

Enrico Redaelli

Il ritmo del montaggio. Ejzenštejn, l'arte, la natura

Un'infinita cosmogonia

Un'immagine attraversa tutti gli scritti di Ejzenštejn. Attorno a essa ruota la sua produzione teorica come anche la sua attività registica. Ma non è un'immagine cinematografica. È semmai l'immagine che sta a fondamento della cinematografia. Non è un'immagine statica, ma una scena, raccontata dal mito e raffigurata nel rito, che ha attraversato più di 25 secoli. Ejzenštejn ne fa il perno della sua teoria del montaggio. Ma anche il perno del cinema e dell'arte tutta, dalla pittura all'architettura, dalla scultura al teatro, dalla musica alla letteratura. Di più: quella scena non è solo l'emblema dell'esperienza estetica, ma l'emblema della cultura umana in quanto tale. E, infine, della vita, della natura stessa. Come è stato detto, per Ejzenštejn il montaggio è «una sorta di chiave dell'universo»¹. E la scena che meglio di tutte lo rappresenta è dunque una scena cosmogonica: Dioniso smembrato dai Titani.

Perché Dioniso? Perché l'arte, come la vita, non è creazione. È montaggio, produzione di concatenamenti. Ossia, smembramento e ricombinazione di frammenti in una forma ogni volta nuova, ogni volta diversa. Nulla si crea, tutto si scompone e si riassume in un'incessante, infinita cosmogonia. Come accade a Dioniso. Dilaniato dalla spada dei Titani, scrive Ejzenštejn, le sue membra di nuovo si compongono in un Dioniso trasfigurato². L'immagine compare soltanto a metà di un'opera voluminosa come la *Teoria generale del montaggio* (1937), dopo più di duecento pagine, ma illumina tutto il cammino teorico compiuto sin lì con una potenza visiva e concettuale impareggiabile. Non solo il cammino percorso nella prima parte del volume, ma anche la riflessione teorica svolta da Ejzenštejn sul montaggio nei quindici anni precedenti.

¹ F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, tr. it. di C. De Coro e F. Lamperini, Marsilio, Venezia 1985, p. XXI.

² Cfr. *ivi*, p. 227.

Abstract

The objective of this article is to elucidate the philosophical scope of Ejzenštejn's theory of montage. As he himself stated, editing is not merely a film technique; rather, it is a principle that encompasses all aspects of film work and extends even beyond the boundaries of cinema. His writings demonstrate a vitalistic understanding of matter and nature, wherein all things are perceived as parts of a larger whole. This concept bears resemblance to the "concatenation" put forth by Gilles Deleuze and other scholars: montage is a way of conceptualizing the relationship parts-whole, discrete-continuous, between the One and the Many. Art can thus be understood as a method of using discrete elements to evoke a unified whole.

KEYWORDS

EJZENŠTEJN

-

PHILM MONTAGE

-

NATURE

-

RHYTHM

-

ACTOR-NETWORK THEORY

Artifici, macchine, assemblaggi

Sin dalla sua prima elaborazione teorica – quel manifesto per un teatro «di agitazione» scritto nel 1923 e pubblicato col titolo *Il montaggio delle attrazioni* – l'autore intende lo spettacolo come arte di plasmare le coscienze e «modellare lo spettatore»³. Ovvero, per dirla con Foucault, come un dispositivo di soggettivazione. Che altro dovrebbe fare l'arte se non ciò che sempre fa da millenni, ossia produrre soggetti, formare essere umani⁴?

Si tratta allora di cercare i mezzi espressivi più efficaci a tale compito. E i mezzi più efficaci non vanno ricercati nel naturalismo della rappresentazione ma nell'artificiosità e nella convenzionalità. Nei termini di Ejzenštejn: non nella «figuratività illusoria», ma in «reali artificialità»⁵. Questa è la via di ricerca costantemente perseguita, sin dallo scritto del 1923, dal futuro regista (il suo primo film, *Sciopero*, è dell'anno dopo). È quanto già insegnava la biomeccanica, il metodo teatrale messo a punto dal suo maestro, il regista e pedagogo Vsevolod Mejerchol'd. L'influenza di questi sulle prime indagini teoriche di Ejzenštejn è evidente, come lo è quella della psicologia riflessologica di Pavlov e Bechterev che metteva in luce le correlazioni tra stimoli sensoriali e risposte corporee ed emotive. Bio-meccanica: la meccanica deve produrre e modellare il *bios*; la macchina dello spettacolo deve generare emozioni e forgiare l'esistenza umana; il marchingegno artistico deve formare un nuovo modo di vivere. Se Mejerchol'd applicava questo principio all'attore, Ejzenštejn lo estende e lo applica anzitutto allo spettatore. Questa è l'efficienza [*dejstvennost'*] che va ricercata sul piano della *techné*: produrre effetti reali mediante artificio. Per dirla in termini lacaniani, produrre effetti nel reale mediante la manipolazione

3 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id., *Il montaggio*, tr. it. G. Kraiski, F. Lamperini, A. Summa, G. Spagnoletti, Marsilio, Venezia 2024, p. 220.

4 In un saggio del 1924 Ejzenštejn scrive che il cinema e il teatro nascono dall'arte della danza e considera le danze rituali primitive una forma di «training degli istinti» (cfr. Id., *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in Id., *Il montaggio* cit., p. 239).

5 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 221.

del simbolico. Nelle parole del regista: «Assicurare al pubblico una soddisfazione *reale* (sia fisica, sia morale) che tuttavia deriva da una compartecipazione *fittizia* a ciò che viene mostrato»⁶.

Il risultato di queste prime indagini Ejzenštejniane si riassume nel «montaggio delle attrazioni». Ovvero, l'assemblaggio di tutte le tecniche (teatrali o cinematografiche) che riescono a esercitare sullo spettatore un effetto sensoriale e psicologico. Suono, luce, colore, movimento, gesto, espressione: tutto può divenire attrazione se montato in un concatenamento efficace. Producendo «scosse emotive»⁷ sul soggetto e «pressioni, calcolate con precisione, sulla sua psiche»⁸, grazie alla collisione di elementi diversi, si mantiene alta la sua concentrazione e si favorisce l'attenzione verso l'operazione in atto. Quale operazione? Quella stessa a cui lo spettatore è sottoposto: la collisione, il mezzo, l'artificio devono essere visibili, percepibili. Solo così si ottiene uno spettatore consapevole. Si tratta di stimolare in lui una sorta di diplopia: vedere la scena ma anche, simultaneamente, la sua messa in scena; il risultato, ma anche, simultaneamente, il “montaggio” che ha generato quel risultato. L'arte deve esibire se stessa, mostrarsi nella propria artificiosità.

Proprio per il suo più alto grado di artificiosità il cinema diviene per Ejzenštejn, a partire dal 1924, l'arte che meglio incarna tale compito⁹. Infatti, esso opera mostrando non eventi reali (come i gesti che l'attore svolge sul palco di un teatro) ma elementi convenzionali (come le fotografie immobili montate in sequenza)¹⁰. Deve necessariamente, strutturalmente, ricorrere

6 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 227 (corsivi dell'autore).

7 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 220.

8 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 227.

9 Per un'approfondita ricostruzione del lavoro complessivo di Ejzenštejn, dagli spettacoli teatrali dei primi anni '20 fino agli ultimi progetti come regista, autore e teorico del cinema, cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011. Cfr. anche A. Cervini, *Sergej M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2006; M. Seton, *Sergei M. Eisenstein: a biography*, The Bodley Head, London 1952; J. Leyda, Z. Voynow, *Eisenstein at Work*, Methuen Publishing Ltd, London 1987.

10 Cfr. S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 228-29.

all'artificio. E dunque al concatenamento. Ovvero, al «montaggio delle attrazioni»: un'operazione macchinica che, combinando elementi convenzionali e inerti, produce come per magia il movimento, la vita. Questa vita – che si anima sullo schermo e nella mente dello spettatore – scaturisce palesemente in modo artificiale, come una scintilla di fuoco dallo sfregamento di due pietre¹¹. Scaturisce, ad esempio, dall'accostamento innaturale di fotogrammi diversi messi tra loro in frizione. Il montaggio in senso tecnico e strettamente cinematografico diviene allora per Ejzenštejn «una condizione essenziale del cinema, sul cui carattere convenzionale esso si fonda»¹². È infatti uno degli strumenti principali che, esibito nella sua artificiosità, permette allo spettatore di essere attivo, non passivo come quello dei film hollywoodiani, narcotizzato da un montaggio invisibile e ipnotico. È il montaggio che, per esempio, vediamo – e non possiamo non vedere, per come è ostentato – in alcune celebri scene di *Sciopero* (1924), come la fucilazione di massa alternata alle immagini di un mattatoio, o di *Ottobre* (1927), come la visita di Kerenskij allo zar alternata alle immagini di un pavone.

In questa visione dell'arte come artificio e del teatro e del cinema come ordigni estetici c'è tutto il fascino, tipico del costruttivismo russo degli anni Venti, per il lavoro, la tecnica, le macchine¹³. E dunque per l'industria, la costruzione, l'assemblaggio. Un fascino avanguardistico che seduce il giovane Ejzenštejn già nel 1919, quando annota sul suo diario: «non si crea un'opera, ma la si costruisce con pezzi finiti, come una macchina. *Montaggio* è una bella parola: descrive il processo del costruire con frammenti preparati in anticipo»¹⁴.

11 «Da due cellule immobili nasce il movimento» (Id., *Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti*, in Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 177).

12 S. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, cit., p. 229.

13 Cfr. F. Albéra, *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Age d'homme, Lausanne 1990.

14 La citazione è riportata da D. Bordwell nel suo *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, New York 2020 e tradotta in italiano da A. Somaini nel suo *L'ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, in «Rivista di estetica», n. 46, 2011,

Ma vi sono già qui i semi della visione ontologica e cosmologica che svilupperà negli scritti della maturità, dalla *Teoria generale del montaggio* alla *Natura non indifferente*: tutto è macchina. Tutto è assemblaggio e ri-assemblaggio. Noi stessi operiamo come macchine sul piano culturale e siamo costituiti come macchine sul piano biologico. Siamo cioè dispositivi dediti al montaggio: la nostra percezione delle cose avviene per frammenti, per scorci delimitati, di cui operiamo una sintesi. Conoscere è montare¹⁵. E siamo a nostra volta il risultato di un montaggio. Anche la natura è infatti un artificio: cos'è la vita se non cibarsi di altra vita, ossia smembrare esseri viventi e ricomporli in una nuova forma? Come nell'*actor-network theory*, anche per Ejzenštejn non c'è soluzione di continuità tra natura e cultura, tra *bios* e meccanica, tra vita e assemblaggio. Tant'è vero che nella *Natura non indifferente* l'autore usa una sola parola, *vešč*, a indicare sia gli oggetti naturali (le "cose") sia gli oggetti artificiali (le "opere"). Gli uni e gli altri sono indifferentemente soggetti al ritmo dionisiaco della vita, della morte e della rinascita. Quel ritmo *naturalculturale*, direbbe Donna Haraway, con cui si generano nuove totalità organiche assimilando e riconfigurando parti di organismi precedenti.

Lo smembramento e la ricomposizione di Dioniso sono allora sì l'immagine del montaggio in quanto operazione emblematica dell'arte, della cultura, dell'artificiosità e del lavoro umani, ma sono anche, scrive Ejzenštejn nella *Teoria generale del montaggio*, una «immagine della vita della natura»¹⁶. Dal *big bang* alla vita sulla terra, dai fossili marini agli idrocarburi, dagli idrocarburi alla plastica, dalla plastica ai mobili e alle sedie, non è forse sempre la stessa materia, smontata e rimontata, a generare nuove combinazioni, nuove forme, nuovi oggetti? Tutto è montaggio.

online dal 30 novembre 2015, consultato il 30 aprile 2024. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1649>.

¹⁵ Cfr. per esempio S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in Id., *Il Montaggio*, cit., p. 89 e ss.

¹⁶ S. Ejzenštejn, *Il montaggio nel cinema della ripresa da più punti*, in Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 249.

Montaggio di montaggio

Dunque, un'unica legge strutturale – il continuo montaggio – è alla base dello sviluppo tanto della natura quanto della cultura e dell'arte¹⁷. Rispetto però alla logica dello sviluppo dialettico di Marx ed Engels, che restano i riferimenti filosofici privilegiati, quella di Ejzenštejn è una logica spiraliforme che a tratti ricorda piuttosto la geometria dei frattali di Mandelbrot. O la monadologia Leibniz, per cui ogni goccia d'acqua contiene al suo interno un universo le cui gocce d'acqua contengono al loro interno nuovi universi e così via all'infinito: non ci sono *partes extra partes*, ma c'è un *continuum* fatto di *partes intra partes*¹⁸. Nel linguaggio di Ejzenštejn: ogni montaggio è montaggio di montaggio. Questo pensiero “frattale” emerge ad esempio nel modo in cui il regista sovietico concepisce l'articolazione di un film, per cui il montaggio si replica a più livelli, dall'inquadratura alla sequenza all'opera audiovisiva: ogni livello soprastante replica il livello sottostante¹⁹. Come osserva Casetti, in Ejzenštejn «gli oggetti investigati non risultano mai chiusi in se stessi, bloccati attorno ai loro tratti fondamentali; sono invece le tappe di un percorso continuo, delle stazioni di passaggio. E anche la chiave del mondo, cui pure si punta, si dissolve in un'incessante cangianza di punti di vista e di profili messi a fuoco»²⁰. Questa tonalità “leibniziana” del pensiero di Ejzenštejn, unita all'assenza di discontinuità tra natura e cultura, lo allontana dalla tradizionale impostazione dialettica del suo tempo e lo avvicina

17 Nella *Natura non indifferente* Ejzenštejn ha come riferimento la riformulazione dell'evoluzionismo darwiniano operata da Engels nella *Dialettica della natura* per cui non vi è soluzione di continuità tra storia naturale e storia umana (cfr. A. Cervini, *Pensare l'evoluzione tra natura e storia: il caso Ejzenštejn*, in A. Falzone, S. Nucera, F. Parisi (a cura di), *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, Corisco, Roma 2014, pp. 291-98).

18 Cfr. la lettura di Leibniz in G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, tr. it. di V. Gianolio, Einaudi, Torino 2004 e in F. Leoni, *L'automa. Leibniz, Bergson*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

19 Cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit.

20 Cfr. F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, cit., p. XXIV.

piuttosto a più recenti correnti di pensiero come l'*actor-network theory* di Bruno Latour o il *new materialism* di Karen Barad e Jane Bennett²¹.

Uno complicato

Se tutto è montaggio, se la cultura non è altro dalla natura, siamo di fronte a una visione monista della realtà e del cosmo: tutto è Uno. Ma quello di Ejzenštejn è un monismo *complicato*. Nel senso letterale del termine. È cioè un monismo piegato, ritorto, ritmato. Attraversato dal ritmo del montaggio. Per dirlo con una formula lacaniana: non «c'è l'Uno», semmai «c'è dell'Uno»²². Potremmo anche tradurre così: c'è montaggio dell'Uno, dove il genitivo è simultaneamente oggettivo e soggettivo. L'Uno si fa e si disfa da sé. Si monta e si smonta. È qui che l'immagine di Dioniso risulta illuminante.

L'unicità del tutto è il nucleo di verità al cuore dello smembramento di Dioniso, scena centrale, ricordiamolo, di uno dei miti greci più arcaici legato al culto dei misteri orfici. Nel mito il dio fanciullo è ingannevolmente attirato dai Titani con uno specchio e, guardandovi dentro, vede il mondo nelle sue molteplici forme. Ma, come ha chiarito Giorgio Colli, il mondo non è qualcosa d'altro da Dioniso. È ancora e sempre lui: è la sua immagine riflessa nello specchio²³. Per un certo verso, dunque, i Molti sono Uno. Non vi è cioè realtà nelle sue variegata forme se non sulla superficie riflettente che Dioniso osserva di fronte a sé: il molteplice, la grande varietà di esseri che abita il cosmo, è

21 Cfr. Per esempio B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, tr. it. di G. Lagomarsino e C. Milani, Elèuthera, Milano 2018; K. Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, tr. it. di R. Castiello, ETS, Pisa 2017; J. Bennett, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, tr. it. di A. Balzano, Timeo, Palermo 2023.

22 Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XIX. ... o peggio. 1971-1972*, tr. it. di L. Longato, Einaudi, Torino 2020. Cfr. anche le considerazioni sull'Uno di Davide Tarizzo nella sua introduzione a *La piega* di Deleuze: D. Tarizzo, *La metafisica del caos*, in G. Deleuze, *La piega*, cit. pp. XXIV-XXVII.

23 Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1977, pp. 42-43.

solo un gioco di riflessi. È illusione apollinea. Il nucleo dei misteri orfici consiste infatti nella rivelazione dell'originaria unità indivisa della vita: un solo impulso dionisiaco, una sola pulsazione, flettendosi su di sé, giunge a conoscersi come molteplice attraverso la griglia apollinea delle immagini e delle parole.

Ma, se per un verso i Molti sono Uno, per un altro verso questo Uno non si dà se non nei Molti, è già da sempre e immediatamente rifratto in una molteplicità. È questo spettacolo a destare la meraviglia di Dioniso nel momento in cui, guardandosi allo specchio, vede il molteplice. Che cosa, cioè, vede? I Titani che, giunti alle sue spalle, lo stanno sbranando facendolo letteralmente a pezzi con la loro spada. Questa, come lo specchio, è un simbolo del *principium individuationis*, il taglio apollineo che distingue e separa. Salvo che i Titani, come la spada, lo specchio e l'intero mondo, sono parti del tutto, sono creature di Dioniso, i riflessi di quell'unica realtà che è sempre vita dionisiaca (o *dionisiaco-apollinea*), la quale è dunque già da sempre frammentata. L'intero che verrà scomposto è già da sempre diviso perché è a sua volta il risultato di una scomposizione e ricomposizione precedente. Ma allora la vita, quell'unica vita che c'è, non coincide propriamente né con l'intero né con le parti, ma con l'incessante ritmo che rinvia dall'uno alle altre e viceversa.

Strano monismo, dunque. La rivelazione al cuore del rito orfico è una, ma si presenta come un nastro a due facce. Per un verso, quello dionisiaco, i Molti sono Uno; per un altro verso, quello apollineo, l'Uno è i Molti. Ma i due versi non sono opposti, come i due lati di una moneta, sono l'uno il ripiegamento dell'altro²⁴. Monismo *complicato*, si diceva: il mondo è una sola e unica stoffa *dionisiaco-apollinea* ripiegata su di sé come un nastro

24 La cifra di Dioniso, secondo uno dei suoi massimi studiosi (cfr. K. Kerényi, *Dioniso*, tr. it. di L. Del Corno, Adelphi, Milano 1992) risiede nella reciproca implicazione di *bíos* («vita finita», traduce Kerényi, vita individuale destinata alla morte) e *zoé* («vita infinita», vita della specie resa perenne dalla riproduzione sessuale). Ovvero, tra i Molti (le molteplici e apollinee forme di *bíos*) e l'Uno (quell'unica *zoé* che tutte le attraversa dionisiacamente). In questo senso Dioniso è già sempre intrecciato ad Apollo (non a caso, secondo una versione del mito, i pezzi di Dioniso smembrato sono raccolti da Apollo: cfr. *ivi*, p. 219).

di Moebius. La piega à la Moebius, come è noto, dona l'impressione di due differenti lati, un dritto e un rovescio, quando in realtà ve n'è uno solo. S'intende: uno solo... più la sua piega. Un solo nastro più il ritmo che lo curva, una sola stoffa più l'onda che la increspa.

È questo il problema con cui si confronta Ejzenštejn quando indica lo scopo del montaggio nella creazione non di una mera e piatta rappresentazione [*izobraženie*], ma di un'immagine vibrante [*obraz*]. Attraverso il montaggio l'arte deve cioè stimolare nello spettatore uno sguardo diplopico: vedere simultaneamente la scena apollinea e la messa in scena dionisiaca. L'una come l'altra, nel senso wittgensteiniano del *vedere come* [*sehen als*]²⁵. Vedere i Molti nell'Uno e l'Uno nei Molti. Si tratta, cioè, di esibire il montaggio *dell'Uno*: l'Uno che si fa e si disfa nei Molti, l'Uno che si monta e si smonta da sé. La vita che si fa arte, artificio, montaggio. È questo che l'arte deve mostrare: se stessa all'opera²⁶. Se stessa come opera e, simultaneamente, come vita all'opera (vita *dell'opera* e *nell'opera*)²⁷. In una parola: *obraz*.

Come riuscire in questa operazione?

25 Sul *vedere come* in Ejzenštejn e Wittgenstein, si veda l'ultimo paragrafo.

26 L'opera d'arte, scrive Ejzenštejn nel 1938, deve «coinvolgere gli spettatori nel vivo del suo divenire» (Id., *Montaggio 1938*, cit., p. 97). È questo che distingue «un'opera d'arte autenticamente vitale da un prodotto privo di vitalità che si limita a trasmettere i risultati espressivi di un processo creativo già fatto» (*ibidem*). Ma già nel testo del 1929 *Prospettive* (in «Rassegna sovietica», n. 1, 1967) conoscenza e costruzione sono indicati come due aspetti, vicendevolmente implicati, dello stesso processo e «il compito dell'arte consiste nel manifestare questa implicazione, nel mostrarla, per così dire, "all'opera"» (P. Montani, *Introduzione*, in S. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, tr. it. di G. Kraiski, L. Pantelich, A. Summa, Marsilio, Venezia 1981, p. XXII).

27 L'opera d'arte «sarà un riflesso autentico e completo della vita solo se saprà rispecchiare, oltre al lato visibile dei fenomeni, anche i loro processi interni» (S. Ejzenštejn, *Il metodo. Vol. I*, tr. it. di M. Meringolo e A. Roberti, Marsilio, Venezia 2018, p. 361).

L'immagine vibrante

Quella di Ejzenštejn è certamente un'«estetica dell'irrappresentabile», come osservato da alcuni suoi eminenti studiosi²⁸. Lo stesso Ejzenštejn, paragonando il montaggio alla combinazione di segni nella scrittura geroglifica, parla esplicitamente di «irrappresentabile» scrivendo: «Con la combinazione di due “rappresentabili” si ottiene così la notazione di qualcosa che è graficamente “irrappresentabile”»²⁹. Ciò che l'arte deve evocare, infatti, sfugge alla mera rappresentazione. Non perché sia altro o altrove da essa. Ma perché è la vita della rappresentazione: quella stessa vita che ha dato luogo alla rappresentazione, ma che ora, nella rappresentazione, è come rappresa, cristallizzata, fossilizzata. Ossia perduta. Non più viva. Come può, allora, l'operare artistico mantenere viva la rappresentazione? Ovvero, come può mantenere vivo nella propria opera qualcosa del proprio stesso operare, mantenere vivo nell'oggetto qualcosa della vita che in esso inevitabilmente si oggettiva?

Negli scritti Ejzenštejniani, la questione risulta estremamente semplice a dirsi, ma estremamente difficile a spiegarsi. Da un lato, è molto semplice, basta una parola: *obraz*. Per non tradire la vita, l'arte deve dare luogo non a una mera rappresentazione [*izobraženie*] bensì a un*obraz*³⁰. Questo termine, che compare in numerosi saggi di Ejzenštejn, e nel corso degli anni acquisisce via via sempre più sfumature, viene usualmente tradotto con “immagine”. Ma, per meglio rendere l'idea, lo si potrebbe indicare come “immagine vibrante”. È ciò che l'arte realizza grazie al montaggio: l'immagine è “vibrante” perché ciò che viene montato insieme non sono soltanto le rappresentazioni (i Molti), ma queste assieme alla loro stessa vita (l'Uno)³¹. Per così

28 L'espressione è di Pietro Montani (P. Montani, *Introduzione*, cit., p. XXXVII).

29 S. Ejzenštejn, *Fuori campo*, in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 4-5.

30 Cfr. in particolare S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, cit., pp. 96-7.

31 Sul montaggio in Ejzenštejn come composizione delle rappresentazioni e della vita (o, detto altrimenti, dei dati e del processo), cfr. F. Cambria, *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre*, in Id. (a cura di), *Le parti, il tutto*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 149-178.

dire, qualcosa della loro vita trapela nel montaggio, fa capolino nel loro accostamento, come una scintilla da due pietre focaie.

Dall'altro lato, come concretamente si “monti” un'immagine vibrante è l'aspetto estremamente difficile da spiegare. Non a caso Ejzenštejn avverte il lettore che quelle che usciranno dalla sua penna saranno «riflessioni ispide» che «sfuggono da ogni lato»³². *L'obraz*, infatti, «non ha la natura del *dato* bell'e pronto, ma quella di qualcosa che nasce e si sviluppa»³³. Perciò, non appena lo si vuole spiegare, lo si è già ucciso, lo si è già ridotto a mera rappresentazione. Dunque, al massimo lo si può *mostrare*. Si possono esibire degli esempi di *obraz*, si possono prendere delle immagini vibranti dalla storia dell'arte, dalla letteratura, dal teatro, dal cinema, dalla musica e provare a farle rivivere sulla carta. È il motivo per cui Ejzenštejn ha vergato migliaia di pagine, tornando e ritornando ossessivamente sulla questione e accumulando decine e decine di esempi.

Il suo stile di scrittura, così barocco e spumeggiante, mostra una vitalità che è esattamente ciò che l'autore ha di mira. Concatenando in serie un esempio con l'altro, l'Ejzenštejn teorico dell'arte tenta proprio di montare un *obraz*, ricorrendo a tutti i mezzi che la scrittura e la stampa mettono a disposizione (brani letterari, brani poetici, disegni, fotografie, grafi, ...), esattamente come fa l'Ejzenštejn regista con i tutti i mezzi che l'industria cinematografica mette a disposizione. Il metodo è lo stesso: è sempre una questione di montaggio. Si tratta di far collidere elementi provenienti da contesti artistici, storici e culturali profondamente diversi, che finiscono però per illuminarsi a vicenda proprio in virtù del loro essere “smontati” e “rimontati” davanti ai nostri occhi. Ecco allora che qualcosa inizia a vibrare. Ecco balenare l'*obraz*.

Dunque, per essere più precisi, non è una semplice questione di montaggio, ma di smontaggio e rimontaggio. Nei termini di Ejzenštejn, regressione e progressione. Si tratta di uccidere e far

32 Cfr. S. Ejzenštejn, *A.I. 1928* [Attrazione intellettuale 1928, inedito in Italia], in «Cinemas. Revue d'études cinématographiques», XI, n. 2-3, 2001, p. 147.

33 S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, cit., p. 97.

rivivere Dioniso. Smembrarlo per poi far vibrare i pezzi del suo corpo dilaniato. Farne danzare le parti perché rievochino quel tutto che è il dio, la vita stessa: ciò che si dà solo nella vibrazione. Ecco allora Dioniso trasfigurato. Ossia, l'*obraz*: percezione-concezione della vita (Uno) che vibra nelle parti (Molti) e delle parti (Molti) come danzanti la vita (Uno). Come accade nel rito dionisiaco – quel rito danzante da cui sono sorti il teatro e poi il cinema e che, secondo Ejzenštejn sulla scia di Nietzsche, rivive in ogni arte. La vita è già da sempre uccisa e fatta rivivere, smontata e rimontata, come dicevamo. Ma nel rito, come nell'arte, quella stessa vita prova a cogliersi di scorcio facendo vibrare le proprie oggettivazioni, mettendo in risonanza i propri componenti. Ed è lì che la vita coglie se stessa senza mortificarsi in una rappresentazione: guizzando nel ritmo del montaggio.

Sul ritmo del montaggio, scrive Ejzenštejn:

Come è raggiunto nel nostro tempo l'effetto per cui la generalizzazione si sposta oltre i limiti della rappresentazione? Più esattamente, quale elemento dell'insieme dei mezzi di azione espressiva del nostro esempio svolge questa funzione di ultima ed estrema generalizzazione? Non l'aspetto narrativo del montaggio, ma il ritmo del montaggio. [...] Il ritmo in quanto rappresentazione integralmente generalizzata del *processo*³⁴.

Il ritmo è il cuore del montaggio in quanto è l'articolazione dinamica che restituisce vita alle parti del tutto³⁵.

Nota Didi-Hubermann: «In Ejzenštejn c'è qualcosa di Orfeo – e, dunque, anche di Dioniso. È il ritmo, la danza dei corpi, la polisensorialità; ma anche gli spezzettamenti, gli smembramenti e le frammentazioni. Sono figure che rinascono continuamente dopo essere state uccise»³⁶. Ejzenštejn ringrazierebbe

34 S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 159.

35 Sulla nozione di ritmo è essenziale S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, in particolare pp. 283-289 e pp. 316-328.

36 G. Didi-Huberman, *Popoli in lacrime, popoli in armi. L'occhio della storia 6*, a cura di R. Boccali, Mimesis, Milano 2020, p. 186.

e forse osserverebbe che in ogni artista c'è qualcosa di Orfeo, quale figura che fonde in sé apollineo e dionisiaco. L'*obraz* nasce da questa fusione. Quando il ritmo naturale dell'uccidere e del far rinascere, dello scomporre e del ricomporre è ritualizzato, ossia riprodotto in maniera artificiosa, "ad arte", quando insomma è vissuto (lato dionisiaco) e insieme guardato da fuori (lato apollineo), ecco balenare l'*obraz*.

Proviamo allora a farla balenare anche noi con uno dei tanti esempi offerti da Ejzenštejn: la nave in Omero.

L'immagine orientata

Tutti sappiamo cosa significa «nave». Abbiamo familiarità con questo concetto astratto che si è formato in noi dall'esperienza vissuta, da tutta una serie di incontri che abbiamo avuto con le navi. Navi viste, toccate, sentite, prese o perse, amate o odiate. Navi in azione incontrate in diversi contesti d'azione. Ma questi incontri sono ormai trascorsi e la vita che li ha animati si trova ora rappresa, cristallizzata, fossilizzata in una mera rappresentazione: «nave». Un semplice dato: ciò che era un processo in divenire si è consolidato in una parola inerte. Che cosa fa, allora, l'artista, per esempio il poeta? Rivivifica la parola. Come? Decristallizzando la vita che è in essa rappresa e ricristallizzandola. Ovvero, smontando e rimontando il dato, regredendo e progredendo. Scomponendolo nelle sue molteplici rappresentazioni, quelle che un tempo furono azioni, e rianimandole davanti ai nostri occhi tramite la loro ricomposizione qui e ora. Si tratta di un principio squisitamente cinematografico, ma che Ejzenštejn vede all'opera in ogni arte. Ogni arte regredisce verso i Molti dilaniati, ossia verso la serie di azioni che ogni dato originariamente era – azioni che vengono ora ritagliate artificialmente come mere rappresentazioni – e progredisce verso il riverbero di vita dell'Uno che scaturisce nuovamente dall'azione, ossia dall'atto di "montare" tra loro i Molti.

È come se l'*obraz* emergesse dall'esecuzione di uno spartito musicale. Lo spartito è un cadavere, è cioè il risultato compatto

e inerte di un processo: quel che è stato il lavoro vivo e creativo del musicista. Un processo che ora non c'è più e che ha lasciato lo spartito come sua unica traccia residua. Ridare vita allo spartito, a quell'oggetto compatto e inerte che è diventato, significa anzitutto smembrarlo, scomporlo in una successione di note e "farlo a pezzi" nel senso di eseguirlo pezzo per pezzo. Suonare un'opera musicale significa simultaneamente smembrarla, ossia ridistribuirne le parti nel tempo (movimento regressivo), e ricomporla, ossia far risuonare le parti le une con le altre, concatenare e far vibrare insieme le note, "montare" la musica (movimento progressivo). I due movimenti sono lo stesso movimento, ossia la stessa *esecuzione* simultaneamente nei due sensi di questa parola: morte e rinascita³⁷.

È ciò che ad esempio fa Omero, secondo Ejzenštejn. Quello omerico, leggiamo in *Teoria generale del montaggio*, è un «notevole procedimento per cui il divenire prende il posto della datità»³⁸. Prendiamo il modo in cui il testo epico raffigura poeticamente una nave e proviamo a scomporre artificiosamente tale procedimento in due movimenti, uno regressivo, l'altro progressivo, sebbene i due movimenti accadano insieme e siano anzi un unico movimento. Sicché anche noi dovremo scomporre e ricomporre.

In primo luogo (movimento regressivo) Omero scompone la nave in una serie di dettagli molteplici che vengono descritti in successione prediligendo la processualità dell'azione (mettersi in mare, navigare, approdare) al posto di semplici e inerti risultati (come potrebbe essere una raffigurazione statica della nave ormeggiata). Riprendendo alcune osservazioni di Lessing, Ejzenštejn commenta:

La nave, insomma, non è resa particolareggiatamente e figurativamente: l'immagine [*obraz*] della nave sorge da una combinazione di quadri e rappresentazioni

³⁷ Sul montaggio come esecuzione musicale cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 316-328 e F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, cit., p. XX.

³⁸ S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 216.

delle sue varie azioni (navigazione, partenza, attracco). Inoltre, ognuna di queste “rappresentazioni” si configura di volta in volta non come datità, ma come un’immagine generalizzante ottenuta da “cinque o sei quadri materiali”. Cioè, letteralmente: cinque o sei pezzi di montaggio per l’immagine della “navigazione della nave”; cinque o sei per l’immagine della “partenza della nave”, cinque o sei per l’immagine dell’“attracco della nave”. E infine dalle immagini della “navigazione”, “partenza”, e “attracco” della nave nasce un’immagine che non ha propriamente natura rappresentativa: quella della Nave come tale. Provate a negare la coincidenza di questo metodo con i fenomeni cinematografici descritti sopra!³⁹.

Il secondo movimento, quello progressivo, è definito da Ejzenštejn «il tratto più notevole del montaggio»⁴⁰. È il momento in cui, per effetto del concatenamento dei Molti, qualcosa inizia a riverberare. Balena un *obraz*. Il quale, scrive Ejzenštejn, non è un’immagine inerte, ma un’immagine *orientata*. Ossia, un’immagine attraversata da una vibrazione, da un movimento direzionato. Ciò che l’arte deve restituire, infatti, non è l’oggetto in generale, che sarebbe una mera astrazione priva di vita, l’oggetto visto in modo neutrale per come sarebbe “in sé”. Semmai l’oggetto colto nella sua specificità. Ma questa specificità non è una cosa o una qualche essenza statica, bensì un’azione *orientata*, una correlazione dinamica con ciò che gli sta intorno. È infatti sempre in un atteggiamento orientato che noi incontriamo originariamente gli oggetti, i quali sono già orientati a modo loro. Scrive in merito Ejzenštejn:

Il montaggio non è tanto un mezzo per *riprodurre l’immagine* di un oggetto o di un fenomeno *in genere* (l’immagine dell’oggetto “in quanto tale”), quanto, piuttosto,

³⁹ *Ivi*, p. 217.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 218-9.

un procedimento che mira fundamentalmente a *dare un'immagine orientata*; non una riproduzione, ma proprio quell'*immagine che meglio evidenzia un atteggiamento nei confronti dell'oggetto* o del fenomeno⁴¹.

L'oggetto è già da sempre orientato perché non è statico, è il momentaneo esito di un precedente movimento di scomposizione e ricomposizione. Come dicevamo, tutto è montaggio, anche la natura. Dunque la materia dell'oggetto è sempre orientata, è cioè sempre in una specifica relazione dinamica col tutto. È in questo senso che la natura è *non indifferente*, come recita una delle opere più mature del regista e teorico del cinema. Non c'è mai mera materia, ma, come direbbe Gilbert Simondon, materia già sempre formata, plasmata, direzionata.

Così anche l'arte dev'essere direzionata. Deve far sorgere un'immagine orientata, ossia, come dicevamo, attraversata da un movimento direzionato. E sia il movimento sia la direzione sorgono dal montaggio: il *movimento* sorge dall'accostamento e dalla frizione dei Molti, la *direzione* sorge dal modo in cui i Molti sono ritagliati e combinati tra loro. L'atto di smembrare i Molti, infatti, non è mai neutrale: il modo in cui li si taglia è già un modo di predisporre i pezzi, e dunque è già un modo di orientarne la ricombinazione, di ri-orientarli. Per così dire, il taglio è sempre intrinsecamente "politico", prospettico, direzionato. E questo è vero tanto nell'operare della natura quanto nell'operare artistico. L'orientamento è dunque immanente agli oggetti, siano essi cose naturali o opere artistiche. Nell'arte, in particolare, l'orientamento che permette di cogliere l'oggetto nella sua viva unità dinamica proviene dal montaggio ed è percepibile in ciò che Ejzenštejn chiama il "ritmo del montaggio".

Se questo è quanto avviene sul piano dell'operare, ad esempio dal lato del poeta o del regista, che cosa accade invece sul piano della fruizione dell'opera, ossi dal lato del lettore o dello spettatore? *Obraz*, infatti, è un'immagine vibrante che si genera dall'incontro tra questi due piani. Non una cosa, ma, potremmo

41 *Ivi*, p. 219.

dire, un riverbero, una scintilla di vita orientata che si accende grazie al ritmo del montaggio. Dunque, una prassi che orienta il vedere. Se teniamo conto di tutto il percorso teorico di Ejzenštejn sin dai suoi esordi, possiamo anche azzardare: un'educazione dello sguardo.

Vedere come

Di fronte a un'opera d'arte lo spettatore è esposto allo stesso movimento regressivo-progressivo compiuto dall'artista. Egli, scrive Ejzenštejn, «è costretto a ripercorrere il tragitto creativo già seguito dall'autore nel dar forma all'immagine. Non solo vede gli elementi di rappresentazione dell'opera, ma rivive il processo dinamico della genesi e della formazione dell'immagine così come lo ha concepito l'autore»⁴². Lo spettatore è dunque costretto a tornare indietro, verso quella esperienza primordiale che Ejzenštejn chiama “prelogica”, in cui si incontrano i Molti (ad esempio le diverse esperienze di navi) non ancora sintetizzati in un concetto astratto. Ed è simultaneamente costretto a progredire in avanti, verso la sintesi che fa risuonare, *con e nei* Molti, l'Uno della vita indivisa, quella vita che li attraversa e li fa riverberare nel montaggio. È così che lo spettatore acuisce lo sguardo.

Scrivendo Ejzenštejn: «Non basta vedere, occorre che qualcosa accada alla rappresentazione»⁴³. L'arte, dicevamo infatti, stimola uno sguardo diplopico: vedere i Molti *come* l'Uno e simultaneamente l'Uno *come* i Molti. Vedere la scena apollinea *come* la sua messa in scena dionisiaca.

In alcune pagine del saggio *Grundproblem* del 1935 Ejzenštejn parla della «simultanea duplicità» e della «unità della duplicità» prodotta dall'arte con un tono che sembra anticipare le riflessioni wittgensteiniane sul *vedere-come*⁴⁴. Paragonando l'arte

⁴² S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, cit., p. 105.

⁴³ *Ivi*, p. 94.

⁴⁴ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche logiche*, tr. it. di R. Piovesan, Einaudi, Torino

ad alcune «forme primordiali» del pensiero «prelogico», l'autore cita il caso dei bororo che sostengono di «essere uomini e di essere contemporaneamente anche una particolare specie di pappagalli» intendendo la «completa e contemporanea identità di due esseri» e osserva che «dalla pratica artistica possiamo ricavare un mucchio di materiali che ricalcano quasi alla lettera le dichiarazioni dei bororo sulla loro duplice e contemporanea esistenza in due immagini completamente diverse e separate fra loro, eppure reali»⁴⁵.

Segue l'esempio dell'attore teatrale che sul palco è simultaneamente il suo personaggio:

Proprio in questa unità della duplicità sta la corretta percezione, quella che non permette allo spettatore di andare a uccidere il cattivo sulla scena, ricordandogli che malgrado tutto egli non è reale, ma che d'altro canto gli permette di ridere o piangere, dimenticando che ciò che ha di fronte è solo una recita⁴⁶.

Considerando l'esempio dei bororo e quello dell'attore sul palco, sorge un dubbio: questo vedere duplice è una percezione sensoriale o è un atto intellettuale? Nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein caratterizza il *vedere-come* quale realtà intermedia tra il percepire e il pensare. Questa modalità di percepire-pensare, questa sorta di visione-pensiero, è molto simile all'effetto del montaggio indicato da Ejzenštejn. In particolare, quando egli indica l'effetto del montaggio nella «capacità di far confluire le emozioni e l'intelligenza dello spettatore nel processo creativo»⁴⁷. È lo stesso effetto che, in altri scritti, considera tipico dell'opera d'arte e che ha variamente tentato di definire, ad esempio parlando di «pensiero sensoriale» e di «processo dualistico»: «L'opera d'arte colpisce perché in essa si svolge un

1963.

45 S. Ejzenštejn, *Grundproblem*, in *Il metodo*, cit., p. 139.

46 *Ivi*, p. 141.

47 S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, cit., p. 105.

processo dualistico: un'impetuosa ascesa lungo le linee dei più elevati livelli espliciti della coscienza e la penetrazione simultanea per mezzo della forma negli strati più profondi del pensiero sensoriale»⁴⁸. Il montaggio, dunque, non si limita a tradurre in immagini un pensiero già compiuto e formulato altrove, ma produce pensiero *ex novo*, è un vero e proprio “dispositivo di pensiero”, una modalità di *visual thinking*⁴⁹.

Le analogie con Wittgenstein non finiscono qui e sono evidentemente dovute all'influenza su entrambi della *Gestaltpsychologie*. Nel saggio *Le svolte del tempo*, ad esempio, Ejzenštejn analizza una serie di figure bistabili, simili al celebre disegno di Jastrow della lepre-anatra, commentato da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*. Ma si tratta di figure in stile Arcimboldo, ossia con la caratteristica di presentare un'immagine unitaria (un volto) e, alternativamente, un'immagine composita (ad esempio, più corpi tra loro intrecciati)⁵⁰. L'efficacia di tali figure, nota Ejzenštejn, risiede nella capacità di produrre una sorta di diplopia, per cui si percepisce una «duplicità simultanea»⁵¹ dell'intero e delle parti. Subito dopo precisa che la figura è efficace se le due immagini alternative (l'intero e le parti) non si fondono completamente in «un unico flusso» (l'intero assorbe le parti) né rimangono distinte (vedo l'intero *oppure* vedo le parti) ma solo se producono una «simultaneità intermittente»⁵². Una sorta di equilibrio metastabile: vedo l'intero *come* le parti e le parti *come* l'intero. Senza che il *vedere come* si risolva per un verso

48 S. Ejzenštejn, *Grundproblem*, cit., p. 162.

49 Timothy Corrigan indica in Ejzenštejn uno degli autori che nel XX secolo ha teorizzato e sperimentato forme di *visual thinking* (cfr. T. Corrigan, *The Essay Film*, Oxford University Press, New York 2011). Daniele Dottorini riprende e amplia la lettura di Corrigan indicando nel lavoro di Ejzenštejn una forma di *material thinking* (cfr. D. Dottorini, *Obraznost'. Ejzenštejn e la scrittura del reale*, «Aesthetica Preprint», n. 121, settembre-dicembre 2022; sul *material thinking* cfr. C. Grant, *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*, in J. Vassilieva, D. Williams, *Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, pp. 199-214).

50 Cfr. S. Ejzenštejn, *Il metodo*, cit., p. 343 e ss.

51 *Ivi*, p. 344.

52 *Ivi*, p. 345.

o per l'altro, come invece avviene nelle analisi di Wittgenstein. Questo punto metastabile è anche definito come un «fondersi intermittente», una sorta di unione-non-unione tra l'intero (un «fondersi» continuo) e le parti (un «intermittente» discontinuo). Ed è percepibile grazie a una vibrazione che accompagna ognuna delle due immagini, ovvero il passaggio ritmico dall'una all'altra: «Il presupposto indispensabile è proprio questa pulsazione, questa vibrazione da un'immagine all'altra, immagini che traspaiono l'una attraverso l'altra e tendono in maniera intermittente a fondersi insieme»⁵³.

Ejzenštejn sembra interessato a intercettare quella vibrazione, a mantenersi in rocambolesco equilibrio su quel passaggio chiamato dagli psicologi “*Gestalt switch*” in cui un'immagine si rovescia nell'altra. Dunque, non tanto il wittgensteiniano *vedere come* (già direzionato verso una delle due immagini possibili) quanto il wittgensteiniano «balenare improvviso dell'aspetto»⁵⁴. Per il regista la pulsazione, il ritmo del montaggio, fa balenare qualcosa (*l'obraz*) che non è però possibile tener fermo senza ridurlo a mera rappresentazione [*izobraženie*]. Sempre nel medesimo saggio, questo passaggio è definito anche “scatto”. Poiché è il punto in cui il movimento regressivo (vedo i Molti) si rovescia in (e per un attimo coincide con) quello progressivo (vedo l'Uno). È, potremmo dire, il punto in cui quell'unico nastro di Moebius che è la vita *dionisiaco-apollinea* si torce su se stesso e il lato dionisiaco si piega in quello apollineo e viceversa. È il punto in cui la vita si piega, si flette su di sé, si vede riflessa in se stessa, ovvero si fa arte.

È verso quello scatto, secondo Ejzenštejn, che *l'obraz* orienta in quanto immagine vibrante orientata. Dunque l'opera d'arte orienta, educa lo sguardo, lo sollecita a vedere la vita come opera e simultaneamente come vita all'opera. A vedere l'Uno come il montaggio dei Molti, il processo della vita nel suo risultato, e simultaneamente i Molti come montaggio dell'Uno, il risultato come processo in corso. In ultima analisi, a che cosa l'opera

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 260.

d'arte sollecita lo sguardo? A cogliere la potenza. Il Grande Fuori⁵⁵. Nell'*obraz* si mostra la vita come *già* orientata (i Molti) e simultaneamente la vita come potenza inesauribile nei suoi orientamenti (l'Uno), aprendo alla possibilità che essa assuma *altri* orientamenti.

Ma chi vede? E lo sguardo di chi viene educato? A vedere è sempre la vita. È sempre lo stesso nastro *dionisiaco-apollineo* che, sul punto di piegarsi, fa segno a se stesso. Seguendo e prolungando il ragionamento di Ejzenštejn potremmo dire che questa, dunque, è l'arte: vita che nello scomporsi e ricomporsi educa se stessa a percepire il ritmo del proprio montaggio. Vita che si coglie nella propria piega. Vita che si fa potenza.

55 Cfr. M. Foucault, *L'esperienza del fuori*, in Id., *Il pensiero del fuori*, tr. it. di V. Del Ninno, SE, Milano 1998, pp. 17-21, e G. Deleuze, *Foucault*, tr. it. di P.A. Rovatti e F. Sossi, Cronopio, Napoli 2002.

