

Introduzione

Le possibilità del montaggio

Considerata nel suo insieme, l'opera di Ejzenštejn può essere interpretata come una vasta ricerca sul senso e sulle possibilità del *montaggio*, quel «metodo dello smembramento e della ricomposizione» con cui Ejzenštejn nel corso della sua vita si confronta nei tre campi strettamente correlati della *regia*, del *disegno* e della *scrittura*. Partito nei primi anni '20 con l'idea di pensare in termini di montaggio la sequenza di eventi eterogenei che componevano i suoi spettacoli teatrali, Ejzenštejn finisce per attribuire al montaggio dei compiti sempre più ampi, considerandolo come un metodo compositivo con cui realizzare opere *efficaci*, capaci di agire sul presente, e al tempo stesso come uno strumento con cui confrontarsi con il passato, smontando e rimontando quella storia delle arti di cui il cinema era per lui l'«erede» e la «sintesi».

Negli anni in cui si compie il suo percorso, Ejzenštejn non è il solo a vedere nel montaggio un'operazione dotata di una valenza al tempo stesso artistica, critica e politica. Il bisogno di comprendere pienamente il potenziale di questo procedimento introdotto dalla fotografia e dal cinema, due tecniche di rappresentazione che sembravano poter trasformare i modi di vedere e di pensare, è negli anni '20 e '30 del secolo scorso un bisogno diffuso, e lo troviamo anche in altri autori – registi, artisti, storici e filosofi – con cui le idee di Ejzenštejn possono essere messe in relazione.

Ripreso dal lessico della meccanica e dallo spazio della fabbrica, il termine *montage* viene impiegato già alla fine degli anni '10 da esponenti del dadaismo berlinese come George Grosz, John Heartfield e Raoul Hausmann per designare i “fotomontaggi” con cui mettono in scena il disordine di una cultura ridotta in frantumi dalla catastrofe della prima guerra mondiale; negli stessi anni, il regista Lev Kulešov individua nel *montaž* la forma compositiva che distingue il cinema dal teatro, dalla pittura e dalla musica, e lo apparenta invece con il mondo delle macchine e dell'elettricità.

Nel corso degli anni '20, da questa duplice origine si sviluppa tutto uno spettro di pratiche e di riflessioni teoriche che esplorano le possibilità del montaggio in diverse direzioni.

La tecnica del fotomontaggio, concepita come evoluzione di quel procedimento del *collage* che era già stato sperimentato da Picasso e Braque all'inizio degli anni '10, viene utilizzata in termini diversi dai costruttivisti russi, dagli artisti vicini al Bauhaus e dai surrealisti. Di volta in volta, il fotomontaggio si impone come nuovo strumento di comunicazione e propaganda, come forma di rappresentazione con cui restituire l'intensità e la frammentazione dell'esperienza nella metropoli moderna, o come sintomo del senso di disorientamento che regna in un mondo in cui ha fatto irruzione l'inconscio. Gradualmente, dalle sperimentazioni artistiche delle avanguardie il fotomontaggio si diffonde nei campi della grafica, della pubblicità e degli allestimenti espositivi, fino a imporsi come tratto distintivo della cultura visuale degli anni '20.

Lo stesso processo espansivo investe il montaggio cinematografico. Dopo essere stato descritto da Kulešov come la tecnica di rappresentazione in cui risiede lo specifico del cinema, comincia a essere pensato da registi come Vertov ed Epstein come uno strumento di riorganizzazione del visibile e di manipolazione del tempo e dello spazio dotato di una portata epistemologica ancora tutta da esplorare. Con il montaggio si possono creare spazi immaginari riprendendo frammenti di spazi reali, si può fermare, accelerare, rallentare, invertire lo scorrere del tempo. Il cinema sembra promettere un dominio illimitato su tutte le coordinate dell'esperienza.

Con la seconda metà degli anni '20, è ormai diffusa la constatazione che il raggio d'azione del montaggio si è ampiamente esteso al di là dei confini del fotomontaggio e del cinema. Benjamin ne studia gli effetti nei romanzi di Döblin e nel teatro di Brecht, mentre Ernst Bloch ne trova le tracce nello stesso Benjamin, nella scrittura di Joyce, nel teatro di Piscator, nella musica di Stravinskij. In tutti questi ambiti, il montaggio si afferma come forma di rappresentazione basata sulla mobilitazione di frammenti diversi, sul senso di interruzione e di straniamento che provoca il loro accostamento ma anche sull'energia che si sprigiona dalla loro stessa diversità. E a questo punto che ci si rende conto che l'unico modo di comprendere una cultura in cui il montaggio si è diffuso trasversalmente è il montaggio stesso, un montaggio che diventa un vero e proprio strumento critico e interpretativo che può essere messo in atto attraverso un'accurata disposizione di imma-

gini o attraverso una scrittura fatta di frammenti. Moholy-Nagy lo utilizza per comprendere le trasformazioni che fotografia e cinema hanno introdotto nei modi di vedere di un individuo che si muove in un mondo completamente trasformato dalla tecnologia. Kracauer ne parla come di uno strumento con cui smontare l'ordine di una cultura in cui è venuto meno il collante che ne teneva insieme gli elementi, rimontando questi stessi elementi in configurazioni nuove. Bloch lo considera come l'unico stile di scrittura in grado di decifrare il senso di un'«epoca caleidoscopica» in cui coesistono stratificazioni «non-contemporanee» tra di loro. Con Warburg e Benjamin, infine, il montaggio diventa a tutti gli effetti uno strumento ermeneutico con cui confrontarsi con la storia, con un mondo di forme che possono essere prelevate dai loro contesti originari e riordinate, facendo emergere legami inaspettati fra tempi diversi.

La riflessione sul montaggio elaborata da Ejzenštejn attraverso i suoi spettacoli teatrali, i suoi film, i suoi disegni e i suoi scritti teorici si inserisce in questo ampio contesto. Spostandosi continuamente dal piano della pratica a quello della teoria, concependo le proprie opere sempre in termini *sperimentali* e attribuendo un'importanza particolare a progetti chiaramente utopici e irrealizzabili, Ejzenštejn dà vita a una vasta esplorazione del montaggio che possiamo oggi riconsiderare a partire da una serie di testi, progetti di film e disegni che solo di recente sono venuti alla luce. Già oggetto di continue riscoperte nei decenni passati, Ejzenštejn può essere oggi reinterpreted in termini nuovi, prendendo le mosse da quel grande confronto tra estetica e antropologia che troviamo nelle pagine di *Metod*, dalla radicalità dei disegni realizzati durante il viaggio in Messico, dalla riflessione sulla trasparenza e sul panottismo che troviamo in un progetto di film come *Glass House*, o ancora da quel vasto progetto di antropologia dei media che troviamo abbozzato nelle note per una *Storia generale del cinema* a cui Ejzenštejn lavora poco prima di morire.

Senza voler rendere sistematica un'opera che è invece sempre stata costitutivamente aperta, incompiuta, attraversata da un bisogno costante di ripensare i propri presupposti, possiamo però cercare di individuare alcune tematiche ricorrenti che attraversano tutta la ricerca di Ejzenštejn sul senso del montaggio, e di cui il lettore potrà trovare le tracce nei diversi capitoli di questo libro.

Innanzitutto, la convinzione che il montaggio, in quanto procedimento compositivo, deve avere sempre come obiettivo quello di

produrre delle opere *efficaci*, capaci di *agire* sul corpo e sulla mente del proprio spettatore, proprio come avviene in quella trasmissione delle “stimate” che è rappresentata nel disegno in copertina. Nel corso degli anni, Ejzenštejn pensa questa efficacia in termini diversi – come «contagiosità mimica» dei movimenti dell’attore, «violenza» delle «attrazioni», «dinamizzazione» emotiva e intellettuale, capacità di far pensare lo spettatore o di trascinarlo in uno stato di estasi – ma non perde mai di vista quello che deve essere l’obiettivo ultimo del montaggio: *montare l’opera per montare lo spettatore*, orientandolo in una certa direzione. Inteso in quest’ottica, “montaggio” non è in Ejzenštejn un termine semplicemente descrittivo, bensì un termine *valutativo* e per certi aspetti anche *normativo*. Vi è montaggio solo là dove l’opera montata è *orientata e attiva*, capace di prendere posizione e di agire sul contesto in cui si inserisce.

Se questo è l’obiettivo, gli strumenti con cui viene praticato il montaggio passano per Ejzenštejn in secondo piano. Il cinema è il medium che sembra prestarsi maggiormente alle sperimentazioni più radicali, ma se necessario può essere trasformato in tutte le sue componenti. Di qui l’apertura del regista sovietico nei confronti di tutti quegli sviluppi del dispositivo cinematografico che possono consentire di incrementarne l’efficacia. Cinema sonoro, cinema a colori, cinema stereoscopico, schermi di forme variabili vengono visti di volta in volta come novità che non devono essere rifiutate in nome di una supposta *identità* del cinema fissata una volta per tutte, ma piuttosto esplorate in tutte le loro potenzialità. Il cinema viene considerato da Ejzenštejn – come emerge chiaramente dal saggio che abbiamo messo in appendice a questo volume, il testo della conferenza tenuta a Hollywood nel 1930 con il titolo *Il quadrato dinamico* – come un medium in continua evoluzione, un *expanded cinema* ante litteram, sempre impegnato a riflettere su come sviluppare pienamente le proprie possibilità, e per questo sempre intento a guardare *al di là dei propri confini*, verso tutte quelle forme di rappresentazione, artistiche e non artistiche, in cui il montaggio si è manifestato con tutta la sua efficacia.

Troviamo qui un altro tratto caratteristico dell’opera di Ejzenštejn: la scelta di considerare il montaggio come un principio che circola attraverso la storia delle culture e che si concretizza in una serie di forme eterogenee disseminate nel tempo e nello spazio. Si possono trovare esempi di montaggio attraverso tutta la storia delle arti, dalla pittura alla scultura, dall’architettura al teatro, dalla let-

teratura alla musica. Vi è montaggio nei quadri di El Greco e nelle incisioni di Daumier, nel *Baldacchino* di Bernini o nel *Balzac* di Rodin, nella disposizione degli edifici sull'Acropoli o nell'uso del vetro da parte di Gropius e Le Corbusier, nel teatro Kabuki o in una messa in scena della *Teresa Raquin* di Zola, in uno *haiku* giapponese o nell'*Ulisse* di Joyce, nel ritmo ipnotico dei tamburi vudú o nell'uso degli armonici in Debussy e Skrjabin. L'intera storia delle arti è una riserva di forme di montaggio che attende di essere esplorata. Ma il montaggio non è solo una prerogativa dell'arte. Se ne possono trovare degli esempi anche nella storia delle lingue e delle religioni: nella lingua degli aborigeni e nei «geroglifici giapponesi», nei percorsi della *via crucis* e negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. L'ordine in cui sono disposti i tre termini che compongono il sottotitolo di questo libro non è casuale: il *cinema* fa parte dell'insieme più vasto delle *arti*, e queste sono a loro volta parte dell'insieme ancora più vasto delle forme di *montaggio*.

Lo strumento con cui orientarsi nel groviglio di quella che nei suoi ultimi scritti considererò come una «storia delle *Mille e una notte* delle possibilità del cinema», è per Ejzenštejn ancora una volta il montaggio. Un montaggio praticato con la scrittura e con il disegno, e che ha un obiettivo ben preciso: quello di individuare le forme efficaci che si sono depositate nella storia, estrapolarle dai contesti da cui provengono e rimontarle in nuove configurazioni per poterle poi riattivare all'interno di un cinema considerato come «erede» e «sintesi» delle arti. Elaborato da una cultura arcaica, lontana nel tempo e nello spazio, il teatro Kabuki contiene forme di montaggio che possono essere riprese dal cinema sonoro. Svuotati del loro contenuto religioso, gli esercizi della mistica cattolica possono essere considerati come una «psicotecnica» da cui trarre ispirazione. Gli ideogrammi giapponesi possono insegnare a un cinema che vuole essere «intellettuale» come produrre concetti astratti a partire dalla messa in sequenza di immagini concrete. L'intera storia delle arti e delle culture può essere esplorata attraverso la «lente d'ingrandimento» di un cinema che cerca nel passato i propri «antenati».

Letta in questa prospettiva, l'opera di Ejzenštejn ci consente di scoprire un autore che non è solo il regista che con i suoi film si è imposto nel canone della storia del cinema, ma anche il protagonista di una stagione per molti aspetti ancora attuale. In un'epoca come la nostra, in cui il montaggio è diventato l'operazione con cui ci confrontiamo quotidianamente con quel grande archivio che i media contemporanei ci mettono a disposizione, ma al tempo stes-

so è praticato in modo spesso stereotipato e irriflesso, ritornare alle opere di autori che hanno visto nel montaggio uno strumento insostituibile con cui interpretare il mondo che li circondava e agire su di esso può consentirci di riscoprire le possibilità di un procedimento la cui portata, nel presente, è ancora tutta da chiarire.

Durante la lavorazione di questo libro ho avuto la fortuna di poter discutere le mie idee con numerosi colleghi e amici, ricevendo commenti, suggerimenti e critiche che sono stati per me essenziali.

Desidero innanzitutto ringraziare Francesco Casetti per la grande amicizia e il continuo scambio di idee che abbiamo avuto in questi anni, e Pietro Montani, la cui edizione delle *Opere scelte* di Ejzenštejn presso Marsilio ha messo a disposizione di noi lettori italiani uno strumento unico per ampiezza e rigore.

Ognuno degli argomenti di questo libro è stato discusso con Naum Klejman, con cui ho trascorso delle appassionanti giornate di lavoro nell'appartamento in cui è conservata la biblioteca di Ejzenštejn a Mosca. La sua generosità e la sua straordinaria competenza su tutto quello che riguarda l'opera ejzenštejniana mi hanno consentito di sviluppare questa ricerca in direzioni per me imprevedute. A lui e a sua figlia Vera va il mio più sentito ringraziamento.

Pur assumendomi naturalmente la responsabilità di tutto quanto scritto, voglio poi ricordare i numerosi amici e colleghi che hanno letto parti di questo libro dandomi sempre suggerimenti preziosi: Ada Ackerman, François Albéra, Sara Boffito, Barbara Carnevali, Emanuele Coccia, Filippo Fimiani, Carmelo Marabello, Peppino Ortoleva, Andrea Pinotti, Gian Piero Piretto, Marie Rebecchi. Molti sono poi coloro con cui ho discusso diversi aspetti di questo lavoro nel quadro di convegni, volumi collettanei o semplici conversazioni, e scusandomi sin d'ora con chi ho sicuramente dimenticato voglio ringraziare Emmanuel Alloa, David Bernstein, Marco Biraghi, Giovanni Careri, Giulia Ceriani, Gérard Conio, Pietro Conte, Roberto De Gaetano, Alessandro De Magistris, Georges Didi-Huberman, Nicola Dusi, Ruggero Eugeni, Barbara Grespi, Tonino Griffero, Vinzenz Hediger, Mikhail Iampolski, John Mackay, Raffaele Mellace, Angela Mengoni, Philippe-Alain Michaud, Francesco Pitassio, Philip Rosen, Yehuda Safran, Augusto Sainati, Masha Salazkina, Charles Stépanoff, Silvana Turzio, Matteo Vegetti, Elena Vogman. Un grazie particolare a Jane Gaines e a Philippe Dubois per due giornate di studio che hanno dato grande impulso a questa ricerca, e ad Alessia Cervini per avermi consentito di fare riferimento alla sua edizione di *Method* in corso di pubblicazione.

Il mio ringraziamento va poi a Mirella Meringolo per le sue preziose consulenze sulle traduzioni dal russo. A Stefania Schibeci e a tutti gli studenti e i colleghi dei corsi di laurea in DAMS e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Genova. A Paola e Arturo Cardelus per la loro generosa ospitalità in occasione dei soggiorni a Mosca, e a Paola, Eugenio e Maria Pia per le tante volte in cui abbiamo parlato di questo libro.

Infine, la mia gratitudine va a Carlo Alberto Bonadies per avermi ospitato in questa collana e a Enrica Zaira Merlo per la grande cura e generosità con cui ha seguito la realizzazione di questo volume.