suo congedo filosofico da Derrida²⁰, ha dedicato un acuto commento alla relazione tra il filosofo francese e Hegel. In *Margini della filosofia* Derrida pubblica *Il pozzo e la pira-*

mide. Introduzione alla semiologia di Hegel. Affrontando l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* decostruisce e ricostruisce lì il fondamento hegeliano della relazione tra scrittura e pensiero, il passaggio dalla dimensione polisemica del segno immagine – ideogrammi e geroglifici – alla potenza controllata della scrittura alfabetica, capace di dare al segno natura di arbitrarietà e convenzione, nel viaggio di esteriorizzazione dello spirito. Come osserva Derrida, i paragrafi dedicati al segno si accostano rapidamente a quelli dedicati all'intelligenza e alla memoria e al rapporto di entrambe con le immagini, come nel paragrafo 453.

L'immagine di per sé è fuggevole, e l'intelligenza stessa, in quanto attenzione, è il tempo e anche lo spazio, il quando e il dove di essa. L'intelligenza però non è solo coscienza e l'essere determinato, ma è in quanto tale il soggetto e l'in sé delle sue determinazioni: così, ricordata nell'intelligenza, l'immagine non è più esistente, è conservata inconsciamente.

L'intelligenza così concepita diventa come «un fondo tenebroso», un “pozzo” dove recuperare un mondo di molte immagini, da cui la scrittura si emancipa per pensare. Cos'è allora il segno? Derrida ne smaschera il fondamento platonico: i segni hanno senso perché: «L'anima è deposta in un corpo, certo, nel corpo del significante, nella carne sensibile dell'intuizione»²¹. Tuttavia un perturbante egizio ritorna con forza nelle pagine di Hegel, quando, nel paragrafo 459 dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*, afferma che ogni segno è una piramide, nella quale si è messa e si serba un'anima straniera²². Conseguenza filosofica, per Sloterdijk, è che la semiologia hegeliana si fa scienza paradossale delle piramidi, mentre, seguendo la tradizionale dicotomia soma/sema, il corpo, nel *refrain* platonico, si manifesta, appunto, come tomba dell'anima. Da cui, se i segni sono monumenti nei quali risiedono le anime defunte, la tomba dei faraoni diventa allora il segno dei segni. I significati in questa prospettiva, tra Derrida e Sloterdijk, sono appunto le anime mortali dopo l'inumazione del significante morto, del corpo di cui, mummie e cinema, conservano memoria attraverso le immagini, trasportando la piramide, e il corpo stesso del faraone, de-localizzandola, nel lavoro di un'intelligenza depositata in un fondo-archivio di immagini. Producendo così, di donne e uomini, regine e faraoni possibili. Le mummie e il cinema riscattano così la memoria dei significati e i corpi significanti nelle forme oggi di una ri-locazione continua dell'esperienza filmica, che eredita la piramide cinema come una forma trasportabile. Di un esodo che produce luoghi, e che nei luoghi trascende e si incarna, nella forma o nella memoria del filmico. Divergendo qui dall'esito prefigurato da Sloterdijk nel suo *Derrida egizio*, dove, seguendo la traccia di Boris Groys, la museologia si fa spostamento o inveramento nel *discreto della collezione* sia della decostruzione, che dell'archivio. Della tradizione ontologica, quindi. Se la piramide pone la questione della stanza segreta, e se la stanza segreta si manifesta oggi come lo spazio *pubblico* del tesoro, l'immagine stessa del tesoro che il museo contemporaneo istituisce e suggerisce riscrivendo localmente l'aura dell'oggetto artistico e il suo statuto, il cinema, nella sua ri-locazione, nel sistema dei *devices*, si fa invece rete mobile di oggetti globali e locali, ingaggiando la sfida circolare e disseminante della riappropriazione, del bricolage, del *mash-up*. Della riedizione e rielezione di mondi nella chiave diffusa del montaggio, nella ridefinizione dell'esperienza filmica come forma materiale di costruzione di liste, elenchi, qui nel senso platonico, di assemblaggi, montaggi. Nelle parole di Derrida la piramide si faceva vita nell'esodo ebraico. Nelle forme dell'esperienza mediale contemporanea gli idoli e gli altari sono portatili, ma, soprattutto, configurano nuove tecniche della memoria. Nuove chimere.

1. Cfr. Francesco Casetti, *Introduzione*, in Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985.

2. Cfr. Pietro Montani, in Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 1986, nota di p. 50.

3. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, cit., p. 38.

4. Johannes Fabian, *Time and the Other*, Columbia University Press, New York 1983.
5. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 59.
6. *Ivi*, p. 63.
7. *Ivi*, p. 62.
8. Anita Brenner, *Idols behind Altars*, Payson & Clark, New York, 1929.
9. Alicia Azuela, *Idolos tra los altares. Piedra angular del renacimiento artistico mexicano in Anita Brenner. Visión de una época*, Rm/Conaculta, Ciudad de México 2006.
10. Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *Dell'idolatria. Un'archeologia delle scienze*, Einaudi, Torino 1995.
11. Masha Salazkina, *In Excess. Sergei Eisenstein's Mexico*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 139-172; Id., *Baroque dialectics or dialectical baroque: Sergei Eisenstein in/on Mexico*, in *European Film Theory*, Routledge, New York 2009, pp. 211-224.
12. Bolivar Echevarria, *Meditaciones sobre el barroquismo. El guadalupanismo y el ethos barroco en América*, pp. 1-18, www.bolivare.unam.mx.
13. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 226-231.
14. Cfr. Alessia Cervini, *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010, pp. 77-83.
15. Cfr. Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Éditions Images modernes, Paris 2005, p. 87.
16. Cfr. Frédéric Kleck, Lucien Lévy-Bruhl, *Entre philosophie et anthropologie*, Cnrs Editions, Paris 2008, p. 174.
17. Antonio Somaini, *Kino als Mumifizierung und Geschichte als Montage*, in *Sergej M. Eisensteins Allgemeine Geschichte des Kinos. Aufzeichnungen aus dem Nachlass eingeleitet von Antonio Somaini und Naum Klejman*, in «Zeitschrift für Medienwissenschaft», 4, 2011, pp. 138-157.
18. S.M. Ejzenštejn, *Die Stellung des Kinematografen im Allgemeine System der Geshichte der Künste*, in Id., *Allgemeine Geschichte des Kino*, cit.
19. Cfr. Antonio Costa, *Introduzione*, in Vachel Lindsay, *L'arte del film*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 17-18.
20. Peter Sloterdijk, *Derrida egizio. Il problema della piramide ebraica*, Raffaello Cortina, Milano 2007.
21. Jacques Derrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 121.
22. Georg W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Laterza, Bari-Roma, p. 448.