

# *Obraznost'* *Ejzenštejn e la scrittura del reale*

Daniele Dottorini\*

## ABSTRACT

The essay is a retracing of the concept of *Obraznost'* (which we can translate as *Imaginity*), which Sergei M. Ejzenštejn theorised from the 1930s onwards. The concept immediately stands out as one of the Soviet director and theorist's densest and most evocative theorisations. *Obraznost'*, in fact, is what for Ejzenštejn indicates the visual power of the word, the capacity that the world has to create images endowed with meaning: as distinct from the pure representation (*izobraženije*) of an object, the *Imaginity* is thus configured as a power of meaning, which in montage leads to the creation of an image (*obraz*). The power of image thus does not belong only to the field of the visual but invests any form of expression, from the written word to sound, which literally becomes something else, tending towards a complex dimension that is precisely that of the image.

Reconstructing the genesis and development of the concept of *Imaginity* in Ejzenštejn – through the director's analysis of a poem by Majakovsky or a triptych by Rubens and through Alexander Kluge's reinterpretation of Ejzenštejn's montage – the essay develops the theoretical implications of the concept in order to highlight its relations with the contemporary debate and, in particular, with the idea of montage as a form of *Material Thinking* or *Visual Thinking* (according to Catherine Grant and Timothy Corrigan's definitions) that uses the image to construct conceptual and analytical forms, in experimental cinema, film essay or contemporary Videographic Criticism.

## KEYWORDS

Ejzenštejn, Imaginity, Theory of montage, Cinema, Videographic criticism

Giochi di parole. Non semplici scherzi o inezie, ma il *jeu de mots* come pratica destabilizzante, come forma attraverso la quale la parola mostra la sua metamorfosi possibile: da forma significativa a forma visibile, cioè immagine. In questo senso, l'espressione "gioco di parole", cambia leggermente il suo significato: non solo rovesciamenti, slittamenti, ambiguità e ambivalenze delle parole che consentono di giocare con il senso dei discorsi, ma una vera e propria trasformazione della parola. Il cinema ha spesso lavorato sulla trasformazione (o rivelazione) della parola, che mostra dunque il suo poter essere immagine. Ci sono moltissimi esempi sin

\* Università della Calabria, daniele.dottorini@unical.it

dal cinema muto, in cui la parola è visibile, stampata otticamente su cartelli che si alternano alle inquadrature, ma che proprio per questo diventano essi stessi delle inquadrature. Fin dai primi anni del cinema, la parola è immediatamente visibile, immagine tra le immagini, elemento di un flusso/ritmo che varia costantemente, ma che accompagna la percezione e la comprensione del cinema tra gli spettatori dei primi tre decenni del Novecento.

Se dunque parliamo di gioco di (o con) le parole nel cinema, parliamo prima di ogni cosa della parola come segno scritto, come parola vista (e non ascoltata) nell'esperienza del film. Basti pensare agli studi di Ejzenštejn sulle lingue ideogrammatiche (che egli considerava il punto di passaggio dalla rappresentazione del mondo visibile alla sua ricostruzione simbolica), o all'uso che il regista sovietico ha fatto dei cartelli come forme visibili inserite nel crescendo del montaggio (ad esempio ne *Il vecchio e il nuovo*, 1929, in cui il numero crescente di partecipanti al kolkhoz viene mostrato attraverso il montaggio dei cartelli in cui il font delle lettere cresce costantemente in grandezza, evidenziando l'importanza di specifiche parole o frasi). Si può pensare, ancora, alle modificazioni grafiche che i cartelli hanno in alcuni film di Dziga Vertov (come *La sesta parte del mondo*, 1926, dove le frasi letteralmente si rivolgono ai personaggi presenti nella sequenza e mutano di dimensione in rapporto alla crescente enfasi del discorso); oppure il pensiero può andare ai cartelli dai caratteri mobili che Murnau usa in *Aurora* (1928), in cui le lettere che compongono la parola "Drowning" sembrano letteralmente affondare e disciogliersi in acqua. La parola dunque è visibile, non accompagna l'immagine, ma può diventare essa stessa immagine.

Ognuno di questi esempi (e se ne potrebbero fare moltissimi altri) dà un ulteriore senso all'idea di *giocare* con le parole, che il cinema del periodo del muto ha spesso sperimentato. Essi si collocano tutti alla fine degli anni Venti del Novecento, quando cioè il cinema aveva raggiunto un altissimo livello di raffinatezza espressiva, e dove l'immagine e il montaggio, così come le tecniche di ripresa e di transizione avevano assorbito e rielaborato in forme specifiche tutte le suggestioni provenienti da altre forme artistiche, sia quelle dei secoli precedenti, sia quelle provenienti dalle avanguardie storiche dell'inizio del XX secolo.

### 1. *La potenza immaginifica della parola*

Qualcosa accomuna queste esperienze cinematografiche della prima metà del secolo scorso, per quanto riguarda l'uso della pa-

rola: appunto la possibilità di giocare con la sua forma visibile, di riconoscerne la potenza visuale. Si tratta di una prospettiva che ha attraversato trasversalmente una parte delle riflessioni sul cinema nei primi decenni del Novecento, una prospettiva che pensa il cinema come un possibile esempio di *Visual Thinking*, di pensiero visuale che può diventare un *analogos* della parola e fare dell'immagine cinematografica un procedimento "discorsivo", che si accompagna alla grande linea narrativa che di fatto ha caratterizzato la storia del cinema nei decenni a seguire. Come scrive Timothy Corrigan nel suo libro dedicato al film saggio: "Le grandi argomentazioni speculative, impressionistiche e determinate sul modo in cui i film pensano o potrebbero pensare sono varie e antiche quanto la stessa storia del cinema" (Corrigan, 2011, p. 34; tr. it. mia). Tra i tanti, Hugo Mustenberg, Rudolph Arnheim, Sergej Ejzenstejn e Walter Benjamin hanno suggerito diverse versioni di un "pensiero visivo" specifico del cinema". Si può tornare allora ad uno degli autori citati poc'anzi, Sergej M. Ejzenštejn, cercando di approfondire cosa il geniale regista e teorico sovietico diceva a proposito della parola e del suo sottofondo figurale. In un saggio famoso, scritto nel 1929, contenuto nella raccolta *Il montaggio* (dal titolo *Za kadrom*, letteralmente "al di là dell'inquadratura"), tradotto con l'italiano *Fuori campo*, Ejzenštejn afferma: "La cinematografia è anzitutto montaggio (...). Eppure, il principio del montaggio si potrebbe considerare come l'elemento originario (*Stichija*) della cultura figurativa giapponese. La scrittura, in quanto scrittura innanzitutto figurativa. Il geroglifico".<sup>1</sup>

Attraverso un percorso genealogico che lo porta a confrontare le prime forme di scrittura orientale – molto più legate, rispetto alla scrittura alfabetica, alla figuratività dei segni, capaci cioè di ricordare visivamente l'oggetto del mondo a cui facevano riferimento – con le forme più tarde, in cui il segno aveva raggiunto un maggiore livello di astrazione, Ejzenštejn fonda la sua prima formulazione di un montaggio intellettuale (di un montaggio cioè in grado di *creare*, e non semplicemente di *esporre* un pensiero<sup>2</sup>).

Alla base di questa riflessione sta una considerazione importante per l'autore: in un processo che va dalla rappresentazione figurativa ad un grado sempre maggiore di astrazione concettuale, il segno grafico conserva in sé una potenza espressiva che travalica il

<sup>1</sup> *Fuori campo* è stato pubblicato in Ejzenstejn (1986) e costituisce sicuramente uno dei testi teorici più importanti del regista sovietico, una tappa centrale per lo sviluppo del suo multiforme pensiero del montaggio.

<sup>2</sup> È la distinzione che lo stesso Ejzenštejn fa, contrapponendo la sua concezione di montaggio (fondata sul conflitto tra gli elementi) e quella rappresentata da Vsevolod Pudovkin, basata sulla concatenazione delle inquadrature, cfr. Ejzenštejn (1986), p. 11.

segno stesso. Una potenza di immagine che permette al regista sovietico di pensare la parola come una cellula<sup>3</sup> di montaggio, capace cioè di entrare in una complessa struttura compositiva in cui allora l'immagine ripresa può essere vista come forma in grado a sua volta di evocare la potenza concettuale della parola. È lungo questa linea di ricerca che, tra la fine del 1927 e i primi mesi del 1928, Ejzenštejn inizia a sviluppare il progetto di un film tratto da *Il Capitale* di Marx, in cui il metodo dialettico avrebbe costruito una serie di conflitti dinamici in continua tensione, in grado di suscitare un pensiero nello spettatore, chiamato ogni volta a ricercare una sintesi tra le forme sottoposte ad un vertiginoso montaggio: “Deve essere una forma cinematografica concepita in termini drammaturgici, vale a dire drammatici, capace di ‘dinamizzare’ il proprio spettatore, sollecitandolo a ricomporre lui stesso in una qualche forma di sintesi, sempre provvisoria, i conflitti che gli vengono proposti” (Somaini, 2011, p. 63).<sup>4</sup> Perché un progetto del genere possa vedere la luce (non la vedrà, il progetto sarà abbandonato successivamente), il principio a cui Ejzenštejn si appella è quello di una analogia nelle modalità di elaborazione di ogni forma espressiva, che sia verbale o visuale, musicale o apparentemente statica come l'architettura. Tutto rientra per il regista sovietico all'interno di un processo di dinamizzazione dialettica delle forme, siano essi concetti o forme materiali, immagini o suoni. Come scrive nel 1929 nel suo saggio teorico più importante di questo periodo, *Drammaturgia della forma cinematografica* (Ejzenštejn, 1986, pp. 19-52), il movimento dialettico, fondato su opposizioni che dinamizzano il lettore/spettatore, può lavorare sia sulla messa in movimento della parola, sia sulla capacità dell'immagine – entrambe inserite in un flusso di montaggio – di creare concetti. Le forme materiali o organiche e le forme razionali o concettuali sono entrambe logiche, spiega Ejzenštejn; la potenza espressiva che il cinema porta al massimo grado si fonda sul rapporto dialettico che le mette in relazione:

La logica della forma organica contro la logica della forma razionale produce

<sup>3</sup> L'idea dell'inquadratura come “cellula” del montaggio permette a Ejzenštejn di pensare il film come un corpo che si sviluppa a partire dai suoi elementi basilari, che dunque segue una legge di crescita e di sviluppo, analogo a quello di un corpo organico. Il regista sviluppa questo concetto soprattutto nel decennio successivo, quando troverà una parziale sistematizzazione in una delle sue opere capitali, *Teoria generale del montaggio* (Ejzenštejn, 1985).

<sup>4</sup> Nell'imponente monografia dedicata ad Ejzenštejn, Somaini dedica un paragrafo importante al progetto sul *Capitale*, analizzando gli appunti e le notazioni rimaste, al fine di evidenziare, al di là della portata utopica del progetto, le questioni teoriche che Ejzenštejn mette in gioco.

nello scontro la dialettica della forma artistica (...). Non soltanto nel senso di una continuità spazio-temporale ma anche nel campo del pensiero puro. Considero ugualmente dinamica la nascita di nuovi concetti e punti di vista nel conflitto tra concetti abituali e singola rappresentazione – dinamizzazione dell'inerzia della percezione – dinamizzazione della “visione tradizionale” in una visione nuova (ivi, pp. 20-21).

Il “concetto abituale”, sia esso parola, frase, segno, simbolo, in una relazione dialettica con le immagini (che per Ejzenštejn significa “in una relazione di montaggio”) produce nuovi concetti, è in grado cioè di far emergere nuovi sensi. Al tempo stesso, le immagini accostate attraverso il montaggio possono dar luogo alla creazione di nuovi concetti, di “nuove visioni”.

Ciò che permette all'immagine e alla parola di potere entrare in una relazione di montaggio è che al di là del significato (del segno scritto) e della rappresentazione (dell'immagine), entrambe vanno al di là di loro stesse grazie a quello che Ejzenštejn chiama “immaginità” (*obraznost'*), ovvero la capacità di tutti gli elementi di una composizione (di un montaggio) di contribuire alla creazione di un'unità di senso, sia pure complessa e molteplice. Al di là delle differenze, al di là della specificità di ogni elemento (suono, parola, immagine), ogni frammento di montaggio letteralmente “esce fuori da se stesso” in un nuovo rapporto che nell'insieme costituisce l'opera.<sup>5</sup>

Il concetto di “immaginità”, è uno dei punti cardine del pensiero del regista sovietico: distinta dalla pura rappresentazione (*izobraženije*) di un oggetto, si configura come una potenza di senso, che nel montaggio conduce alla creazione di una immagine (*obraz*).<sup>6</sup> La potenza di immagine non appartiene dunque solamente al campo del visuale ma investe qualsiasi forma espressiva, dalla parola scritta al suono, che letteralmente diventano altro, tendono verso una dimensione complessa che è appunto quella dell'immagine. Ma cosa fonda questo movimento, questa potenza di immagine che caratterizza ogni forma espressiva, sia essa materiale o astratta? È la domanda che accompagna il regista per gran parte della sua ricerca e che lo avvicina, a partire dai testi scritti tra la seconda metà degli anni Trenta alla fine degli anni Quaranta – fino al 1948, l'anno della sua morte – alla concezione di un pensiero *prelogico*, che è alla base di ogni forma espressiva, e che si conserva, dinamico, nelle forme, nella loro storia, nelle loro trasformazioni.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ejzenštejn affronta il concetto di “immaginità” in diversi scritti, in particolare, in *Organicità e Immaginità*, del 1934 (in Ejzenštejn, 1993, pp. 285-308), egli mette in luce l'immaginità come potenza di immagine degli elementi più disparati, tutti capaci, attraverso il montaggio che li mette in movimento di creare una nuova immagine unitaria.

<sup>6</sup> È la distinzione che apre Ejzenštejn (1985).

<sup>7</sup> Questa consapevolezza diventa l'oggetto principale della ricerca ejzenštejniana che culmina con il progetto di Ejzenštejn (2017), che si pone come il libro finale e definitivo sulla

Affinché l'immagine e il montaggio (o meglio, l'immagine-montaggio) acquistino in toto la loro potenza, essi devono essere non mere rappresentazioni ma appunto vere e proprie immagini, in cui simultaneamente elementi inconsci e consci, individuali e collettivi, tempi e spazi diversi convergono, così come accade nella nostra vita psichica: "La peculiarità della nostra vita psichica – afferma Ejzenštejn – sta nel fatto che noi viviamo facendo uso contemporaneamente di tutti gli strati della nostra vita psichica" (Somaini, 2011, p. 196). C'è un'idea che si sviluppa: l'idea di un'immagine sempre proiettata in avanti (ci sono sempre nuove immagini) e che nel farlo guarda in continuazione indietro, sia nel tempo storico (nella storia delle forme), che nella dimensione storica di un inconscio, individuale e collettivo. Se il montaggio è al tempo stesso uno strumento del pensiero (la potenza di scindere un'unità e di ricomporla in un nuovo "senso") e la caratteristica fondamentale di ogni immagine di "mettere insieme", *simultaneamente*, elementi e forme eterogenei, tempi e spazi, forme di pensiero e dinamiche pulsionali che *contemporaneamente* agiscono in una dinamica continua (la figura della spirale), allora il montaggio non è una tecnica della modernità, ma un processo di comprensione, costruzione e decodifica del mondo e delle immagini profondamente umano, che affonda le sue radici nell'origine stessa delle culture e delle civiltà.

È lungo questa prospettiva di ricerca che il lavoro di Ejzenštejn costantemente ritorna verso la potenza di immagine della parola scritta, attraverso gli studi sul rapporto tra cinema e letteratura – sviluppati soprattutto come materia di studio nelle sue lezioni di regia all'Istituto di Cinematografia di Mosca. Le analisi dei romanzi di Zola, Leskov, Dostoevskij, Joyce, Dujardin, o dei racconti di Gogol' (Ejzenštejn, 1993) sono sempre tese a rintracciare nella forma espressiva del testo scritto l'immagine che esso apre, a partire dalla composizione della frase, dall'uso di determinati termini e non altri. Analizzando un verso della poesia *A Sergej Esenin* scritta da Majakovskij nel 1926, Ejzenštejn si sofferma sulla sua struttura, un montaggio di parole la cui dimensione visuale non è immediatamente traducibile in una forma cinematografica: "il vuoto.../Volate/fendendo le stelle" (Majkovskij, 1959). Come trovare l'immagine del vuoto, si chiede Ejzenštejn? Non in un'inquadratura vuota: "Per dare il senso del vuoto occorre mettere qualcosa dentro l'inquadratura" (Ejzenštejn, 1993, p. 121). Come dare il senso del volo? "Naturalmente dall'inquadratura precedente. Un'inquadratura non può essere concepita isolatamente" (*ibidem*). Cosa può rendere

fondazione teorica di un pensiero del cinema e del montaggio secondo il regista sovietico.

visibile il gesto di fendere le stelle? Il percorso del regista parte da queste domande, al fine di evitare ogni ricorso al simbolismo, accentuando al tempo stesso gli stacchi tra le parole, che appunto denotano un'idea di montaggio, una "sceneggiatura di soli tre versi che si conclude in un film concreto", conclude Ejzenštejn dopo aver analizzato il frammento insieme ai suoi studenti (ivi, p. 123).

Pensando allora all'ipotetico film "concreto" di tre inquadrature sorto dai versi di Majakovskij emerge una determinata relazione tra immagine e parola nella teoria ejzenštejniana, una relazione dinamica in cui la parola è sempre e comunque dotata di una potenza di immagine e, al tempo stesso, in cui l'immagine (il film concreto), si pone come una forma particolare, aperta e ampia di scrittura. Perché, rivedendo a partire dalle immagini finali il percorso di analisi del verso poetico, l'immagine del film non è una traduzione o un adattamento dei versi del poeta, e neanche una loro resa simbolica: ciò che ne risulta è un movimento di trasfigurazione in cui nell'immagine sopravvive e letteralmente prende corpo la potenza della parola, che dunque, secondo il movimento tipico del procedimento ejzenštejniano, "esce fuori di sé". Analogamente, l'immagine conserva in sé la potenza originaria della parola poetica senza diventare una sua rappresentazione in immagine. È di fatto questo il principio a partire dal quale un progetto quale quello del film dal *Capitale* di Marx si fonda.

È questo, inoltre, il punto cardine di un rapporto parola-immagine che non separa i due termini, ma li immette in un circuito dinamico di trasformazioni reciproche. Tale dinamica di sopravvivenze e mutazioni, che Ejzenštejn sviluppa a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento, crea – e lo si vedrà nella parte conclusiva di questo saggio – un ponte tra l'inizio del ventesimo secolo e alcune delle pratiche filmiche che attraversano lo scenario contemporaneo. Un ponte che mostra come in alcune delle forme più stimolanti del cinema contemporaneo sia in gioco un'idea di scrittura filmica complessa, in cui il rapporto tra montaggio, immagine e parola si configura secondo modalità non scontate.

## 2. *Rubens, il montaggio e la scrittura*

Ne *Il metodo*, uno dei libri non portati a termine da Ejzenštejn – il non finito è una sorta di costante nel suo percorso –<sup>8</sup> che l'au-

<sup>8</sup> Come scrive Somaini: "L'incompiutezza è qui un tratto costitutivo della scrittura di Ejzenštejn. Una scrittura interminabile, che non riesce mai a raggiungere una forma definitiva in quanto risultato di un montaggio concepito come una continua variazione su temi che vengono studiati da diversi punti di vista e nelle loro più diverse manifestazioni,

tore pensa come la summa di una riflessione teorica sul cinema, è presente un aneddoto che il regista e teorico utilizza come esempio di una particolare scrittura per immagini. L'aneddoto riguarda la realizzazione del trittico di san Cristoforo (conosciuto con il titolo *Deposizione della croce*), opera di Pieter Paul Rubens, realizzata tra il 1612 e il 1614 su commissione della Gilda degli Archibugieri ad Anversa, il cui santo patrono era appunto san Cristoforo.

Ciò che nota il regista è che, pur essendo il quadro il frutto di una commissione che intendeva omaggiare Cristoforo, Rubens non ritrae la figura del santo. Nel pannello di sinistra è rappresentata Maria, incinta di Gesù, che fa visita ad Elisabetta, incinta di Giovanni. Il pannello centrale, più grande degli altri, rappresenta la deposizione della croce, in cui un gruppo di uomini e donne calano delicatamente il corpo morto di Cristo sorreggendolo con le proprie mani. Infine, nel pannello di destra, Simeone, con il volto rivolto estaticamente verso l'alto, sorregge tra le braccia Gesù bambino nel momento in cui Giuseppe e Maria lo presentano al tempio. Perché, si chiede Ejzenštejn, il santo, che avrebbe dovuto essere il soggetto principale del quadro, scompare mentre il centro della visione è occupata dal grande pannello centrale in cui campeggia la scena della Deposizione? La spiegazione offerta da Ejzenštejn è quella di un complesso "gioco di parole", che nasce a partire dal nome stesso del santo; Cristoforo, oltretutto "portatore di Cristo": "Rubens si giustificava così: Che cosa significa Cristoforo? 'Cristo-foro'. Cristo, si sa; 'phoros' – 'portare'. Cristoforo significa 'colui che porta il Cristo'. Permettete! *Primo*: la Vergine Maria non porta forse il Cristo in grembo, nel quadro di sinistra? Simeone non lo porta forse in braccio nel quadro di destra? E quando viene deposto dalla croce in un impeto di tragico dolore, il Salvatore morto non viene forse portato in braccio?" (Ejzenštejn, 2018, p. 454).

L'ipotetica ricostruzione della spiegazione da parte dello stesso Rubens è inventata dal regista, quasi fosse la fantasia di una scena di un film, ma non è ciò che importa. La spiegazione è infatti nota agli storici dell'arte e studiosi di Rubens.<sup>9</sup> Quello che interessa qui è la lettura squisitamente cinematografica del regista: ciò che Ejzenštejn sottolinea è letteralmente la scomparsa di ogni elemento

in un continuo succedersi di digressioni e derive" (Somaini, 2011, p. 230).

<sup>9</sup> Sarah K. Bolton, riprendendo l'analisi di Conrad Busken Huet, autore di una celebre monografia sul pittore olandese scrive: "Playing upon the name of a patron saint, he has represented a threefold 'bearing of Christ'; Christ borne from the Cross in the centre; Christ borne by old Simon on the right; Christ borne "neath his mother's heart" on the left wing." (Bensusan, Keyser, Bolton, p. 948). Ma se Bolton fa rientrare lo stratagemma all'interno di un uso dell'allegoria, per Ejzenštejn, come si vedrà, quello che è in gioco è una lettura cinematografica del trittico.

raffigurativo (l'immagine del santo) e la scelta della reiterazione/differenziazione del gesto (il portare, sorreggere come gesto comune ai tre pannelli) come ciò che riconduce "il Cristoforo astratto e metaforico all'azione concreta di portare il Cristo" (Ejzenštejn, 2018, p. 454).

I tre pannelli del trittico non sono dunque tra variazioni dell'allegoria nata dal nome del santo, ma un vero e proprio procedimento di montaggio, in cui la potenza del gesto del portare diventa, nel passaggio dello sguardo lungo i tre dipinti, la costruzione di un senso che travalica la metafora, l'allegoria o il simbolo. Il gesto, infatti, che cresce di intensità proprio grazie al rapporto tra le tre immagini che compongono il quadro, diventa qui l'elemento puramente cinematografico dell'immagine, come anche Agamben aveva sottolineato nella sua lettura (profondamente warburghiana) del rapporto tra cinema e gesto, il quale riguarda

in generale lo statuto dell'immagine nella modernità. Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine stata qui spezzata, e non di immagini si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti. Ogni immagine, infatti, è animata da una polarità antinomica: da una parte, essa è la reificazione e lo scancellamento di un gesto (è l'imgo come maschera di cerca del morto o come simbolo), dall'altra essa ne conserva intatta la *dynamis* (come le istantanee di Muybridge o in una qualunque fotografia sportiva) (Agamben, 1996, pp. 49-50).

Il nucleo della proposta teorica radicale di Ejzenštejn si può allora sintetizzare in questo modo: se ogni forma espressiva al di là delle differenze è accomunata da una potenza (che abbiamo chiamato potenza di immagine), che la fa andare oltre se stessa, allora il cinema può lavorare questa potenza fino a fare dell'immagine e del montaggio gli strumenti per creare una forma che produce pensiero, un *analogos* della parola, senza esserne una traduzione, senza cioè pensare l'immagine/montaggio come un sistema di segni che si sovrappone a quello della parola scritta.

Una proposta radicale, per molti versi utopica, impossibile. Anche perché il cinema non è andato nella direzione auspicata dal regista sovietico, quella di un'opera d'arte totale, ma si è disseminato, scisso in molteplici forme, diversissime tra loro. Ma la profondità e la fecondità della ricerca ejzenštejniana continuano ad agitare il panorama del cinema contemporaneo. Fare i conti con Ejzenštejn significa ripensare, per teorici, critici e autori, una riflessione che non ha certo smesso di essere attuale.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Basti pensare agli studi di Pietro Montani, che nella sua riflessione sullo statuto dell'immagine contemporanea, riprende Ejzenštejn proprio in relazione alle operazioni di montaggio che il regista sovietico ha messo in gioco, sia teoricamente che nei suoi film, nel corso del tempo. In Montani, lo studioso riprende ad esempio il concetto ejzenštejn di

### 3. Kluge e la questione della scrittura

Nel corso della sua opera di regista, artista e teorico del montaggio cinematografico, Alexander Kluge – autore che necessiterebbe oggi di un ulteriore approfondimento teorico, vista la ricchezza del suo percorso – si è confrontato diverse volte con Ejzenštejn, e in particolare con la sua teoria e pratica del montaggio; nello specifico, in un'opera *monstre* della durata di quasi tre ore, *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), Kluge ritorna sul progetto incompiuto del regista sovietico. Il film è costituito da materiali eterogenei: interviste, testimonianze, testi dagli appunti del regista sul progetto del film sull'opera di Marx, immagini, musiche. La domanda di partenza è quella sul principio che Ejzenštejn insegue per ipotizzare un montaggio che sia in grado di rendere visibile i concetti del testo marxiano. Dei cartelli mostrano brani dai diari e dai quaderni di appunti del regista (risalenti al periodo compreso tra il 1927 e il 1929); in uno di questi compare una nota in cui il regista si pone la questione del materiale che costituirà il film: “La questione della quantità del materiale (*Materialumfangs*) può variare, e deve essere affrontata con estrema laconicità, in modi specifici in ogni capitolo, persino utilizzando alcune parti di finzione e altre di materiale di cronaca (*Filmchronik*)”.<sup>11</sup> Dopo la serie dei cartelli con il testo ejzenštejniano, l'immagine cambia e lo schermo si trasforma in una babele di immagini, riquadri di dimensioni variabili (inserite secondo la tecnica dello split screen), ognuna delle quali mostra scene differenti. Alcune prese da film famosi (si riconosce tra gli altri *Metropolis* di Fritz Lang), altre prese da materiali eterogenei, spettacoli teatrali, fotografie d'epoca, o altri film di finzione. I riquadri si ripetono, si moltiplicano, cambiano costantemente, costringendo lo sguardo ad un vorticoso tentativo di “presa” sull'immagine che non può non essere destinata allo scacco.

Mostrare tutto in una sola immagine, significa allora allontanarsi dal progetto di Ejzenštejn e riflettere su un'altra dimensione del montaggio cinematografico, sulla simultaneità delle forme che contemporaneamente appaiono sullo schermo. La concezione organica del montaggio e del cinema (l'inquadratura come cellula e il film come corpo), che caratterizza la riflessione ejzenštejniana negli anni Quaranta, letteralmente esplose nella molteplicità degli schermi dentro lo schermo che Kluge compone come se fosse un

asincronismo tra immagine e suono per evidenziare l'origine di una concezione contemporanea di montaggio, che Montani chiama montaggio intermediale (Montani, 2022, p. 55).

<sup>11</sup> *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), tr. it. mia.

collage mobile e fluido. Dopo pochi minuti, la composizione cambia ancora di struttura, ora la dominante è composta da immagini documentarie, fotografiche o cinematografiche relative alla prima metà del Novecento. A questa serie ne succede un'altra, in cui la composizione di inquadrature dentro le inquadrature lascia il posto a piani a tutto schermo. Un volto in primo piano di una ragazza che senza muovere la testa indirizza il suo sguardo verso qualcosa alla sua destra riempie di nuovo lo schermo. Quegli occhi che si voltano lentamente appartengono a Ljudmila Celikovskaja, l'interprete della zarina Anastasja Romanovna, la donna amata da Ivan in *Ivan il terribile* (1940). Ed è proprio di Ivan il volto in primo piano che risponde a quello sguardo nell'inquadratura seguente. Ha inizio così una nuova serie, un montaggio di immagini in cui lo sguardo è il tema dominante: personaggi che guardano e il controcampo che si apre su qualcosa che in realtà non stanno guardando. Un cortigiano di Ivan guarda i campi lunghissimi sulle steppe sovietiche che aprono *Il vecchio e il nuovo* (1929); il regista stesso guarda la caduta del cavallo dal ponte in *Ottobre* (1927).

Lo scopo non è più quello di un montaggio che può diventare la forma principale di un cinema concettuale: Kluge sembra riprendere il montaggio del regista sovietico per riaprirlo, rimodularlo, trasformarlo in qualcosa d'altro: non un corpo, ma una scrittura. Il montaggio di Kluge che segue i frammenti delle note ejzenštejniane non è casuale: il *materialumfangs*<sup>12</sup> che lo stesso Ejzenštejn annota come necessariamente eterogeneo (dalla fiction al documentario) diventa il punto di partenza di Kluge per sperimentare, una dopo l'altra diverse forme di montaggio, giustapposizione, accostamento, composizione grafica delle immagini. come se quelle serie fossero altrettante possibilità di mettere a fuoco una "scrittura" filmica.

Più avanti nel film, Kluge incontra lo scrittore tedesco Dietmar Dath e la conversazione vira sul progetto ejzenštejniano di filmare il *Capitale*:

*Kluge*: L'idea di Eisenstein per 'Das Kapital' e le sue riprese erano un'opera di commento, una disposizione fianco a fianco di realtà che possono sfiorarsi. Voleva che gli eventi all'inizio della linea temporale del film fossero presenti allo stesso modo della fine. Un'operazione che oggi possiamo fare facilmente con i computer e con questo mezzo, come il DVD, dove è possibile...; *Dath*: Ipertesto, semplicemente, ma con la pellicola; *Kluge*: Drammaturgia sferica; *Dath*: Assolutamente; *Kluge*: Non importa dove porta, il contesto, la connessione rimangono. Credo che questa sia una

<sup>12</sup> Va sottolineato che il termine in tedesco non è la traduzione di una espressione che il regista sovietico scrive in Russo, ma è riportata direttamente in tedesco nel quaderno di appunti. Ejzenštejn, infatti, conosceva cinque lingue e utilizzava spessissimo termini provenienti da idiomi diversi all'interno dei suoi appunti, soprattutto se li considerava più efficaci che i loro equivalenti in russo.

delle sue idee centrali (*ibidem*).

Quello che il dialogo mostra è l'operazione di ripensamento del progetto cinematografico de *Il Capitale*. Ripensamento che si rende possibile in una fase diversa dello sviluppo dell'immagine, delle sue tecnologie di produzione e riproduzione. L'accento allora passa dalla questione della potenza di *obraznost'*, di "immaginità" della parola alla connessione tra le immagini, alla possibilità di ampliare la potenza del montaggio: in altre parole, dalla parola alla scrittura.<sup>13</sup>

È in questo passaggio che si colloca il ponte tra la riflessione ejzenštejniana e le pratiche della scrittura filmica contemporanea. Ejzenštejn si rivela ancora una volta il punto di partenza di una riflessione teorica sul cinema e l'immagine che travalica l'epoca in cui queste riflessioni venivano svolte. Commentando il lavoro di Kluge su Ejzenštejn, in questo e in altri film del regista tedesco – in cui la forma cinematografica si trasforma attraverso la sua trasposizione in altri supporti, dal DVD, all'ipertesto passando per l'istallazione – Christa Blümlinger scrive: "Il fatto che, alla fine di questo lavoro su Eisenstein, materiali, documenti e immagini siano salvati in uno spazio digitale sembra segnalare il desiderio di Kluge di tornare alla scrittura" (Blümlinger, 2013, p. 276; tr. it. mia). Tornare alla scrittura nel senso letterale del termine? O pensare la scrittura come forma di composizione del montaggio? Sono queste le domande che vanno ora affrontate.

#### 4. La scrittura del reale

L'itinerario fin qui seguito permette allora di affrontare con nuovi strumenti una delle tendenze più vive dello scenario contemporaneo del cinema: le pratiche di scrittura filmica che caratterizzano il film saggio, il documentario in prima persona, il riuso dei materiali d'archivio,<sup>14</sup> il *found footage*, fino alle pratiche del video-saggio o del *Videographic Criticism*<sup>15</sup>. È questo il ponte di cui

<sup>13</sup> L'operazione di attualizzazione messa in gioco dal film di Kluge è evidente sin dal titolo: *Nachrichter aus der ideologischen Antike*, può essere tradotto con "notizie dall'antichità ideologica", ma il termine *Nachrichter* può significare anche "novità". Dunque si tratta non di uno studio storico proiettato al passato su una grande utopia del cinema dei primi decenni del Novecento, ma un percorso in grado di dire qualcosa di nuovo sullo statuto contemporaneo dell'immagine.

<sup>14</sup> La bibliografia su queste forme del cinema contemporaneo è ovviamente ampia; per un inquadramento storico-teorico generale (cf. Bertozzi, 2013).

<sup>15</sup> Il video-saggio e in generale l'uso dei materiali filmici per l'analisi dei procedimenti cinematografici è una tendenza sempre più in sviluppo negli ultimi anni, in special modo nella critica accademica di stampo anglosassone (cf. Grant, 2014; Grizzaffi, 2017).

si parlava all'inizio: Il passaggio che lo stesso Ejzenštejn compie da un'idea di una potenza visuale della parola alla necessità di pensare la composizione delle immagini come una forma di scrittura che non imita la scrittura alfabetica, non si connota come una traduzione, come un linguaggio di segni, ma procede lungo una strada peculiare, specifica del cinema. Il passaggio non è un annullamento, ma una ulteriore apertura del discorso teorico: Se, come abbiamo visto all'inizio, Corrigan inserisce Ejzenštejn tra gli autori che hanno sviluppato una serie di riflessioni su quello che lo studioso americano chiama *Visual Thinking*, è attraverso l'analisi svolta in queste pagine che il pensiero del regista sovietico si mostra aperto ad una ulteriore fase, quella, per dirla con le parole di Catherine Grant, che può essere definita *Material Thinking*<sup>16</sup>. Nell'appunto ripreso da Kluge nel suo film, Ejzenštejn utilizza appunto il termine *Materialumfangs*, nella consapevolezza che l'operazione di montaggio è un'operazione anzitutto materiale, sia nel senso di una materialità della composizione di elementi eterogenei, sia nel senso che l'immagine stessa è (anche) materia che può e deve essere inserita in un processo di accostamenti, contrasti, sovrapposizioni. Il materiale è dunque, in questa concezione della scrittura come composizione di elementi eterogenei, l'insieme molteplice che viene sottoposto ad una operazione di montaggio o di rimontaggio (nel caso di materiali originariamente provenienti da fonti diverse e non realizzati appositamente per il film).

È un'idea che, come si è detto, attraversa una parte importante del cinema contemporaneo, in particolare quelle forme di cinema documentario che si collocano in uno spazio di sperimentazione e di ibridazione delle forme non legato alla pratica più convenzionale del documentario, inteso ingenuamente come "rappresentazione del reale". L'idea di una "cine-scrittura", infatti, prende corpo laddove il cinema si pone in una posizione diversa rispetto alla sua forma eminentemente narrativa (senza necessariamente abbandonarla). Parlare di scrittura cinematografica significa allora esplorare la specificità della forma cinema, la sua capacità di porsi come stile. *Cinéécriture* è il termine che una cineasta fondamentale come Agnès Varda inventa per dare conto di questa prospettiva: "Il taglio, il movimento, i punti di vista, il ritmo delle riprese e del montaggio sono stati sentiti e considerati nel modo in cui uno scrittore sceglie la profondità di significato delle frasi, il tipo di parole, il numero degli avverbi, i paragrafi, i capitoli che fanno avanzare la storia o interrompono il flusso, ecc. Nella scrittura si chiama stile. Nel

<sup>16</sup> Grant (2014). La studiosa inglese introduce il concetto di *material thinking* analizzando le forme del video-saggio contemporaneo.

cinema lo stile è la *cinécriture*” (Varda, 1994, p. 14). Le parole di Varda creano una sorta di corto circuito, di salto temporale tra la ricerca ejzenštejniana e lo scenario contemporaneo. Filmare il reale, nella prospettiva di Varda, significa creare una scrittura, una necessaria finzione che organizza il caos delle impressioni visive, l'indeterminatezza del reale.

Ovviamente, la questione della scrittura attraversa tutta la storia della teoria del cinema. La presenza del termine come concetto operativo nella teoria del cinema non è certamente nuova: negli anni Settanta del secolo scorso la svolta testuale degli studi di semiotica del cinema – nutrendosi dell'influsso delle teorie di autori come Roland Barthes, Jacques Derrida o Julia Kristeva – ha affrontato e sviluppato l'idea di testo filmico come nozione complessa in grado però di rendere conto del processo molteplice di strutturazione del film. Come sintetizza efficacemente Francesco Casetti: “Il riferimento più comune durante gli anni Settanta è al processo che dà corpo e modella un film: l'attenzione è volta al ‘lavoro linguistico’ che viene compiuto sui materiali di base; alla ‘scrittura’ (...) che ne detta la composizione; alla ‘produzione’ da cui esso prende avvio; in una parola, alle *pratiche significanti* che lo attraversano e lo muovono” (Casetti, 1993, pp. 157-158).

Ma il concetto di scrittura a cui stiamo alludendo non va nella stessa direzione. Riprendere il concetto e identificarlo come la pratica finzionale attraverso cui il documentario affronta la sua incessante sfida di messa in forma del rapporto di uno sguardo con il reale, si pone come operazione diversa da quella della svolta testuale della semiotica del cinema. È necessario, infatti, pensare l'operazione di scrittura come pratica di lavoro del film, come risposta, appunto, da parte di uno sguardo alla impossibile determinazione della molteplicità del reale. Se il documentario è una forma di creazione, lo è proprio perché deve creare, inventare una scrittura del reale<sup>17</sup> di volta in volta diversa, necessariamente legata a ciò di cui sta parlando, intrinsecamente stimolata dalla mancanza di una forma previa, di una chiara struttura. La finzione necessaria che la scrittura rappresenta è dunque la modalità attraverso cui prendono

<sup>17</sup> Inevitabile, nell'uso della locuzione “scrittura del reale”, pensare al concetto di cinema come “lingua scritta della realtà” di cui parlava Pasolini. È infatti vero che la proposta teorica pasoliniana, pur impregnata di una terminologia ripresa dal dibattito semiotico degli anni Sessanta, va proprio nella direzione di pensare il cinema come forma del tutto peculiare di “scrittura”. È altrettanto ovvio però che l'idea pasoliniana presenta anche differenze sostanziali, a partire dalla questione ontologica che lega cinema e realtà, cinema e vita in Pasolini. Non c'è il tempo qui per approfondire una questione comunque centrale per la teoria del cinema contemporanea, si rimanda, per un primo approfondimento, a R. De Gaetano, *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005 (in part. il capitolo “Pasolini teorico”, pp. 79-100).

forma le scelte estetiche e formali dei registi chiamati ogni volta a dare forma al caos. Lo sguardo analitico si sposta dunque dal film come oggetto finito al processo che in tutte le sue fasi lo porta a compimento, al lavoro del film come operazione di creazione, di invenzione, in altre parole di finzione.

È qui che il corto circuito si compie e che le parole di Varda si collegano alla ricerca di Ejzenštejn: nel pensare la scrittura come invenzione, come operazione che di volta in volta cerca una forma in grado di rendere conto del rapporto con un reale che è sempre irraggiungibile che risiede la grande sfida del cinema contemporaneo. Pensare al cinema come forma di scrittura significa allora creare un altro di quei giochi di parole con cui si è aperto questo saggio e che si configura come una delle direzioni di ricerca urgenti sull'immagine contemporanea.

### *Bibliografia*

- Agamben, G., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Bensusan, S.L., Keysor J.L., Bolton, S.K., *The Complete Works of Peter Paul Rubens*, Delphi Classic, s.l., 1999.
- Bertozzi, M., *Recycled Cinema. Visioni perdute, immagini ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013.
- Blümlinger, C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*, Klincksieck, Paris 2013.
- Casetti, F., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Corrigan, T., *The Essay Film*, Oxford University Press, New York 2011.
- De Gaetano, R., *Teorie del cinema in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- Ejzenštejn, S.M., *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.
- Ejzenštejn, S.M., *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986.
- Ejzenštejn, S.M., *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, Marsilio, Venezia 1993.
- Ejzenštejn, S.M., *Il metodo*, vol. I, Marsilio, Venezia 2018.
- Grant, C., *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*, in "Aniki", 1(1), 2014. <https://core.ac.uk/reader/146494170> (ultimo accesso 14.10.2022).
- Grizzaffi, C., *I film attraverso i film. Dal 'testo introvabile' ai video essay*, Mimesis, Milano 2017.
- Majakovskij, V., *Opere*, vol. 2, *Poesie 1923-1926*, Editori Riuniti,

Roma 1958.  
Montani, P., *L'immaginazione intermediale*, Meltemi, Roma 2022  
Somaini, A., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi,  
Torino 2011.  
Varda, A., *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, Paris 1994.