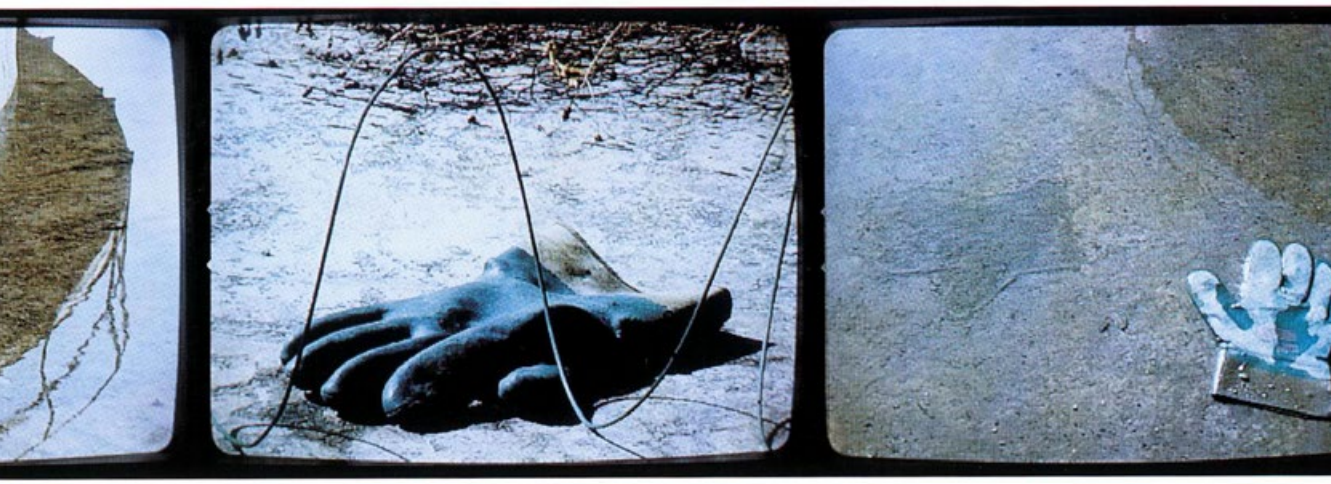
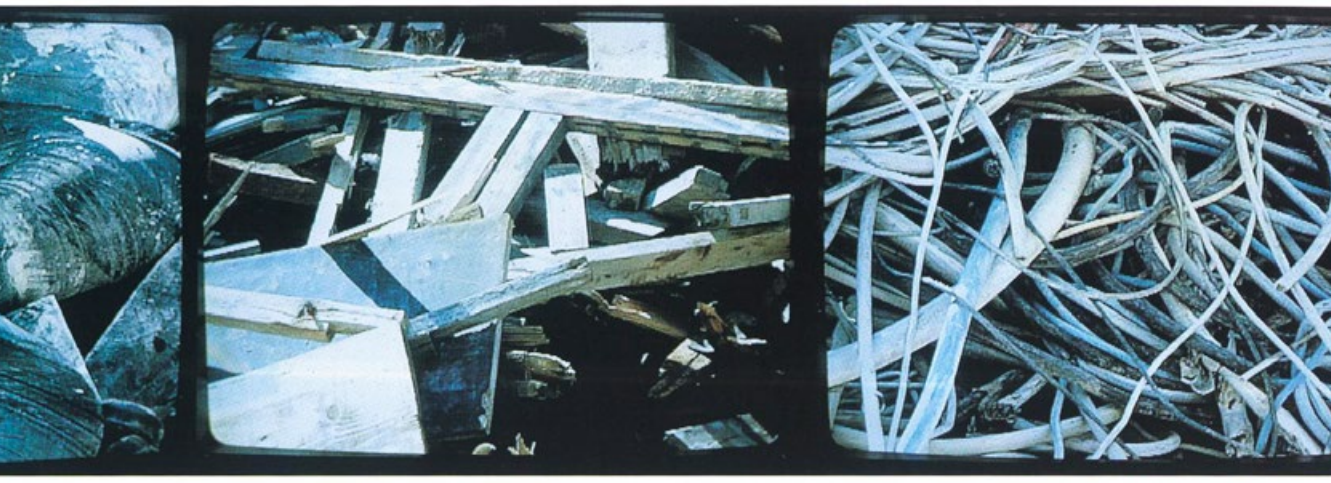


3
-
COMPORRE, SCOMPORRE, RICOMPORRE.
IL MONTAGGIO COME FORMA DELL'ESPERIENZA







PHILM
RIVISTA
DI FILOSOFIA
E CINEMA

3

2024

-

COMPORRE, SCOMPORRE, RICOMPORRE.
IL MONTAGGIO COME FORMA DELL'ESPERIENZA

PHILM

RIVISTA
DI FILOSOFIA
E CINEMA

Immagine di copertina
-
Studio Azzurro
2000, Trittico Marghera
[All Studio Azzurro's photos courtesy of Studio Azzurro]

UNIVERSITÀ di VERONA | Dipartimento di SCIENZE UMANE

UniSR
Università Vita-Salute San Raffaele

PHILM. RIVISTA DI FILOSOFIA E CINEMA

Rivista annuale

www.philm.univr.it

Editore
Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Scienze Umane
Lungadige Porta Vittoria 17
37129, Verona

Luogo e data di pubblicazione
Verona, 27 dicembre 2024

ISSN: 2974-6442

Direttore:
Gianluca Solla (Università degli Studi di Verona)

Vicedirettore:
Maria Russo (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Comitato scientifico:
Emmanuel Alloa (Université Fribourg), Daniela Angelucci (Università Roma Tre), Pietro Bianchi (University of Florida), Mario De Caro (Università Roma Tre - Tufts University), Jun Fujita Hirose (University of Ryukoku), Paul Kottman (New School for Social Research of New York City), Roberto Mordacci (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Riccardo Panattoni (Università degli Studi di Verona), Luca Salza (Université de Lille), Francesco Tava (University of the West of England), Enrico Terrone (Università degli Studi di Genova), Fabio Vighi (University of Cardiff), Thomas Wartenberg (University of Massachusetts), Cornelia Wild (Universität Siegen).

Caporedattore:
Nicola Turrini (Università degli Studi di Verona)

Comitato di Redazione:
Raffaele Ariano, Luca Cardone, Giuseppe de Ruvo, Michele Pavan, Maria Rosaria Perrelli, Enrico Redaelli.

INDICE

Editoriale

Gianluca Solla
Per una teoria della s/composizione 7

Scritture

Daniela Angelucci
Montaggi e concatenamenti. Il movimento aberrante nel cinema e nel reale 19

Vincenzo Cerulli
Montage as a Space for Resonance. Between Dialectical Praxis and Theoretical Tensions 31

Luca Cardone
Anime virtuali. Montare l'immagine, smontare l'esperienza 51

Marie Rebecchi
La filosofia del montaggio nel surrealismo. Attrazione, conflitto, sacrificio 71

Enrico Redaelli
Il ritmo del montaggio. Ejzenstejn, l'arte, la natura 95

Edoardo Rugo
Disassembling and Recomposing. The Real in the Filmic Image 117

Luca Salza
Rivelare la verità della guerra. *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Illarionovič Pudovkin 135

Rosamaria Salvatore
Frammento, discontinuità, ripetizione 157

Incontri

Laura Marcolini
Dalle tavole alle scatole di montaggio. Immagine e spazio nei progetti di Studio Azzurro 177

Studio Azzurro con Francesca Pola 183

Tracce

Roberto De Gaetano
Whitman, il montaggio e la nascita del Nuovo Mondo 211

Enrico Terrone
Un battito del cuore. *Adieu Philippine* di Jacques Rozier 219

Francesca Cagelli
Ricomporre i frammenti. Montaggio e memoria in *Aftersun* di Charlotte Wells 231

Raffaele Chiarulli
Io faccio nuove tutte le cose. Una rilettura della *Passione di Cristo* 243

Elena Girelli
Il tempo della città e la città nel tempo. *N.Y., N.Y.* di Francis Thompson 253

Matteo Bonazzi
Melancholia. Come smontare l'inizio 267

Enrico Camporesi
Disjecta membra 275

Editoriale

Per una teoria della s/composizione

> Bisogna che un'immagine si trasformi al contatto di altre immagini come un colore al contatto di altri colori. Un blu non è lo stesso vicino a un verde, un giallo, un rosso. Non c'è arte senza trasformazione.
>
> Robert Bresson[1]

Se il montaggio può essere inteso come l'operazione tecnica ovvero materiale che, sezionando e combinando segmenti differenti di materiale girato, li ricombina insieme attraverso un lavoro di scelta e concatenazione degli stessi, è un'evidenza che, nel suo aspetto elementare, chiede di essere pensata. Del resto, proprio questo gesto all'apparenza così semplice da definire ha cambiato radicalmente i paradigmi della nostra percezione e del nostro stesso pensiero. Basterebbe citare i nomi di Walter Benjamin, Aby Warburg e, più vicino a noi, di Georges Didi-Huberman, per indicare le referenze più immediate di un lavoro teorico che ha nel montaggio e nella produzione di costellazioni qualcosa che, emergendo dalla tecnica cinematografica, finisce per ridefinire in maniera innovativa il campo stesso del lavoro filosofico. In particolare, questa innovazione riguarda una pratica del pensiero che non ragiona più sulla dimensione della sostanza (cioè, grosso modo, della garanzia della permanenza), ma trova il suo gesto decisivo nella questione dei *modi*: è il modo in cui disponiamo gli elementi del pensiero che decide dei risultati. E questo modo risente sempre della contingenza, di cui sono impregnati i nostri atti.

Come spettatori e spettatrici siamo presi in un tessuto – che potremmo chiamare anche il *testo* delle immagini – siamo presi dai suoi tagli e dalle sue giunture, per lo più senza che ce ne accorgiamo. A determinare la nostra percezione è proprio quell'articolazione di cui non si avverte immediatamente la struttura; è quell'organizzazione silenziosa ma decisiva.

1 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 1986, p. 18.

Nella sua trama sottile si determina ciò che per noi diventa più o meno visibile. D'altro lato, un certo cinema ha giocato il montaggio contro la coesione formale della narrazione, anche quando questa non smetteva di svilupparsi nella trama di quelle stesse immagini. Il montaggio può contribuire tanto alla potenza narrativa di un film, quanto costituirne la segreta sovversione, per farne emergere un altro sostrato, fatto di immagini e di suoni, che perturba la struttura simbolica del cinema e il puro godimento narrativo del film. Nella call di questo PHILM #3 dicevamo che "il montaggio cinematografico si dimostrò capace di trasformarsi da un procedimento imposto da necessità materiali in una formidabile risorsa espressiva – non solo sul piano dell'organizzazione spaziale e della configurazione temporale dell'immagine, ma anche sul piano delle risposte percettive e interpretative dello spettatore". Resta ora da determinare come concretamente questa organizzazione e riorganizzazione spazio-temporale dell'immagine abbia luogo e soprattutto con quali implicazioni filosofiche.

Sergej Ejzenštejn è stato il primo a riconoscere nel montaggio un *principio compositivo generale*, applicabile a diversi materiali espressivi al di là della dimensione cinematografica in senso stretto. È proprio la generalità del montaggio assunto come principio che permette di pensarlo in una maniera che non sia puramente lineare, come concatenazione di elementi collegati in sequenza, ma nel senso di una scomposizione e ricomposizione di una molteplicità di segmenti spazio-temporali, combinati sin dentro un'unica immagine, all'interno della molteplicità dei suoi piani.

Questo è il dilemma a cui apre una teoria della composizione ed è insieme la domanda propriamente filosofica del montaggio: come possa un'operazione di sintesi produrre non una saturazione del campo del visivo, bensì aprire alla percezione dell'immagine quale dimensione mobile e perfino magmatica, fatta di elementi molteplici. A volte come semplici resti o come dettagli all'apparenza insignificanti, questi elementi che brulicano sin dentro una singola immagine aprono la nostra vista

all'incontro con qualcosa che non è stato ancora visto così o che così non è stato mai detto. È una questione che riguarda da vicino lo statuto stesso dell'esperienza, trovando nella discontinuità del montaggio la possibilità di attivarne nuove forme.

È proprio per affrontare tali questioni che occorre guardare al montaggio non più solamente come alla pura e semplice pratica di connessione lineare tra immagini differenti (inquadrature, luoghi, tempi), quasi che esso fosse un grande dispositivo atto a produrre la tradizionale unità teatrale di luoghi e di tempi, pur nella loro differenza. Occorre, invece, guardare ai modi della composizione sin della singola immagine.

In un saggio dedicato al "montaggio a distanza", da lui definito anche montaggio "a contrappunto"[2], il regista armeno Artavazd Pelešjan ha mostrato come il cinema costituisca una forma intermedia tra le opere d'arte plastica (quali la pittura, la scultura, la grafica, l'architettura) e quelle che si sviluppano nel tempo (come la letteratura e la musica). Nelle prime l'insieme viene generato e percepito prima dei dettagli; nelle seconde è invece la percezione dei particolari a precedere i tratti generati da una forma. Con un'affermazione che può essere sottoscritta in pieno, Pelešjan afferma che il cinema si appella simultaneamente a entrambe queste possibilità, tanto a quelle delle arti plastiche quanto a quelle delle arti temporali. In altri termini, il cinema rappresenta quell'esperienza singolare in cui la percezione del quadro generale e quella dei dettagli avvengono simultaneamente.

Già negli anni '20 del Novecento Dziga Vertov definiva il campo del cinema come quello spazio che possiede quattro dimensioni (secondo la formula: *3 dimensioni + il tempo*). La visione che Pelešjan realizza, per esempio nel suo film *Noi* (*Menq*, 1969), è quella di presentare all'inizio, prima ancora dei titoli di testa, il volto di una bambina che guarda in camera (per quasi un minuto, su 24 minuti complessivi di film) e che apparirà nuo-

2 Cfr. A. Pelešjan, *Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance*, «Trafic», n. 2, 1992, pp. 90-105 (trad. mia).

vamente più avanti, dopo un quarto d'ora. L'elemento si ripete una terza volta, alla fine del film, ma solo nel rimando alla stessa musica che si è sentita alla prima apparizione del volto, senza che questa volta il volto appaia, ma in un certo senso facendosi attendere. La portata di questa tecnica, che è evidentemente anche uno stile, è spiegata da Pelešjan così:

> Il montaggio a distanza si distingue in primo luogo per il fatto che le relazioni non si stabiliscono unicamente tra due elementi separati (un punto con un altro), ma lo stesso tempo – ed è questo il discorso principale – fra tutto un insieme di elementi (un punto con un gruppo, un gruppo con un punto, un piano con un episodio, un episodio con un episodio). Vi è allora un'azione reciproca tra un processo ad un altro al quale è? opposto. È quello che definisco sotto il nome di principio dei blocchi del montaggio a distanza.

Che cosa si crea con un montaggio non consequenziale di questo tipo? Con tutta evidenza esso dà origine a un campo o, più precisamente, al film stesso come campo di tensione, che si estende tra i diversi elementi connessi (la molteplice apparizione del volto della bambina), ma separati. In altri termini, dà origine a un film che è ritmo. La tensione di questo campo è de inita dalla ripetizione di alcuni elementi ovvero da quella che con un'espressione di Bresson si potrebbe de inire una loro "associazione interna"[3]. Ciò che si irradia da lì costituisce il campo visuale e, in un certo senso, il ilm stesso.

Ha qui luogo qualcosa come l'accadimento di una contronarrazione o di una narrazione parallela, che non è propriamente una: della bambina non sapremo mai niente. Ritrovarla è, però, una sorpresa: è una sorta di doppia esperienza in cui vediamo, ma anche ricordiamo (e ricordiamo di averla già vista). Il suo volto è un resto che fluttua nella nostra memoria, ma nel preciso istante in cui la vediamo anche nel nostro campo visivo.

3 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 57.

Torniamo a vedere *Noi* e aspettiamo l'istante in cui comparirà e la rivedremo. Ci torniamo come si torna alle cose care o a quelle che ci hanno toccato. Se quell'immagine non è che un istante, essa può ben essere anche una permanenza o una persistenza che continua ad agire in noi rispetto alle tante immagini che passano. Da qui l'emozione nel ritrovarla. In un certo senso, ci scopriamo presi in un falso movimento, in cui qualcosa di ipnotico dell'immagine ci attrae, ma simultaneamente subentra una spinta centrifuga. Cerchiamo un *punctum*, un baricentro dell'immagine, ma siamo anche rigiocati dalla marea dei dettagli di quella stessa immagine (torniamo qui al punto di Pelešjan: il cinema è una simultaneità di piano d'insieme e di dettagli). Non è una semplice questione tecnica, altrimenti non ci sarebbero tanti scritti sul tema o non avremmo trovato motivo per tornarci, tanto più in chiave filosofica. Quello dello spettatore dei cinema non è un sapere, ma una conoscenza che passa per l'emozione. Il ritmo dell'apparizione diventa il ritmo del nostro sguardo: ciò che era corpo delle immagini diventa corpo del nostro sguardo, incarnandosi nei nostri sguardi. È allora lo sguardo stesso dello spettatore che crea il proprio film, montando parti diverse mediante la propria emozione nel ritrovare quel volto. In questo senso, combina in uno stesso atto percezione e immaginazione, laddove non è agevole dire dove finisca una e dove inizi l'altra. Il montaggio a distanza può essere così pensato anche come opera dello spettatore, quando nel vedere si creano dei fili sottili tra i gesti, i movimenti, le figure, per esempio guardando le sole mani o il gioco degli sguardi. Questo montaggio che è, al tempo stesso, personale e impersonale, può ritmare la nostra visione, a prescindere dal contenuto narrativo del film.

Da questo punto di vista, un "montaggio a distanza" alla Pelešjan non ha più la forma della catena di montaggio, né corrisponde al tentativo di combinare differenti "catene". Piuttosto, possiede una forma circolare o, più precisamente, la forma di "una figura sferica che gira su se stessa" (15). Qui il film si libera della sua linearità per assumere la forma tridimensionale di una sfera che è libera di ruotare in tutte le direzioni, benché

evidentemente gli itinerari all'interno di un film siano, almeno all'epoca di Pelešjan, del tutto prestabiliti - ciò che le nuove tecnologie del virtuale iniziano o hanno iniziato a sciogliere, con la possibilità che sia lo spettatore a decidere in che direzione sviluppare l'azione scenica e aprendo così nuovi scenari, già prefigurati nella potente immagine plastica del contrappunto o della distanza.

Limitando a questi pochi elementi le implicazioni della riflessione di Pelešjan e provando declinare i due fattori del ritmo e del montaggio, non possiamo non riferirci ad alcune pagine di un testo capitale della riflessione del '900 sul cinema: *Scolpire il tempo* di Andrej Tarkovskij[4].

Sin da subito Tarkovskij chiarisce come la questione del montaggio non vada letta nel senso della sinteticità, ma in quella del ritmo: "la dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo, che esprime *lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura*"[5]. A chiunque creda che quelle del cinema siano immagini in movimento per il solo fatto di essere montate insieme e di scorrere lungo la linea ideale di una percezione orizzontale, l'espressione di Tarkovskij oppone la constatazione che è già la singola immagine, anche nella sua apparente fissità, a non essere mai statica. Il quadro di un'inquadratura è già sempre una breccia per il tempo. È la "condizione interiore" del materiale girato a disporre le singole inquadrature l'una accanto all'altra, ma il film stesso "nasce dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura"[6], cioè dal suo ritmo. E questo tempo non è un elemento neutro, inerte. Piuttosto, esso è in grado di generare una sorta di tensione, differente a seconda del suo grado, che si misura non per variazioni quantitative, ma in intensità. Non basta l'alternanza perché ci sia ritmo, occorre la "pressione temporale all'interno dell'inquadratura"[7] perché

4 A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.
5 *Ivi*, p. 107 (corsivo mio).
6 *Ivi*, p. 110.
7 *Ivi*, p. 112.

un ritmo si istituisca, come presenza del tempo, come sua impronta dentro il materiale girato. E questa "pressione del tempo nell'inquadratura"[8] è ciò da cui dipende la distinzione stessa tra creare e riprodurre, tra inventare e rappresentare. Il ritmo congiunge tempi differenti e, in questo senso, il montaggio non si effettua solo sul tavolo in cui si tagliano e ricongiungono le parti della pellicola, ma sin dalle riprese, ovvero dall'ora natale delle inquadrature. Già nella più elementare delle inquadrature c'è un montaggio interno, perché c'è del tempo che scorre. O, meglio, c'è del montaggio interno quando c'è del tempo che scorre come pressione ovvero come intensità e non come mera durata. In questo senso, l'inquadratura non è mai statica, bensì mobile: come potenza di una molteplicità, ma anche come un restare in potenza dato che l'inquadratura può portarci fra un istante là dove non sappiamo, aprendo infinite linee di fuga, direzioni diverse, sviluppi imprevisti.

Se l'immagine è composta e strutturata, se essa è l'effetto di un singolare assemblaggio delle sue parti, dei suoi pieni e dei suoi vuoti, dei suoi bianchi e dei suoi neri, dei suoi colori e dei suoi suoni, il coinvolgimento dello spettatore nel film è, certo, una partecipazione alla dimensione narrativa, ma più a fondo c'è una *partecipazione affettiva* al ritmo delle riprese. Allora, si tratta di un'altra forma di montaggio a distanza, si potrebbe dire, nel senso che la distanza è l'elemento da impiantare nelle immagini, per far spazio a loro interno, alla nostra stessa visione.

Gianluca Solla

8 *Ivi*, p. 110.

Menq (Noi)
-
1969, Artavazd Pelešjan







SCRITTURE

Daniela Angelucci

Montaggi e concatenamenti. Il movimento aberrante nel cinema e nel reale

L'intreccio tra filosofia e cinema incontra spesso detrattori proprio tra i registi e gli operatori del mondo cinematografico, infastiditi da ciò che a volte si configura come una messa a servizio delle immagini, usate spesso dai filosofi per illustrare concetti e argomentazioni. Non è sempre facile in effetti tenere ferma la rilevanza degli specifici strumenti e delle possibilità delle due pratiche, il cinema e la filosofia, quando se ne vuole seguire la risonanza, la vicinanza nella capacità di pensiero. Avere un'idea in filosofia e avere un'idea nel cinema producono pratiche diverse, perché le idee nascono già segnate dalla situazione in cui fanno la loro comparsa, già qualificate dal mezzo in cui e con cui le si pensa, già impegnate in un certo modo di espressione. E tuttavia, è innegabile che cinema e filosofia pensano e *danno da pensare*, per usare una espressione kantiana (e «avere un'idea è un evento che accade raramente, è una specie di festa»[1], dirà Deleuze). Seguire le avventure e gli incontri di queste due pratiche di pensiero, senza disconoscerne le modalità differenti, può generare emergenze inaspettate e necessarie, discutibili ed esaltanti.

In questo contesto erompe con la sua radicalità il lavoro teorico di Gilles Deleuze, che riesce nell'impresa di occuparsi di cinema – di ontologia e persino di storia della filosofia – con un unico gesto, ovvero la scrittura dei due volumi *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985). A partire dalla definizione di materia come flusso di immagini data da Bergson in *Materia e memoria* (1896)[2], in questi testi deleuziani lo scorrere delle immagini sul piano cinematografico coincide con il piano immanente dell'essere. Questa coincidenza procede appunto da una manipolazione storico-filosofica, cioè da una ripresa della filosofia di Bergson che contraddice Bergson stesso, il quale del cinema aveva parlato come di un falso movimento, usandolo come esempio negativo di una temporalità prodotta dalla

Abstract

The article establishes a connection between the aberrant movement of montage as discussed by Gilles Deleuze in his two-volume work on cinema and the concept of assemblage [*agencement*], as presented by the author in collaboration with Félix Guattari in their published works. Aberrant montage and assemblages are, first and foremost, modes of movement and production that inform the ways in which beings and thoughts emerge and unfold. Furthermore, and most significantly, the temporal dimension of the self as manifested in cinema through the "aberrant" dynamics of montage resonates with Deleuze's explicit ontological explorations of intensive experience and pure qualities.

Keywords

ASSEMBLAGE
-
MONTAGE
-
IMAGE-TIME
-
IMAGE-MOVEMENT
-
DELEUZE

1 G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it. a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2003 p. 9.

2 H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, tr. it. a cura di A. Pessina, Laterza, Bari-Roma 2001.

somma di istanti tutti uguali. L'ontologia pura di Deleuze – in cui l'essere non è sostanza in divenire, ma divenire in sé, e in cui enti ed essere coesistono su un unico piano, seguendo Spinoza oltre che Bergson – si coniuga orizzontalmente, in superficie, e viene presentata in questi lavori come tassonomia delle immagini che fluiscono sul piano cinematografico.

In *Cinema 1*, Deleuze si dedica al cinema classico, quello in cui le scene si susseguono in modo lineare, collegate l'una all'altra da ciò che Bergson chiamava "schema senso-motorio", cioè da un rapporto causa-effetto. In *Cinema 2* Deleuze si occupa invece di quella trasformazione dell'immagine cinematografica che vede emergere un impedimento nell'azione e nel progredire della trama, e dunque un mutamento in senso riflessivo. Le scene non sono più consequenziali e incastrate l'una nell'altra – come una catena sulla ruota del pignone, scriveva André Bazin nel suo testo sul neorealismo italiano[3], descrivendo in questo modo il cinema precedente alla svolta della scuola della Liberazione – ma prevedono delle soste, momenti che non servono allo sviluppo narrativo ma che hanno soprattutto una pregnanza estetica. Il tempo, che nella prima modalità dell'immagine appariva attraverso l'azione, può ora apparire in sé – in persona – nel suo sganciarsi dal racconto, nelle forme delle falde di passato e delle punte di presente, e come serie e trasmutazione continua da una dimensione all'altra. Il tempo del cinema moderno, trattato nel secondo libro del dittico, è un tempo "fuori dai cardini", un tempo che vale in sé e si presenta da sé, svincolandosi dalla narrazione e uscendo dalla linea sequenziale passato-presente-futuro.

Prima di soffermarci sul modo in cui viene trattato il montaggio nel lavoro filosofico-cinematografico di Deleuze, occorre precisare la qualità del rapporto tra le formule che danno il titolo ai due volumi. Come in tutti i binomi presenti nei libri di Deleuze – scritti da solo o con altri autori, come Félix Guattari, o Claire Parnet – non si tratta di considerarli isolatamen-

3 A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. di A. Apra, Garzanti, Milano 1973, p. 297.

te, o come esistenti "in purezza" e stabilmente, né tantomeno di distinguere un polo buono da uno cattivo. Questi due titoli descrivono due modalità di immagine cinematografica che si intrecciano, per cui una è la premessa dell'altra e l'altra è la vocazione, quasi il destino della prima, e viceversa. Si tratta quindi di considerarle insieme, ognuna come possibilità dell'altra, con l'altra concatenata in una eventuale metamorfosi.

Questo carattere si evidenzia nella lettura che Jacques Rancière propone dell'immagine-affezione, cioè quella particolare modalità dell'immagine classica in cui una sospensione, un arresto momentaneo nella risposta attiva permette l'emergere di pure qualità affettive. Ne *La favola cinematografica*, Rancière afferma che la somiglianza tra l'immagine-affezione e l'immagine riflessiva della modernità cinematografica relativamente all'interruzione dello schema percezione-azione ci fa comprendere che immagine-movimento e immagine-tempo non sono due dimensioni separate. Si tratta piuttosto della stessa dimensione, scrive Rancière, vista dalla parte della natura e dalla parte dello spirito, al punto tale da poter affermare che vi è

> una quasi indiscernibilità fra una logica dell'immagine-movimento e una logica dell'immagine-tempo, fra il montaggio che orienta gli spazi secondo lo schema 'senso-motorio' e quello che li disorienta affinché il prodotto del pensiero cosciente diventi identico in potenza al libero dispiegarsi delle potenzialità delle immagini-mondo[4].

La circolazione di figure e idee tra le due modalità di immagine risulta evidente anche dal modo in cui il montaggio viene trattato nei due volumi: già nel montaggio classico – quel tipo di montaggio che serve alla continuità della trama, al progredire del tempo attraverso l'azione – ciò che interessa a Deleuze sono in realtà i momenti di apertura, di interruzione, di rot-

4 J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it. a cura di B. Besana, ETS, Pisa 2006, p. 172.

tura. Nelle pagine dedicate a "Piano e quadro, quadratura e sezionamento" Deleuze evidenzia come, nello stato primitivo dell'immagine fissa, già sia insito il passaggio al movimento, prima attraverso la mobilità della cinepresa e poi, in particolare, attraverso il montaggio. La mobilità della cinepresa produce il movimento tra le parti, all'interno della inquadratura, causando un cambiamento solo relativo; il montaggio invece produce il movimento verso il fuori, risolvendosi in un cambiamento che Deleuze chiama "assoluto". In questo regime cinematografico, quello della linearità e della classicità, della narrazione e dell'azione, ci aspetteremmo che il montaggio venga presentato come essenzialmente impercettibile e lineare. E invece Deleuze scrive:

> Ma anche se la continuità si ristabilisce a cose fatte, ci saranno sempre interruzioni e rotture che mostrano come il tutto non si trovi da questa parte. Il tutto interviene da una altra parte e in un altro ordine, come ciò che impedisce agli insiemi di chiudere su di sé o gli uni sugli altri, il che testimonia di una apertura irriducibile non solo verso le continuità ma anche verso le loro rotture. […] Appare nei falsi raccordi come polo essenziale del cinema […]. Il falso raccordo è una dimensione dell'Aperto[5].

La dimensione dell'aperto, del tutto, sono modi per alludere a una potenza del fuori campo che si realizza anche nel cinema classico, emergendo dalle sue discontinuità e dai suoi raccordi irregolari, inaspettati, come mostra bene l'esempio della *Gertrud* di Dreyer, eroina dell'amore che finisce a tratti «nella giunta di montaggio»[6]. Tra una inquadratura e l'altra Gertrud sparisce dal luogo della scena dove ci aspetteremmo di trovarla,

5 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*. *Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1989, p. 43.
6 *Ibidem*. Così affermano Jean Narboni, Sylvie Pierre e Jacques Rivette in una conversazione sul montaggio nei «Cahiers du cinéma», n. 210, marzo 1969.

per andare ad abitare un altrove là fuori, "la quarta o la quinta dimensione".

Nella prima parte di *Immagine-tempo* Deleuze ricapitola il passaggio da un volume all'altro, cioè da un regime cinematografico all'altro, proprio dal punto di vista del montaggio. La prima tesi pone il montaggio come atto principale del cinema, un atto che permette la rappresentazione indiretta del tempo legando un'immagine-movimento all'altra. La seconda tesi completa la prima, e in qualche modo al tempo stesso la contraddice, affermando che nel piano c'è già un montaggio potenziale: che la sintesi del montaggio è dunque già presente nei caratteri intrinseci ad ogni immagine. La terza tesi, infine, evidenzia che il movimento deve avere un centro da cui partire e a cui riferirsi. Ma è qui che entra in campo un'altra possibilità, «un movimento aberrante, che si sottrae alla centratura», che «rimette in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o numero del movimento»[7].

Tale decentramento dell'immagine produce una trasformazione che non lacera il tempo, ma gli permette di apparire direttamente, distruggendo la sua subordinazione al movimento e all'azione. Appare così il "tempo in persona", la possibilità che venga percepito in sé, sganciato dal racconto. Ma se la vera assunzione del movimento aberrante emerge nel cinema moderno – che rompe lo schema senso-motorio dal di dentro, condannando la narrazione a mancare il concatenamento e i personaggi ad errare – l'immagine classica, con i suoi effetti di rallentamento e accelerazione, i primi piani, i cambiamenti di scala, porta già con sé questa possibilità. È nel mezzo della propria evoluzione che la settima arte svela ciò che custodiva in sé fin dalle origini. Nel passaggio dal regime classico ("organico") a quello moderno ("cristallino") si attua un cambiamento che porta da il movimento aberrante verso un'aberrazione autonoma e valida per sé stessa, e che però «fa rileggere tutto il cinema

7 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 49.

come già fatto di movimenti aberranti e di falsi raccordi»[8]. È il montaggio che cambia senso, lavorando non alla sua sparizione e impercettibilità né a decentrare i movimenti per presentare indirettamente il tempo attraverso le azioni – come accade nel regime classico trattato nel primo volume – bensì a liberare il tempo in sé, a sganciarlo dall'azione.

David Lapoujade ha messo recentemente in luce l'importanza del tema dell'"aberrazione del movimento" come tratto distintivo del pensiero di Deleuze: «Creare un concetto significa creare la logica che lo lega ad altri concetti», ma «logico non vuol dire razionale», anzi si potrebbe addirittura dire che per Deleuze un movimento «è tanto più logico quanto più sfugge a ogni razionalità»[9]. Questa struttura logica paradossalmente schizofrenica percorre tutti i testi deleuziani, in quanto tentativi sistematici di «catalogare i movimenti aberranti che attraversano la materia, la vita, il pensiero, la natura, la storia delle società»[10]. La logica irrazionale dei movimenti aberranti si dipana quindi nei testi sul cinema come specificità di una tipologia di film, ma anche in quanto l'insieme di immagini cinematografiche è anche immagine dell'essere e del pensiero. Il montaggio qui è la modalità di composizione di una esperienza del tempo inizialmente ordinaria, lineare, ma presto diviene sperimentazione, forzatura che può valere sul piano strettamente cinematografico come anche nel delineare l'andamento dell'essere e del pensiero, fatto di concatenamenti decentrati e di rotture inattese. Tratteggiare un legame senso-motorio già ricco di interruzioni e aperture, da una parte, e un montaggio che produce discontinuità, dall'altra, significa descrivere un movimento non dialettico, cioè una produzione di realtà che non perviene a sintesi, che non ci è data, ma va costruita. E questa costruzione procede per strappi e dismisure, per imprevisti e tagli, in modo, appunto, aberrante.

8 *Ivi*, p. 54.
9 D. Lapoujade, *Deleuze. I movimenti aberranti*, tr. it. di C. D'Aurizio, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 19.
10 *Ivi*, p. 15.

Capire a quale logica obbedisce questa costruzione è ciò che ossessiona Deleuze: quello che è certo – come scrive Lapoujade – è che ciò che sembra un'eccezione, una stranezza, diviene ben presto costitutivo di una nuova e diversa sintassi niente affatto arbitraria. Proprio l'eccezione, l'esperienza fuori dall'ordinario è infatti l'oggetto di una filosofia che vuole essere sperimentazione e non dogmatismo.

Ecco allora che i libri sul cinema, che a una lettura disattenta sembrano testi inaugurali di una terza fase deleuziana, interamente estetica[11], appaiono come una conseguenza dei precedenti lavori scritti con Guattari, cioè ai due volumi dedicati a *Capitalismo e schizofrenia* e al testo su *Kafka. Per una letteratura minore* (1975). Mentre le protagoniste del primo volume, l'*Anti-Edipo* (1972), sono le macchine desideranti – "macchinazioni del desiderio" produttrici di molteplicità reali – in *Mille piani* (1980), e ancora prima in *Kafka*, a insistere è il concetto di concatenamento [*agencement*][12]. Questo operatore concettuale sembra contiguo al montaggio e a ciò che ne abbiamo scritto finora, in quanto descrive la produzione di molteplicità e di novità come messa in relazione tra due o più elementi eterogenei.

11 Deleuze stesso ha convalidato questa distinzione della sua opera in tre fasi: il primo periodo che va dal suo apprendistato storico-filosofico alla elaborazione di una filosofia a proprio nome, il secondo che corrisponde agli anni Settanta e all'incontro con Guattari, il terzo a partire dagli anni Ottanta, che lo vede dedicato prevalentemente all'estetica, cfr. G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, tr. it. di di D. Borca, Einaudi, Torino,2010, p. 180. Questa suddivisione retrospettiva, "bioconcettuale", non implica ovviamente una discontinuità di pensiero; in particolare, l'estetica e l'ontologia si sostengono in un intreccio inestricabile (cfr. F. Domenicali, P. Vignola, *Deleuze. Filosofia di una vita*, Carocci, Roma 2023, p. 15).

12 "Concatenamento" è il termine invalso nelle traduzioni italiane del sostantivo francese *agencement*. Come tutte le traduzioni, questa soluzione ha un problema, in particolare quello di nascondere il carattere multidimensionale dell'*agencement* per suggerire una linearità che si dispiega tra i diversi anelli di una "catena". La traduzione inglese *assemblage* proposta da Brian Massumi (che ha avuto fortuna anche ritradotta nell'italiano "assemblaggio") corre invece il rischio di perdere il tratto contingente per offrire la visione di un tutto conchiuso. Per le varie possibili traduzioni inglesi cfr. I. Buchanan, *Assemblage theory and Schizoanalysis*, «Panoptikum», n. 13 (20), 2014, pp. 126-134.

Il concatenamento è macchinico, come connessione di corpi, azioni, passioni, ed è concatenamento collettivo di enunciazione, come connessione di enunciati ed eventi incorporei; è una congiunzione e non una subordinazione, un'alleanza e non una filiazione. Se nell'*Anti-Edipo* le macchine desideranti sembrano occupare a volte un piano ancora trascendentale, in *Mille piani* l'abbandono di questa prospettiva risulta più netto, in quanto i produttori di molteplicità reale e le molteplicità che vengono da essi prodotti si situano e si muovono su uno stesso piano. Il concatenamento è l'operatore primario di un'ontologia della composizione immanente, che descrive una molteplicità di configurazioni e ne distingue le differenze in modo intensivo, qualitativo e non quantitativo[13], senza presupporre criteri o posizioni trascendenti.

Due questioni relative al concatenamento presenti in *Mille piani* riverberano in particolare con il montaggio e i libri sul cinema di pochi anni successivi. In primo luogo, la prospettava cartografica attraverso cui vengono studiati i concatenamenti nel volume del 1980 porta con sé una diversa idea di temporalità, non lineare ma punteggiata di eventi. L'essere come divenire e il pensiero come produzione di novità si caratterizzano come movimenti di superficie, linee di fuga, connessioni intrecciate che formano rizomi. Dall'ambito della botanica i due autori mutuano la figura del fusto sotterraneo a sviluppo orizzontale – il rizoma appunto – differente dall'albero verticale ma anche da una rete regolare, con dei centri fissi, non solo per sottolineare il rifiuto di una gerarchia di piani, ma anche per evidenziare l'imprevedibilità delle connessioni in continua crescita. Il rizoma è l'immagine del pensiero del molteplice che si oppone al libro-radice (cioè al libro classico, "organico") così come al libro-radicella, figura della modernità che produce un

13 È stato Frančois Zourabichvili a sottolineare come l'uso a prima vista ampio e indeterminato del concetto di *agencement* si concretizza in una prospettiva immanente in una disparità di casi in cui è indissociabile dalla variabilità delle connessioni che non smettono di prodursi: cfr. F. Zourabichvili, *Il vocabolario di Deleuze*, tr. it. di C. Zaltieri, Negretto, Matova 2012, p. 25 e ss.

falso molteplice, in realtà rimpiangendo o sottintendendo sempre un'unità nascosta.

Nell'introduzione al testo, il rizoma ha tra i suoi "caratteri approssimativi" il principio di cartografia, l'essere "carta, e non calco". Il calco rinvia infatti a un modello, si rifà allo "stesso", rimanda a un pensiero dualista e a un procedimento rappresentativo, laddove la carta ha molteplici entrate, non riproduce ma costruisce, «è aperta, è connettibile in tutte le sue dimensioni, smontabile, reversibile, suscettibile di costanti rimaneggiamenti. Può essere strappata, rovesciata, può adattarsi a montaggi di ogni natura»[14]. Un pensiero rizomatico, fatto di concatenamenti eterogenei, molteplici, asignificanti e cartografici, rifiuta quindi ogni modello strutturale e generativo, abbandona l'asse genetico, che «è analogo a un'unità perno oggettiva sulla quale si organizzano stadi successivi»[15]. Sulla carta invece gli eventi storici non si susseguono ma sono coesistenti, le differenze di natura temporale sono sospese, gli stadi e le successioni lasciano il posto a un tempo non cronologico ma topologico. La memoria lunga, che ricorda, ricalca e traduce, lascia il posto allo "Splendore di una idea corta": «La memoria corta non è per nulla sottomessa a una legge di continuità o di immediatezza rispetto al suo oggetto, essa può essere a distanza, andare e ritornare molto tempo dopo, ma sempre in condizioni di discontinuità, di rottura e di molteplicità»[16].

La memoria corta, rizomatica, cartografica coglie qualcosa di completamente diverso dalla memoria lunga, arborescente, esattamente come accade nel passaggio tra *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, dove a una comprensione del tempo che passa a partire dall'azione che in esso si dispiega si sostituisce un'altra temporalità, che non segue né orienta la linea del racconto. Il montaggio discontinuo, aberrante di *L'immagine-tempo*, cui già allude a volte l'immagine del cinema classico, crea un tempo

14 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2014, p. 57.
15 *Ivi*, p. 56.
16 *Ivi*, p. 60.

topologico, cartografico, disseminato di eventi che non rimandano a un prima e un dopo, una temporalità fatta di situazioni e di spazi qualsiasi, di ecceità e di intensità, già presente in *Mille piani* nel rifiuto del calco e dell'asse genetico che implica.

La seconda questione che permette di tracciare una connessione diretta tra *Mille piani* e i due testi sul cinema, facendo incontrare concatenamento e montaggio, è la nozione di "linea"[17]. Il concatenamento, in quanto composto da differenti linee, non è infatti costituito dai termini che connette ma dalla relazione tra di loro, dalla linea che viene tracciata tra due elementi eterogenei non pre-esistenti ma instaurati dalla linea stessa. Nel piano 13 di *Mille piani*, dal titolo "1933. Micropolitica e segmentarietà", Deleuze e Guattari descrivono le diverse tipologie di linea, e soprattutto ne segnalano i pericoli. La linea molare è rigida, tagliata in diversi punti, e organizza i segmenti in modo duale, binario, tratteggiando dei grandi insiemi. La linea molecolare è fluida, e lavora all'interno delle linee segmentarie, le mette in contatto, imponendo loro una turbolenza. Infatti, quanto più una organizzazione è rigida e chiusa tanto più suscita una molecolarizzazione, facendo emergere qualcosa di inassegnabile, che scorre, sfugge e fluidifica. Gli autori si soffermano in queste pagine sull'opera di Gabriel Tarde: «bisognerebbe sapere quali contadini, e in quali regioni del Mezzogiorno, hanno cominciato a non salutare più i proprietari del vicinato»[18]. Un rifiuto che si configura come un flusso molecolare minuscolo, che attraversa però un'intera organizzazione molare, la sottende, la erode, trasformandola lentamente. Tuttavia,

17 Per una ripresa contemporanea di questa nozione, rinvio al lavoro dell'antropologo Tim Ingold, in particolare, al volume *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, tr. it. di D. Cavallini, Treccani, Roma 2020. Si veda anche S. Catucci *Sul filo. Esercizi di pensiero materiale*, Quodlibet, Macerata 2024, dove l'autore propone un'immagine del pensiero basata sui fili più che sulle linee, evitando il rischio di un'eccessiva astrazione corso a volte da alcune ontologie relazionali grazie all'osservazione e alla descrizione della materia reale di cui sono fatti i fili che ispirano le nostre immagini del pensiero.
18 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 273.

la differenza tra queste due tipologie di linea non è solo di scala, ma anche di natura, di sistema di riferimento: da una parte «il campo molare delle rappresentazioni, siano esse individuali o collettive», dall'altra «il campo molecolare delle credenze e dei desideri»[19]. La differenza di natura tra questi due tipi di linee fa affermare a Deleuze e Guattari che forse solo per quella molare si può parlare davvero di linea, e di segmenti, mentre la molecolarità si esprime per flussi e *quanta* che mutano e sfuggono perpetuamente.

Infine, c'è la "linea di fuga", che anziché lavorare trasformando dall'interno la linea molare la fa esplodere, la fa collassare destituendone i confini, come il Maggio '68 con la distruzione gioiosa delle opposizioni binarie che irrigidivano la società. Se è la linea di fuga, la deterritorializzazione per eccellenza, quella che gode di buona stampa tra i lettori di Deleuze, occorre ricordare ancora una volta che le tre linee non esistono stabilmente e in purezza, ma si intersecano e si metamorfizzano l'una nell'altra; e soprattutto, che nessuna delle tre è buona o cattiva per natura, ognuna ha i suoi pericoli il cui studio è compito della schizoanalisi. La chiusura e l'irrigidimento della molarità, la chiarezza della molecolarità e il compiacimento che ne deriva, la passione di abolizione che può catturare la linea di fuga sono i rischi insiti in ogni tipo di concatenamento, e le pagine che gli autori dedicano a descrivere le qualità e gli intrecci di questa rete irregolare e in composizione sono tra le più dense del volume.

Le tre diverse tipologie di linea che vanno a comporre in modo differente i concatenamenti sembrano riapparire nelle diverse tipologie di montaggio dei testi sul cinema: il montaggio classico della continuità, poi quello dell'emersione delle interruzioni e dei falsi raccordi come trasformazione interna già nell'immagine del cinema classico, e infine il montaggio aberrante del cinema moderno, con la sua presentazione del tempo "in persona", cioè la creazione di un tempo estatico che esce dalla linea del racconto facendolo deflagrare come una

19 *Ivi*, p. 275.

linea di fuga. Anche in questo caso, non c'è giudizio di valore nella tassonomia cinematografica deleuziana, solo una pratica di osservazione e descrizione delle variazioni che si producono grazie alle differenti modalità di montaggio, di inquadratura, di racconto. Nella sua ripresa dei caratteri del concatenamento, operatore ontologico per eccellenza dei volumi su *Capitalismo e schizofrenia*, il montaggio è allora non tanto una pratica che rimanda al pensiero come modalità percettiva o di esperienza (come a volte è accaduto nella storia delle teorie del cinema, anche producendo elaborazioni importanti), ma il meccanismo del divenire dell'essere e del pensiero. Questo può essere colto dal punto di vista della natura, come schema senso-motorio, legame organico, oppure dal punto di vista del pensiero, che scioglie o fa deflagrare ciò che ci appare solido, quantitativo, stabile.

Abbiamo collegato il movimento aberrante del montaggio con quello dei concatenamenti che descrivono il modo di procedere dell'essere e del pensiero. Montaggi e concatenamenti aberranti, che mostrano la possibilità schizofrenica già nel loro operare ordinario producono un divenire reale – come accade in *L'immagine-movimento*, ma anche nelle linee molari – non un falso movimento come Deleuze definisce quello della dialettica. Ma soprattutto, la dimensione del tempo in persona che appare nella tassonomia cinematografica grazie alle aberrazioni del montaggio e del racconto è un'altra delle figure concettuali volte a descrivere la possibilità di esperienze intensive, la sperimentazione di qualità pure. Così in *Mille piani* e in altri testi più letteralmente ed esplicitamente ontologici di Deleuze lo strappo dell'esperienza ordinaria della realtà conduce alla possibilità di un contatto diretto con le forze vitali, con la vita in sé. Contatto pericoloso e insieme necessario con quel fuori campo assoluto di cui si scriveva all'inizio di queste pagine.

Vincenzo Cerulli

Montage as a Space for Resonance. Between Dialectical Praxis and Theoretical Tensions

Abstract

The article employs the concept of the "Resonance Relationship" to examine the theoretical and practical tensions inherent in the process of artistic creation as it pertains to the practice of film montage. A re-reading of the film *Blow-Up* will facilitate an examination of the interplay between the two conceptual poles of control and uncontrollability as they manifest in artistic practices. The study will be supported by an analysis of various perspectives on interrelated issues, including the "photographic zoom" as described by Walter Benjamin, Walter Murch's approach to montage, and the concept of the "aporia of art" as articulated by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory*.

Keywords

Blow-Up
-
(un)controllability
-
Photography
-
Resonance
-
Theodor W. Adorno

Benjamin and the flower pictures

Almost 100 years ago, Walter Benjamin gave birth to some remarkable observations on the relationship between flowers and photography in his review of Karl Blossfeldt's photobook. In those pages Benjamin praised one capacity of photographic art: the one that is able to reveal hidden universes to us, true "new worlds", through exponential zooms and enlargements. Benjamin emphasised the way Blossfeldt's photographs were able to take us to explore worlds that were previously unknown to most: the microscopic details of flowers. Parts f the world, which until then had been invisible, suddenly came to occupy the centre of our attention due to their sudden super-visibility. In this way Benjamin comments on the unveiling of those hidden universes: «Whether we accelerate the growth of a plant through time-lapse photography or show its form in forty-fold enlargement, in either case a geyser of new image-worlds rises up at points in our existence where we would least have thought them possible»[1]. The subject's practices of *control and manipulation* over the image give rise to the emergence of unexplored and unforeseen territories.

From the "background", from the "margins", the object of our interest, of our gaze, moves to the centre of the image: from invisible it becomes visible. In this way, the photographic medium described by Benjamin redefines the compositional hierarchy of the spectacle before our eyes and transforms our way of seeing. It reveals uncontrollable (because unforeseen and unknown) aesthetic universes, through an intensified exercise of *technological control* over the image.

So, if in a single photograph, according to Benjamin, we can already witness an extension of our perceptual horizon and thus a complication of our relationship with the images that present themselves to us, what happens with cinema? What happens with montage?

1 W. Benjamin, *News about Flowers*, in M.W. Jennings, H. Eiland, and G. Smith (edited by), *Selected Writings, Volume 2 Part 1 1927-1930*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2005, p. 156.



Karl Blossfeldt:
Heliotrope.
Inflorescence, n.d.
-
© *Courtesy Sammlung Karl Blossfeldt im Archiv der Universität der Künste Berlin & Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln*

From photo to film: multiplying the unpredictable

For the moment, the focus will be on the *process* that brings this dynamic (dialectical?) reversal of forms of control into uncontrollable manifestations to occur also in cinema. The final stage, which will be analysed in the film montage, is not a randomness, a contingency, a "happy accident"[2]; but more like the realisation of a "promise" that was already present, in nuce, in the technical operation of photography[3].

2 The notion of the "happy accident" is strongly linked to that of the "controlled accident" put into practice and discussed by filmmaker and theorist Maya Deren. For a detailed reconstruction of her work see S. Keller, *Maya Deren. Incomplete Control*, Columbia University Press, New York 2015. On the role of contingency in cinema and filmmaking see M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.

3 This is in no way intended to suggest the idea that cinema is a mere amplified manifestation of something that was already present in photography; rather,



Bruno Forestier (Michel Subor) while photographing Véronica Dreyer (Anna Karina). - Le Petit Soldat, *Jean-Luc Godard, 1963*

In a scene of the film directed by Jean-Luc Godard *Le petit soldat*, the protagonist, engaged in photographing Anna Karina, reveals something important to better frame this relationship between photography and cinema: "Photography is truth. Cinema is truth 24 times per second". In this context, this mathematical principle of "multiplication of truth" (which will not be discussed here) is applicable to the multiplication of those "new worlds" detected by Benjamin.

The "unexplored lands" we have arrived at through photography are multiplied 24 times per second in film. In this context, the difference between photography and filmmaking lies in the fact that in the latter, the aforementioned "multiplication" of the unexplored and unforeseen does not stop at the single frame; on the contrary, it transcends the single frame and *invests the entire process*, right up to the editing phase.

«You could sit in one room with a pile of dailies and another editor could sit in the next room with exactly the same footage and both of you would make different films out of the same material»[4]. For various schools of thought, the montage has always represented the most emblematic phase of the long filmmaking process and, as a metonym, has also symbolised cinema tout court through the exhibition of its practical and theoretical

it is intended to highlight a precise relationship of continuity between the two media in manifesting a "specific tension" inherent in the process of technological progress.

4 W. Murch, *In the blink of an eye*, Silman-James Press, Beverly Hills 2001, pp. 12-13.

possibilities. «[...] *any* kind of cinema is a cinema of montage. For the simple reason that the basic element of cinema - the mobility of photography - is a phenomenon of montage»[5]. Ėjzenštejn's vision has not always been the most influential or even the most shared in the cinematic tradition[6]; but certainly, in its "extremism" it has expressed "limit conditions" that have pushed the general debate to develop in a certain way[7].

The importance Ėjzenštejn attributed to editing allows me to frame this very delicate phase of *final re-control* as a highly favourable place for the observation of that discovery of "new worlds" that was already present, as technological promise, in the photographic medium. And if it is true that, as Ėjzenštejn states, in cinema montage in a certain sense "came home" after having already inhabited other artistic or mythological/religious forms[8]: then perhaps even that dynamic relationship (which I have only briefly mentioned so far) between *control and uncontrollability* lands in a place where it can be observed in a privileged (and maybe exemplary) manner.

Before arriving at a study of montage from this perspective, it is appropriate to try to shed more light on this dynamic between control and uncontrollability which has already been mentioned.

---

5 S.M. Ėjzenštejn, *L'Urphänomen cinematografic. Dai fotogrammi all'immagine in movimento*, in P. Montani (ed. by), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2021, p. 129 (translation is mine).

6 Already in the years when he was alive Ėjzenštejn shared the space of practical/theoretical debate with a vision opposite to his own: that of Dziga Vertov. See A. Somaini, *Ėjzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 30-35.

7 Other "limit conditions", from an opposite perspective, were elaborated and expressed afterwards by the French critic André Bazin.

8 Ėjzenštejn refers to the epic poetry of Homer and Whitman, the novels of Dickens, the myth of Dionysus and the communion of Christ.

Resonance, (un)controllability, montage

Hartmut Rosa's "Resonance Theory"[9] studies have created an interesting and lateral (outside of the purely aesthetic field) space for reflection on how the interplay between control and uncontrollability develops in the different types of relationships we can establish in our everyday life with material or spiritual elements. According to Rosa, the "Resonance Relationship", which is hindered by material and structural conditions (constant acceleration process[10], economic drive, instrumental approach), can offer a concrete alternative to the way we relate to the world around us and to ourselves[11] and describes «[...] a mode of relationship in which the subject and the world are in a *responsive relationship*»[12].

> Resonance necessarily includes a moment of *loss of control* and thus of *autonomy* (Autonomieverlust) and, in this sense, always carries the possibility of *being overwhelmed* by another. This is exactly what is meant by the concepts of uncontrollability (Unverfügbarkeit) and transformation[13].

For this reason the relationship theorised by Rosa enables us to frame the editing phase from a new and interesting per-

9 See H. Rosa, *Resonance. A sociology of our relationship to the world*, tr. eng. J.C. Wagner, Polity Press, Cambridge 2019 and H. Rosa, *The Uncontrollability of the world*, tr. eng. J.C. Wagner, Polity, Cambridge 2020.

10 See H. Rosa, *Social Acceleration. A new theory of modernity*, tr. eng. J.T. Mathys, Columbia University Press, New York 2013.

11 Rosa offers a wide range of examples ranging from a more transcendent plane (such as history and religion understood as indefinite totality) to a more immanent plane (such as our body, a pet or a friend).

12 H. Rosa, *Was heisst Resonanz? Annäherungen an einen Modus der Weltbeziehung*, in L. Scheuermann, W. Spickermann (eds.), *Religiöse Praktiken in der Antike*, Uni-Press Graz Verlag, Graz 2016, p.13 (translation and emphasis are mine).

13 H. Rosa, *Resonanz als Schlüsselbegriff der Sozialtheorie* in J.-P. Wils (ed.), *Resonanz. Im interdisziplinären Gespräch mit Hartmut Rosa*, Nomos, Baden-Baden 2019, p. 17 (parenthesis, emphasis and translation are mine).

spective: in montage we can witness a sense-making activity in which the loss of autonomy and control is displayed in a creative manner. According to Rosa, one of the fundamental prerequisites for there to be space for a "Resonance Relationship" is the following: our actions must take place in a dimension of "semi-controllability". We must not have total control over what we are doing. «In fact we are only able to resonate with other people or things when they are in a way "semicontrollable", when they move between complete controllability and total uncontrollability»[14]. In this sense, Rosa can open up space for a reflection that is also fundamental to artistic practices in their *twofold nature* as deliberate acts with results that are unobtainable at will[15].

Cinema is a field of research that is highly sensitive to this dimension of the "semicontrollable" precisely because of its radically dialectical nature in constant oscillation between two poles (control and uncontrollability)[16]: the director's project on the one hand and production accidents on the other, the screenwriters' idea on the one hand and the uncontrollability of the set on the other etc. For this reason, then, studying the dynamics of control/uncontrollability present in the medium of cinema can benefit greatly from Rosa's approach to "semicontrollable" phenomena. «[...] no meaningful work or artistic practice is such if it does not produce, through controlled techniques, something that transcends such control»[17].

---

14 H. Rosa, *The Uncontrollability of the world*, cit.p. 40.

15 S. Velotti's work in this field is pioneering in its lucidity and revelatory in showing, in the vein of Adorno, a very strong co-dependence between social dynamics and artistic practices. See S. Velotti, *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, Castelvecchi, Roma 2017 and Id., *The Conundrum of Control. Making Sense through Artistic Practices*, Brill, Leiden 2024.

16 Cfr. M. Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, cit., p. 18: «From its beginnings, cinema – much more than any other technical-artistic practice – is both control, mediation, and immediacy, contingency (hence uncontrollability)» (parenthesis and translation are mine).

17 S. Velotti, *Dialettica del Controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, cit., p. 50 (translation is mine).

Of course, it is not as simple as it might sound. The aesthetic experience of Resonance *may* happen during the making of a film, during its editing, but to aspire directly to that result very often produces contrary and unsatisfactory effects[18]. Rosa emphasises several times that one of the fundamental elements of the Resonance experience is in fact its profoundly uncontrollable character (*Unverfügbarkeit*)[19] and it is precisely this dimension of radical uncontrollability (different from the anarchy of chance) that can be highlighted in the practice of editing.

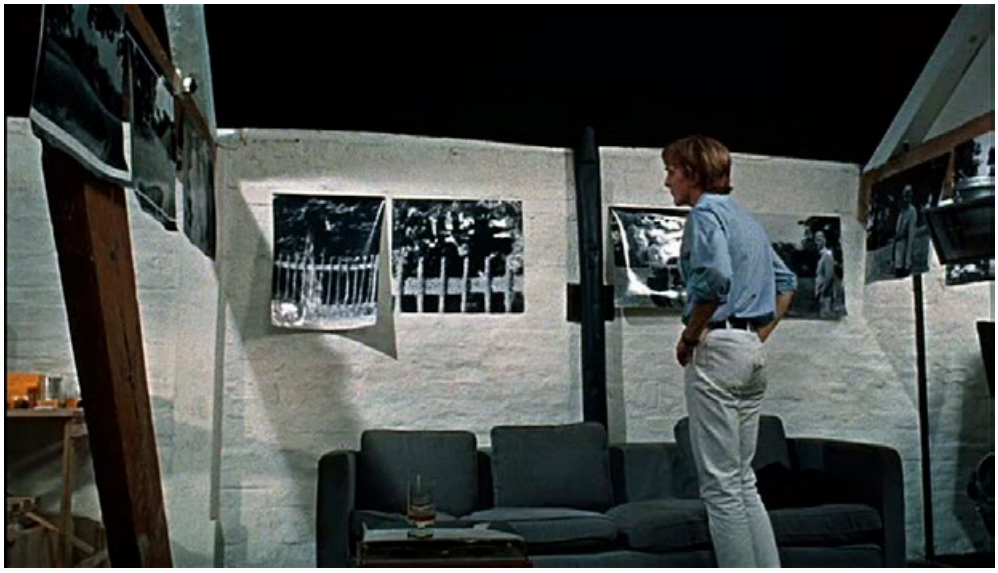
"Blow-Up": still frames in motion

There is one film that succeeded in staging in an exemplary way the cinematic potential of re-composition of reality already present in the photographic medium: "*Blow-Up*", directed by Michelangelo Antonioni. One scene especially displays, through the medium of photography, some pivotal elements of the final stage of the filmmaking process: the montage.

We find ourselves shortly after the middle of the film, Thomas (the protagonist) has taken several photos of what looks like a happy couple walking in the park and now, back in his studio, having developed them, he sets about analysing them. Enlargements (blow-ups) of the newly developed photos are hung around the perimeter of his living room: the protagonist finds himself literally surrounded by the scene he had witnessed during the morning. These blow-ups allow him to study the details of the photos that had not emerged at first glance and, in this

18 A similar experience has been explored from a different and interesting perspective by J. Elster in his studies about "States that are essentially by-products" in *Sour Grapes. Studies in the subversion of rationality*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

19 Cfr. H. Rosa, *Beyond Control. A Note from the Author on the Key Term of This Book* in Id., *The Uncontrollability of the world*, cit.: «For me, *Unverfügbarkeit* is one of the key elements of every experience of being in resonance with someone or something. […] It is not just about non-predictability, but about non-engineerability».



Thomas (David Hemmings) surrounded by the collected material.
-
Blow-Up, *Michelangelo Antonioni, 1966*

sense, we are faced with something akin to the phenomenon already described by Benjamin on the details of flowers in Blossfeldt's book; but in Antonioni's scene there is also something more.

Through the orderly arrangement of the photos in a chronologically coherent manner, Thomas creates a cinematic sequence of the event he witnessed: a kind of ex post "photo-roman". It is "ex post" because Thomas' initial goal was not the creation of the aforementioned photo-roman but, rather, the mere collection of photos to finish the photo book he was working on. It is also important to emphasise the *a posteriori* nature in which the action takes place because it is one of the key characteristics that also constitute film editing.

The perimetric arrangement of the photographic sequence developed in its entirety surrounds the protagonist in much the same way as, at least according to the Nordic myth, the serpent Jörmungandr surrounds the Earth: it overwhelms him. There is a dimension of extreme physicality in the relationship between Thomas and his photos: not only because of the manipulation practised manually photo by photo, taking them in hand one by one; but also because of the *spatial dimension* that the scene in the park occupies in his living room. The fragments of the scene have a physical body that Thomas must deal with.

This "media landscape" reminds me of the words used by the famous film editor Walter Murch to describe his editing of Philip Kaufmann's film "*The Unbearable Lightness of Being*".

> But in addition to the usual procedures, I also would select at least one representative frame from every set-up (camera position) and take a still photograph of it off the workprint. We then had these photos developed and printed at the local "one hour" place, like family snapshots, and they were put onto panels arranged according to scene[20].

Even Murch in his "dark room" is confronted with a series of photographs "hanging" around him: they help him to reconstruct the scene in its minimal structure and will serve, in the more advanced phase of the editing, to resolve the doubts and perplexities that will arise from the confrontation with the director[21]. This practice of enlargement and prolonged exposure of the photographs hanging in the studio does not at all appear to be an artistic quirk or a casual event for Murch; on the contrary, it seems to constitute the very genesis of the editing process as he intends it. «What this photo system does is just tip you up out of your chair a bit. It is an encouragement to do what you should be doing anyway. And it is *the beginning* of the editorial process. You are already beginning to edit at the point that you say, "I like this frame rather than that frame"»[22]. For Murch, this is the beginning of editing; for Thomas, it is the beginning of a discrepancy between reality and appearance/representation, between conscious intention and its uncontrollable consequences. We find ourselves at the beginning of what we might call a paradox, an *aporia*.

The material "grows" in proportion to the increasing control Thomas exerts over it. The more the photo is enlarged, the more Thomas's uncertainty about the subject in front of him increases, the more the zoom strives to give him a grasp of min-

20 W. Murch, *In the blink of an eye*, cit., p. 32.
21 Cfr. *ivi*, p. 33: «The photographs are a great help in later discussions with the director about what was shot and how it was shot – they resolve those kinds of discussions very quickly».
22 *Ivi*, p. 42 (emphasis mine).

ute details, the more the photographic grain increases, making any kind of deciphering impossible. We seem to be facing Zeno's paradox in which it's impossible for Achilles to reach the tortoise because there will always be an infinitely small portion of space to mark their distance. The closer we get, the more the object disappears.

Ėjzenštejn had theorised the dialectical form of montage in similar terms, a conflict between industry and nature, between artist and material (between control and non-control): «[...] its nature is a conflict between natural existence and creative tendency; between *organic inertia* and initiative tending towards *a purpose*»[23]. Thomas experiences first-hand the "organic inertia" mentioned by Ėjzenštejn, and Antonioni himself emphasised the paradoxical situation that the protagonist faces. «The photographer in Blow-Up, who is not a philosopher, wants to take a closer look. But it happens to him that, when he enlarges it, *the object itself breaks down and disappears*. So, there is a moment when you grasp reality, but the next moment it escapes. That's kind of the point of Blow-up»[24].

The scene of two lovers strolling in the park begins to turn into something else. Zoom after zoom, glance after glance, from the initially marginal background emerges an *unexpected detail* that changes the meaning of the whole scene. The material is revealed in a different light due to Thomas's *technical control* over it: the dark silhouette of a man with a gun in his hand makes its way through the dense grain of the bushes exacerbated by Thomas's repeated zooms. The sense of the image *transforms unpredictably* before Thomas's (and our) eyes: the story of the photoroman that Thomas was building up takes *an unexpected turn*.

---

23 S.M. Ėjzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica [1] (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)* in P. Montani (ed.), *Il Montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 20 (translation and emphasis are mine).

24 M. Antonioni, *Il regista sul film*, Il Cinema Ritrovato, https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/blow-up/il-regista-sul-film (accessed 20/04/24 - translation and emphasis are mine).



An unexpected detail emerges from the bushes.
-
Blow-Up, *Michelangelo Antonioni, 1966*

Montage: an open door to dialectics

In artistic practices we are not doomed to the dramatic consequences Thomas faces in the movie; on the contrary, very often in them we can find a privileged place for reflection to rethink those dynamics that, in daily life, do not find an answer and, sometimes, do not even find the right expression. Rosa developed the idea of the "Resonance Relationship" also as an alternative to the approach generally shared in our relationship to the world: «[…] for late modern human beings, the world has simply become a *point of aggression*. Everything that appears to us must be known, mastered, conquered, made useful»[25]. This approach driven by the desire for *absolute control* generates, according to Rosa, a two-headed monster in the guise of Janus. On one side we face the fear of the world «falling mute»[26], while on the other: «this desire for control produces, behind our backs, a world that in the end is utterly uncontrollable in all relevant aspects»[27].

The control exercised by Thomas does not reduce the material to a mere "means to"; on the contrary, it elevates it to a dialogue from which the unexpected, the unforeseen can emerge. «Yet art mobilises technique in an opposite direction than does domination»[28]: and it's precisely this "opposite direction" that is

25 H. Rosa, *The uncontrollability of the world*, cit., p. 6 (emphasis mine).
26 *Ivi*, p. 28.
27 H. Rosa, *Beyond Control. A Note from the Author on the Key Term of This Book* in Id., *The Uncontrollability of the world*, cit.
28 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. eng. R.H. Kentor, Continuum, London-New York 2002, p. 54.

showcased in an exemplary manner by the "two-faced" motion of montage.

«Sometimes, during this long working phase (montage), *something new and unexpected* may happen. Frames, or even entire scenes, may be eliminated, modified or placed at a different moment in the story than when they were originally planned»[29]. Rondolino and Tomasi highlight one of the most fascinating features of the editing phase, its constitutive openness to re-thinking and rewriting: its *porosity*[30]. Murch does not merely emphasise the porosity inherent in the editing phase, but rather highlights precisely how it is the latest *technological developments* that guarantee a more extensive and deeper "listening phase": more lasting. «Instead of "speed" digital systems would be more honest to advertise "increased options." They will allow the work to *remain flexible* longer, meaning the moment of decisive commitment can be delayed»[31]. Keeping the process flexible longer means increasing the editor's possibilities of *listening to the material*, and this does not happen despite technical control but precisely *by virtue of it*: therein lies the engine of the "contradiction" to be studied, which Adorno calls «aporia of art»[32].

Montage increases the director/editor's ability to control the film down to the tiniest frame; but, at the same time, it unveils unexplored and uncontrollable territories to them. In editing, therefore, the editor has (seemingly) total control over all the material filmed up to that moment and, although it may seem contradictory, it is precisely in this very delicate phase of strict control that s/he can listen to the work in all its completeness and in every detail and, consequently, let it speak «with its own voice»[33]. The montage, precisely by virtue of its ordering and controlling nature, allows the editor to look at the film under

29 G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Novara 2018, p. 187 (translation, emphasis and parenthesis are mine).

30 See W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli porosa*, tr. it. di E. Cicchini, Dante & Descartes, Napoli 2020.

31 W. Murch, *In the blink of an eye*, cit., p. 111 (emphasis mine).

32 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., pp. 54-55.

33 H. Rosa, *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*, cit., p. 167.

the microscope and, in doing so, reveals previously hidden and secret significant universes: new possible combinations are discovered over and over. A *dialogue* arises between the material and the editor, and a *different exercise of control* is exhibited: the "new worlds" highlighted by Benjamin are fully revealed by the infinite re-combinatorial possibilities of montage.

Walter Murch addresses this phenomenon quite directly. «Whereas the advantage of the KEM's linear system is that I do not always have to be speaking to it - there are times when *it speaks to me*. The system is constantly presenting things for consideration, and *a sort of dialogue takes place*»[34]. Which dialogue is Murch referring to? Between him and the film material or between him and the KEM[35]? Probably embraces both, but it should certainly be emphasised that it is precisely the KEM that makes this dialogue possible on two levels. The *technical apparatus*, in this case, extends the possibilities and methods of access to the material and in doing so expands the possible "relationships" between it and the editor[36].

This "dialogue" appears to be a coherent manifestation of the "Resonance Relationship" theorised by Rosa. The editor has a (more or less) precise idea of the film s/he wants to make but nevertheless remains "listening" to the possible variations and suggestions coming from the material itself. «Rather, art emerges from the conflict or *conversation* between the capable and forming subject, who has at her disposal instruments, knowledge of form, and expressive abilities, and the independent source that confronts her»[37]. This "independent source" is the "organic inertia" referred to by Ėjzenštejn, but if we look

34 W. Murch, *In the blink of an eye*, cit., p. 46 (emphasis mine).

35 KEM: one of the most common brands of flatbed editing machines.

36 The media (and mediated) dimension of the relationship between the subject and the world is perhaps one of the most important aspects that are not investigated in Rosa's theory, and a study of filmmaking from this perspective could open up an interesting space for reflection also in rethinking the "Resonance Relationship" in its more problematic aspects.

37 H. Rosa, *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*, cit., p. 282 (emphasis mine).

closely at the dynamics of montage, we realise that the material that confronts the editor is *not inert at all*.

> Every film has (or should have) a unique way of communicating, and so you struggle to learn its language. But the film can speak its own language better than you can! So, in the mechanical, linear search for what I *wanted*, I would find instead what I *needed* – something different, better, more quirky, more accidental, more 'true' than my first impression. I could recognize it when I saw it, but I couldn't have articulated it in advance[38].

Murch explicitly highlights the dimension of (apparent) contradiction that permeates the entire field of artistic practices. The artist's will directed towards the attainment of the set purpose only finds its fulfilment through the recognition of a "second purpose": born out of the process of pursuing the initial goal. For Murch, therefore, what the artist *wants* helps him/her find what s/he *needs*. The will remains at the centre, it is indispensable in producing "side effects" that are unobtainable on command and that, in retrospect (*a posteriori*), become the outcome s/he did not know s/he wanted. What Murch is telling us is that in creative action, the artist does not merely shape the object s/he is working on (in this case, the film) through his/her own efforts, but comes to shape his/her own will, his/her own intentions: him/herself.

«"By dint of building", declares Eupalinos, "I am inclined to think that I have built myself up"»[39]. In "building him/herself", the artist comes to re-shape his/her own intentions and vision on the project in general: a «dynamic organization»[40] takes place. «If the artist does not perfect *a new vision* in his pro-

38 W. Murch, *In the blink of an eye*, cit., pp. 108-109.
39 P. Valery, *Eupalinos. Or, The Architect*, quoted in M. Carboni, *La mosca di Dreyer*, cit., p. 95 (translation is mine).
40 J. Dewey, *Art as Experience*, Perigee Books, New York 1980, p. 55.

cess of doing, he acts mechanically and repats some old model fixed like a blue print in his mind»[41]. Stefano Velotti focuses on this "conundrum" of the artistic practices from a Kantian perspective.

> Beautiful works of art, although they are produced through a process aimed at "seeking" the best solution to give body to the "intentions" of the artist, can be successful works of art only through the production of imaginative matter whose subjective purposiveness *is not controllable* by the subject, but is dependent on the principle constituted by the free play of imagination and understanding[42].

In the case of montage, this "imaginative matter" arises from the encounter between the artist's intention and *the resistance of the material* to it: "is not controllable" because it is not predictable how it will develop. The artist applies deliberate control, the consequences of which are, in their entirety, unknowable: we cannot predict, from the outset, which figure will emerge from the bushes of the London park where Thomas was taking pictures. Murch explicitly warns us about the risk of *total control* in the work of the editor.

> "Get instantly where you want to go. All you have to do is tell the machine and it will give it to you instantly, like the perfect assistant". Yes, true enough, but that's actually something of a drawback because the machine gives me only what I ask for, and *I don't always want to go where I say I want to go*. Wanting something just gives me the starting point. *I expect the material itself to tell me what to do next*. […] But it's so easy to use random-access that, by default, *it rules your decisions*. How do you control

41 *Ivi*, p. 50 (emphasis mine).
42 S. Velotti, *The Conundrum of Control. Making Sense through Artistic Practices*, cit., pp. 33-34.

> your impulse to be immediately satisfied? I want what I want, so the machine – like the genie in the lamp – gives it to me. But *something has been lost*[43].

On the importance of the "material resistance", John Dewey had already expressed himself, from an apparently distant point of view, while outlining a kind of phenomenology of the "An experience". «Resistence is treated as an obstruction to be beaten down, not as an invitation to reflection»[44]. It is evident that Murch's approach is opposite to that criticised by Dewey and for him, in fact, the resistance of the material is something to be maintained at all costs.

We now find ourselves at the crossroads of two major theoretical "contradictions" that, in a sense, comprehend each other. On the one hand, there is the «performative contradiction»[45] of wanting something that is not obtainable through deliberate intention, and on the other hand, there is the (apparent) contradiction of obtaining unexpected and uncontrollable results through deliberate control operations. To overcome this impasse, we must take on the perspective of *Janus* looking forward and backward at the same time and assume a *dialectical gaze* able to keep the tension without resolving it into a simplification[46].

> The aporia of art, *pulled between* regression to literal magic or surrender of the mimetic impulse to thing like rationality, *dictates its law of motion*; the aporia cannot

43 W. Murch, *In the blink of an eye*, cit., p. 109 (emphasis mine).

44 J. Dewey, *Art as Experience*, cit., p. 45.

45 S. Velotti, *The Conundrum of Control – Making Sense through Artistic Practices*, cit., p. 92.

46 On the dialectical perspective needed to approach T.W. Adorno's texts see S. Petrucciani's introduction to *Dialettica Negativa*, tr. it. di C.A. Donolo, Einaudi, Torino, 2004: «Proper to dialectics is not to try to defend one of the two positions in the field (any entrenchment in philosophy is always a loss, argues Adorno), but on the contrary *to take advantage of the antithesis, grasped in its necessity*, in order to penetrate deeper into the 'thing itself'» (translation and emphasis are mine).

> be eliminated. The depth of the process, which every artwork is, is excavated by the unreconcilability of these elements; it must be imported into the idea of art as an image of reconciliation. Only because no artwork can succeed emphatically are its forces set free; only as a result of this does art catch a glimpse of reconciliation. *Art is rationality that criticizes rationality without withdrawing from it*; art is not something prerational or irrational, which would peremptorily condemn it as untruth in the face of the entanglement of all human activity in the social totality. Rational and irrational theories of art are therefore equally faulty[47].

The concept of the "aporia of art" is of vital importance for understanding Adorno's view of the theoretical structure of artistic practices. Underlying this structure is a conflict, a two-faced force, a paradoxical kinetic energy that walks towards the future while looking back to the past. Just as Paul Klee's *Angelus Novus* interpreted by Benjamin, who flies towards the future with his gaze chained to the past he leaves behind, likewise the aporia highlighted by Adorno carves the form of artistic practices by following the shape of Janus' skull. Montage manifests this two-faced drive of artistic practices in a plastic and exemplary manner: its compositional and re-organising principle responds to practical needs that are also present in our everyday life, but the consequences of its operations go far beyond the mere satisfaction of those needs and *inaugurate new ones*.

Artistic practices for Adorno are not something external or alien to the process of disenchantment of the world highlighted by Weber; on the contrary, they participate in it[48]. The difference with the rationality specific to the "administered society" lies in the fact that artistic work, while running on the same track, turns its gaze elsewhere, it flies on the same wings of the technique but looks "backwards" and never forwards. Herein

47 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., pp. 54-55 (emphasis mine).
48 *Ivi*, p. 54.

lies the two-faced movement of montage, torn between the tendency to "regression to literal magic" and "the mimetic impulse to thinglike rationality": it extends the perceptive horizons of the director/editor and complicates their relationship with the film, our relationship to the world.

Conclusion

In the light of this dialectical force inherent in the technical drive of montage, I think it is necessary to rethink and problematise some theoretical positions taken by Adorno regarding cinema as art and montage as a techno-artistic tool[49]. Already in his judgement on Odysseus, Adorno had proved to be too severe, and I think that the dialectical operation of montage and Odysseus' way of proceeding relate to each other.

For Odysseus, the finishing line to be crossed is the starting line. The Greek hero, all the time he is moving forward, with all his inventions and technical tricks, is just trying to get back home, to Ithaca: to his wife Penelope and his son Telemachus. His future lies in the past. This fundamental feature of the character of Odysseus, at the basis of all his actions, seems to be missing in the analysis of the *Dialectic of Enlightenment*, and I consider it a rather serious lack, because it seems evident that all Odysseus' actions are illuminated by a different light if we place them in this new teleological perspective: his going forward is actually a moving back. And it is even stranger to think of this oversight of Adorno and Horkheimer if we bear in mind what they state in the preface to their work: «What is at stake is not conservation of the past but the fulfillment of past hopes»[50].

---

49 *Ivi*, pp. 56-57 On the differences in perspectives between Adorno and Benjamin regarding art, see: L. Hieber and S. Moebius (eds.), *Avantgarden und Politik*, Transcript, Bielefeld 2009.

50 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, tr. eng. E. Jephcott, Stanford University Press, Stanford 2002, Preface 1944 and 1947.

Which kind of hopes raised with the birth of cinema? Which ones were born with the advent of montage? Moving forward while looking back can help us better understand if we are still on the right path to fulfil those hopes and, in this case, can help us understand whether, as Adorno and Horkheimer feared, progress has actually turned into regress. The montage, which moves at the same time inside and outside of the process of "disenchantment of the world" highlighted by Weber, becomes day by day (by virtue of its technological progress) one of the privileged places to try to understand whether the hopes of the Enlightenment have turned into barbarism or whether there is still room to renew them. Cinema is a mirror capable of reflecting the scattered and fragmented images of society and mirrors, as we know, let us look forwards and backwards at the same time.

Luca Cardone

Anime virtuali. Montare l'immagine, smontare l'esperienza

Per la capacità di realizzare tecnicamente e fenomenologicamente il sogno cinematografico della *soggettiva assoluta*[1], gli odierni dispositivi immersivi della *realtà virtuale* (RV) continuano a rimettere in gioco e a farci rinegoziare alcuni concetti chiave elaborati classicamente nella filosofia delle immagini. Sono diversi gli elementi a non lasciarsi integrare placidamente: dall'ambientalizzazione dell'immagine alla possibilità fisica di *abitare l'immagine* come ambiente; dalla consistenza fenomenologica di ciò che incontriamo virtualmente alla responsabilità etica nei confronti dell'incontro stesso. In questo ampio ventaglio di sfide teoretiche, che pure l'apparizione di queste immagini impone come urgenza, la dimensione del *montaggio* ha una sua rilevanza specifica. Se non mancano nel dibattito contemporaneo riflessioni sul *come* della RV e sulle modalità per mezzo delle quali il corpo stesso sia un co-creatore degli universi virtuali incontrati nell'esperienza immersiva – come eseguendo una sorta di montaggio supplementare, inedito e soggettivo – si ritiene allo stato attuale mancante una riflessione che non si sottragga dal dedurre in modo critico tutte le conseguenze estetico-etiche che queste esperienze presentano come proprie condizioni strutturali. È in particolar modo la dimensione fenomenica dell'incontro con l'*altro* a esser qui posta come emergenza problematica, con l'obiettivo di mostrare come tale problematicità abbia le sue radici non solo nella natura spettrale di queste particolari immagini tecnologiche, ma anche nel modo in cui *siamo tenuti* a costruire e *montare* l'immagine stessa quando indossiamo un *headset*.

La contaminazione dell'immaginario collettivo relativo alla RV, tacendo il decisivo rilievo del cinema e della letteratura a partire dal secolo scorso, come segnala Pinotti ha radici ben più antiche[2]: la RV è un sogno che arriva, temporalmente, da

1 Rispetto alla trasformazione della soggettiva cinematografica nei dispositivi mediali del postmoderno si rimanda il lettore a R. Eugeni, *La condizione postmediale*, Editrice La Scola, Brescia 2015.

2 Cfr. A. Pinotti, *Alle soglie dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2022.

Abstract

The aim of this article is to outline a phenomenological framework that challenges the foundational tenets of the threshold concept of virtual reality (VR). This structure interweaves physical movement, subjective experience, and presence in a manner heretofore unexplored within our engagements with images. In virtual environments, the human body becomes the focal point of a dynamic interaction of physical and visual elements, resulting in an immersive performance that may be described as a continuous montage. Simultaneously, reflection on VR has brought to light the concept of the "empathy machine", which underscores its potential as a *medium* for encountering otherness and empathizing with the pain of distant others in a state of telepresence.

Keywords

VIRTUAL REALITY
-
EMPATY
-
IMAGE
-
EMBODIED SIMULATION



Superfantozzi
-
1986, Neri Parenti

molto lontano. Sono per lo meno due i suoi miti di fondazione, complementari e opposti. Per un verso la vicenda di Narciso apre a una teoresi sul gesto di colui che osa oltrepassare la *soglia*, desiderando il proprio sprofondamento nella dimensione iconica – in un gesto consapevole – o al contrario, attraverso un cambio interpretativo, immergendovisi a partire da un'ingenuità iconica che non gli consente di riconoscere il suo stesso riflesso. In entrambe le versioni, tuttavia, la fine tragica di Narciso confessa sempre un medesimo destino: oltrepassare la soglia conduce a risultati paradossali e problematici. L'incontro non è mai pacifico.

Se il mito di Narciso fa luce sul movimento del soggetto che s'immerge, il mito di Pigmalione diagnostica la struttura di ciò che, al contrario, emerge dalla soglia completando il quadro analitico delle due polarità dell'incontro. La statua di Pigmalione, di cui Ovidio fornisce testimonianza nelle *Metamorfosi*, è ciò che prende vita da sé e che non è copia di alcun modello. La statua d'avorio femminile che Pigmalione feticisticamente sostituisce al femminile stesso, e che gli dèi, per grazia, animano di vita propria, si manifesta all'artigiano con i tratti di una *presenza* piuttosto che di una rappresentazione. Come scrive Victor Stoichita, che a questa figura mitica ha dedicato un celebre saggio, quella di Pigmalione è anzitutto la *storia di un profondo smarrimento*[3]. Provare a concettualizzare questo smarrimento è l'attuale compito di chi riflette sulle immagini della RV.

3 V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, a cura di A. Pino, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 12.



Wile E. Coyote and the Road Runner - *1949, Chuck Jones & Michael Maltese*

Come ampiamente discusso in letteratura[4], le immagini della RV, parimenti alla statua di Pigmalione, negano il proprio statuto d'immagini a partire da tre caratteristiche fenomenologiche fondamentali: i) il fare a meno di una cornice, cioè l'essere *scorniciate*; ii) la loro *immediatezza*, nel senso di fare a meno di mediazioni; iii) il loro non essere rappresentazioni ma *presenze*. Dichiarazioni, si osservi, strettamente limitate al piano fenomenologico-percettivo, poiché tali caratteristiche provano a dissimulare il loro essere, come tutte le altre immagini, sempre incorniciate, mediate e rappresentazionali. Le immagini della RV tendono *asintoticamente* alla distruzione della soglia, all'elusione di quel confine ontologico che separa il regno del vivente dal regno delle immagini.

Di momenti in grado di mettere in crisi questa soglia la storia della cultura visuale, da oriente a occidente, è assai ricca: basta ricordare la famigerata fuga degli spettatori francesi di fronte all'arrivo del treno alla stazione di *La Ciotat* (1896), filmato dai fratelli Lumière e parodiato poi in *Superfantozzi* (1986) da Paolo Villaggio, film nel quale un treno letteralmente squarcia la tela di proiezione investendo il disgraziato protagonista[5]. Se riflet-

4 A. Pinotti, *Alle soglie dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2022, pp. XII-XV.

5 La medesima tipologia di elusione e violazione della soglia è possibile ritrovarla simpaticamente nel cartone animato di *Willy il coyote e Beep Beep*. Nella sua infinita e tragicomica caccia al veloce pennuto, Willy spesso disegna strade inesistenti o burroni utili a interrompere la fuga di Beep Beep per catturarlo. Tuttavia Beep Beep, personaggio di elusione della soglia, attraversa le raffigurazioni di Willy come ambienti reali, spingendo Willy a cadere nelle sue stesse immagini-trappola.



Trompe-l'œil di un violino e un arco dipinti su una porta di Chatsworth House
-
1723, Jan van der Vaardt

tendo sul cinema siamo nella stessa posizione degli spettatori de *La Ciotat*, con la RV siamo, piuttosto, nei panni di Fantozzi: quando indossiamo un visore qualcosa sta oltrepassando la soglia per venirci incontro.

Le immagini ambientali della RV che permeano il campo visivo a 360° sembrano mettere in campo in modo peculiare un'ulteriore funzione specifica: il *movimento*. Queste immagini consentono, come già detto, di abitare uno spazio per mezzo di un percettivo *come se* che invita a eseguire dei reali movimenti fisici in uno spazio apparente. Questo consente di richiamare in causa il concetto di soglia, interrogandolo sulle modalità con le quali dispone il soggetto a un campionario di pratiche di fruizione. Prendendo in esame una certa tipologia di immagini classiche come i *trompe-l'œil* e le *anamorfosi*, notiamo come già per mezzo di queste si è chiamati a un movimento nello spazio che segue un preciso invito. Nel caso dei *trompe-l'œil* l'obiettivo sarà quello di spostare il punto prospettico d'osservazione fino alla sua esatta ubicazione, dalla quale l'immagine sarà in condizioni ottimali per trarre in inganno, suggerendo che qualcosa sta tentando di oltrepassare la soglia. Con una struttura simile e contraria, le anamorfosi dispongono il fruitore nello spazio in modo tale da trovare il punto esatto nel quale esso scopre che l'immagine ha qualcosa in più da raccontare, smascherando come dietro una macchia di colore incomprensibile si nasconda la presenza di qualcosa che, il più delle volte, fa da chiave di lettura per l'intera composizione figurativa. In entrambi i casi queste immagini dichiarano in anticipo il loro inganno, formulando l'invito a un *gioco* per il quale l'apparire dell'immagine non è che una perpetua proposta da accettare o declinare. Contrariamente a quanto vicende mitiche come quella di Zeusi e Parrasio vorrebbero testimoniare – esponendoci al rischio di assumere una forma di ingenuità iconica che a ben vedere non appartiene alla dimensione della percezione umana – ogni immagine perviene sempre assieme a un invito esplicito, al di là del suo grado di realismo mimetico, in grado d'investirci con la struttura del *gioco*: "disponiti nel punto in cui sarò in grado di ingannarti", "trova l'esatto punto prospettico dal quale questa

macchia non sarà più una macchia", "muoviti verso di me e lontano da me".

In quale senso, allora, le immagini della RV sarebbero in grado di chiamare in gioco il movimento fisico del soggetto in un modo differente rispetto a tutte le altre immagini, che pure da sempre manifestano questo tipo di invito? Non si è già chiamati a un movimento verso/lontano rispetto a un'immagine ogni qual volta si viene in contatto con essa?

Per rispondere a questo quesito è possibile concettualizzare la distinzione tra *muoversi verso* e *muoversi nell'*immagine[6]. Ciò consente di mettere a fuoco come laddove il muoversi verso l'immagine abbia un suo limite naturale nel punto in cui la soglia è incontrata in tutta la sua durezza e materialità (la tela, la crosta del colore, il materiale della stampa, lo schermo), nel caso della realtà virtuale questo sfondo è immateriale: il limite stesso del movimento all'interno dell'immagine è inaccessibile se osservato da un punto di vista spaziale[7]. In un altro senso, ciò che nella RV fa sì che il movimento abbia una natura differente è la strutturale operazione di montaggio che ogni gesto reale comporta rispetto all'immagine stessa, assieme al genere di invito al gioco che, a partire da questo, il soggetto sceglie di accettare.

Indipendentemente dalla tipologia di confezione esperita in RV per mezzo di un visore (Film VR, giornalismo immersivo, simulazione immersiva, contenuti videoludici) il corpo immerso (il punto prospettico entro il quale ci si cala, al quale possono aggiungersi mani virtuali o un intero avatar) intrattiene una particolare relazione duale e sincronica con l'immagine. Per un verso va osservato come il corpo sia un elemento narrativo, uno tra gli enti dell'ambiente esperito e abitato; è un *elemento*

6 Argomentazione certamente speculare rispetto alla nota distinzione tra il *configurazionale* e il *ricognitivo* elaborata da Ernst Gombrich.

7 Contrariamente a quanto accade con gli altri schermi (cinema, televisione, computer e smartphone), le immagini della RV compaiono e si rendono abitabili proprio quando l'occhio è addossato alla materialità fisica della lente focale. Pertanto, non c'è alcun confine materiale ulteriore da cercare poiché è propriamente l'avvicinamento di questo confine a dischiudere la profondità dell'immagine.

grammaticale e diegetico dell'immagine, chiamato in causa dalla narrazione, che lo accoglie *disseminandolo* nel panorama visivo quanto più esso sarà in condizione d'interagire con esso. D'altro canto, il corpo immerso è anche l'attivatore e il generatore degli elementi grammaticali dell'immagine, o ciò che consente a un qualsiasi elemento della scena d'esistere. Decidendo cosa osservare e quando, cosa attivare e cosa lasciare in ombra, il soggetto decide al contempo cosa rendere degno di partecipazione rispetto alla narrazione. Ciò risulta maggiormente chiaro quando durante l'esperienza immersiva ci chiediamo cosa potrebbe esserci al di là del nostro campo visivo situato. La risposta, da un punto di vista informatico, il più delle volte è *nulla*. Come per i videogiochi, il dispositivo genera l'immagine in modo istantaneo ogni qual volta la visuale, in prima o in terza persona, richiede l'esistenza di una specifica profondità possibile. Questa tecnica prende il nome di *frustum culling* – o *cancellazione* – e viene utilizzata nel processo di *rendering* dell'immagine per ottimizzare l'elaborazione grafica, riducendo il carico computazionale del dispositivo e generando solo ciò che effettivamente è visibile per l'osservatore. Basata sulla forma tronco-piramidale della visione, questa tecnica consente di non generare l'immagine fin quando non ne viene richiesta l'esistenza. Diversamente dal *frustum culling*, altre tecniche avanzate come il *predictive rendering* (o come il *batching*) anticipano l'elaborazione visiva degli oggetti che potrebbero divenire visibili in futuro per il soggetto. Riducendo il ritardo nella generazione dell'immagine, questa tecnica comporta tuttavia una certa difficoltà di implementazione per via del suo superiore carico computazione. Fatta eccezione di alcuni *software* specifici e della potenza di elaborazione di alcuni dispositivi, la maggioranza delle esperienze immersive attuali è strutturata sulla tecnica del *frustum culling*.

La funzione creatrice dello sguardo all'interno della RV è riaperta così sia a una dimensione percettivo-fenomenologica (finché non muovo il mio sguardo ciò che non osservo non rientra nella mia esperienza, e dunque, nella *mia* narrazione) che a una dimensione tecnologica (finché non giro il mio sguardo ciò che non osservo non esiste al di là del puro codice). In que-

sto modo la torsione della testa e del busto, il movimento dei piedi e le possibili interazioni gestuali previste di volta in volta dall'esperienza immersiva, sono assieme sia movimenti *nell'*immagine che azioni concatenate di montaggio *dell'*immagine. Diversamente dalla fruizione di un film, un gesto fisico come la rotazione del capo non si traduce in una sospensione dell'esperienza della visione ma, al contrario, nella concreta creazione di una sua possibile alternativa. In altre parole, il corpo è ciò che attiva gli elementi narrativi, creando le inquadrature soggettive attraverso gesti fisici come la rotazione del capo e l'interazione con oggetti. A sua volta, il corpo viene attivato e aumentato nella sua potenza performativa divenendo una protesi corporea dell'immagine e un suo elemento narrativo.

La complessità è dettata dal fatto che si sta cercando di osservare un fenomeno in cui corpo e immagine si con-costituiscono reciprocamente e sincronicamente. Il corpo si riorganizza in modo performativo attraverso l'immagine rendendo esistenti i suoi contenuti diegetici[8]. Per questi motivi dovremmo liberarci del pregiudizio che dipinge il corpo all'interno della RV come un'entità in costante perdita. Se è vero che l'effetto risultante di un movimento approssimativo nella realtà fisica coincide con un pieno e ampio movimento riuscito nella RV[9], ugualmente il far pratica del corpo virtuale in ambienti immersivi particolari consente l'esperibilità di una presenza corporea differente, slegata dal mondo fisico ma non per questo inesistente[10].

---

8 Cfr. L. Cardone, *The performative role of the body in gamified vision and* Vr, «Studies in Visual Arts and Communication. An international journal», vol. 8, n. 1, 2021, pp 73-84; A C. Dalmasso, *Calco mobile. La costruzione del reale nelle produzioni di non-fiction immersiva*, «PHILM. Rivista di filosofia e cinema», n. 1, 2022, pp. 111-130.

9 Consideriamo il caso specifico del gesto di tensione di un arco per scoccare una freccia. Il movimento sufficiente nella realtà fisica ai fini di un arco perfettamente teso nella RV sarà un movimento tipizzato e abbozzato, un gesto che ripropone tutte le intenzioni reali ma non la piena forma del gesto che la realtà fisica richiederebbe.

10 Si vedano in questo senso le esperienze immersive in contesti strutturati con gravità ridotta a zero. In questi casi il tipo di sapere fisico e corporeo sviluppato all'interno della RV non è traducibile nella realtà fisica.

La totalità delle azioni possibili eseguibili montando un visore fa del corpo fisico un soggetto di montaggio perpetuo. In questo caso, il movimento reale non è il veicolo di un rapporto dialettico e interpretativo o, in altri termini, di un gioco d'esercizio del *dubbio*; appare piuttosto come ciò che organizza lo sfondo di un gioco interattivo entro il quale ciò che accade nell'immagine è la condizione di possibilità del gioco interattivo stesso. In quella silenziosa cornice fatta di scambi tra invitante e invitato che, come per le immagini *tradizionali* pure la RV declina a suo modo, tali rapporti sono ribaltati: non è l'immagine a invitare il soggetto a lasciarsi cogliere dalle sue profondità fenomeniche apparenti, quanto il corpo a invitare l'immagine a esistere.

Laddove per una grande categoria di esperienze immersive ciò non risulta problematico ma al contrario consente un certo tipo di esplorazione inedita del corporeo, è invece indagabile come criticità all'interno di un preciso *topos* del discorso prodotto su questi dispositivi negli ultimi anni. Considerata per la sua capacità d'immergere lo spettatore in una situazione di alterità, la RV è stata più volte descritta come *macchina dell'empatia*[11] in grado di calare il soggetto in condizioni di estrema povertà, di guerra o di altre tipologie di piaghe sociali, assumendo la forma di un portale per incontrare in *telepresenza* il dolore dell'altro. La nozione di RV come macchina dell'empatia nasconde il proprio tranello nella naturale frizione tra due elementi strutturali delle esperienze immersive che fin qui si è provato a mettere in luce. Se ciò che appare nella RV è, da un punto di vista fenomenologico, una presenza piuttosto che una rappresentazione, e se l'incontro con questa è mediato da uno strutturale gesto interattivo giocato e agito dal corpo nel suo incontro con l'immagine, cosa accade quando l'altro che appare come presenza nella RV è testimone di una crisi e di una tragedia?

Come ha scritto Merleau-Ponty nel suo ultimo e incompiuto lavoro, focalizzando tra poche righe lo spirito di queste riflessioni,

11 Cfr. A. Pinotti, *Autopsia in 360°. Il rigor mortis dell'empatia nel fuori-cornice del virtuale*, «Fata Morgana», n. 39, 2019, pp. 17-32.

> nella visione pura, nel sorvolo del panorama, non può esserci incontro degli altri: infatti, lo sguardo domina, può dominare solo delle cose, e se cade su degli uomini, allora li trasforma in manichini che si muovono solo per mezzo di molle. […] La visione cessa di essere solipsistica solo da vicino, quando l'altro rinvia contro di me il fascio luminoso in cui l'avevo captato, precisa quel vincolo corporeo che io presentivo nei movimenti agili dei suoi occhi, allarga smisuratamente quel punto cieco che indovinavo al centro della mia visione sovrana, e, invadendo il mio campo da tutte le sue frontiere, mi attira nella prigione che avevo preparato per lui e mi rende, finché egli è là, incapace di solitudine. In ogni caso, sia nel solipsismo che nella alienazione, come potremmo mai trovare in fondo al nostro sguardo uno spirito, un invisibile? O, se anche l'altro è visione pura, come potremmo vedere la sua visione? Dovremmo essere lui. *L'altro può introdursi nell'universo del vedente solo per effrazione, come un dolore e una catastrofe; egli sorgerà non già davanti al vedente, nello spettacolo, ma lateralmente, come messa in questione radicale*. […] La vita dell'altro, così come egli la vive, non è, per me che parlo, un'esperienza eventuale o un possibile: è un'esperienza vietata, un impossibile, e deve essere così se l'altro è veramente tale. Se l'altro è veramente tale, cioè un Per Sé nel senso forte in cui io sono per me, è necessario che egli non lo sia mai ai miei occhi, è necessario che quest'altro Per Sé non cada mai sotto il mio sguardo, che non ci sia percezione dell'altro, che l'altro sia la mia negazione o la mia distruzione[12].

Per comprendere chi realmente ricopra il ruolo di *prigioniero dello sguardo* nelle esperienze immersive empatizzanti – restando nella metafora di Merleau-Ponty – è sufficiente una disamina obliqua sui differenti prodotti immersivi che propongono un'*e-*

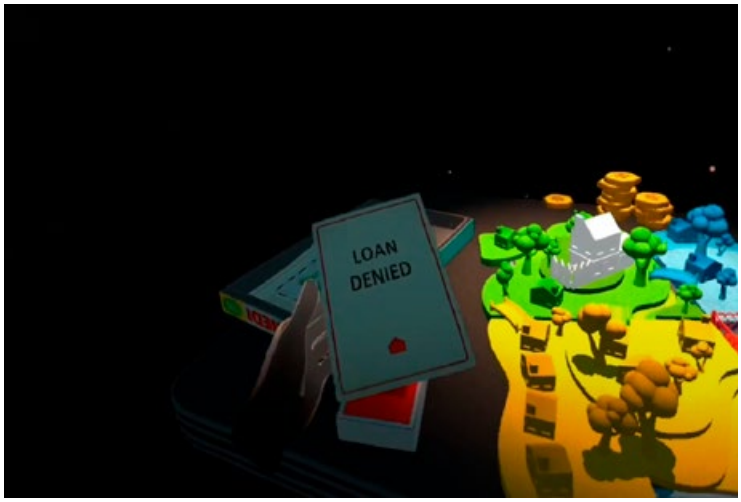
12 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2009, pp. 100-101. (Corsivo mio)



Anne Frank House Vr
-

sperienza dell'altro. Non si propone qui un'approfondita analisi della singola opera quanto, piuttosto, una più ampia panoramica in grado di illuminare un tratto comune delle diverse esperienze, al di là delle asimmetrie tecniche.

Anne Frank House VR è il titolo di un'opera resa disponibile nel 2018, prodotta da Oculus Studios e sviluppata dalla casa Force Field VR. Consente al visitatore di camminare liberamente all'interno della ricostruzione virtuale della dimora olandese nella quale Anna Frank e la sua famiglia si nascosero durante gli anni dell'occupazione nazista. Dotato di sei gradi di libertà nello spazio e di mani virtuali in grado di maneggiare oggetti, il visitatore può attraversare le stanze della casa interagendo con punti di interesse, generatori di messaggi di testo e audio che forniscono un quadro descrittivo dei tragici eventi legati alla dimora. Il visitatore/giocatore può, raggiunta la stanza di Anna



MLK: Now is the Time
-
2023, Limbert Fabian



Frank, maneggiare gli oggetti fedelmente ricostruiti – incluso il famigerato diario – oppure cercare il passaggio segreto che conduce alla soffitta. L'alto grado d'interattività dell'esperienza – un parco giochi per il sensomotorio piuttosto che un luogo di cui fare esperienza – riduce il tragico scenario a uno sfondo di senso sfilacciato; una versione *hi-tech* del più pervertito *dark tourism* dei nostri giorni.

MLK: Now is the Time (2023) è un'opera ibrida che tiene assieme l'esperienza della narrazione cinematografica, la componente videoludica della RV e l'impegno etico del giornalismo immersivo. Diretto da Limbert Fabian e scritto da Andrina Smith, il film alterna la visione e l'ascolto del più famoso discorso di Martin Luther King proclamato a Washington il 28 agosto del 1963 con una serie di scenari immersivi, divisi per capitoli, nei

quali gli autori provano a calare lo spettatore in reali contesti di razzismo e disuguaglianza. Nel primo capitolo il giocatore sarà chiamato a prendere parte a un gioco da tavolo per due giocatori (Redlined) il cui obiettivo è far fiorire, come nel Monopoli, le proprietà e i territori posseduti. Utilizzando uno specifico mazzo di carte *malus* sfavorevoli, il giocatore è destinato a perdere la partita e a non poter sviluppare il proprio territorio, costretto a osservare come il tabellone di gioco dell'avversario (la società bianca e razzista) sia l'unico a produrre ricchezza e benessere. Nel secondo capitolo del film il giocatore viene catapultato all'interno di un'autovettura fermata dalla polizia a un posto di blocco. Vestendo i panni virtuali di un afroamericano, il visitatore virtuale può udire il battito cardiaco accelerare quando dei poliziotti gli pongono domande sulla sua identità e perquisiscono con la torcia l'interno dell'abitacolo. Nel terzo capitolo, posto all'ingresso di un seggio elettorale, si richiede al giocatore di afferrare una tessera elettorale fluttuante che ad ogni tentativo sfugge alla presa, rendendo impossibile corrispondere alla richiesta. Per passare da un capitolo all'altro il giocatore deve sollevare il proprio pugno verso l'alto, rilanciando la posa iconica divenuta famosa negli ultimi anni durante le proteste del movimento attivista *Black Lives Matter*. Come nel caso di *Anne Frank House VR*, *MLK: Now is the Time* è un'opera sempre in procinto di sfondare la dimensione videoludica e, soprattutto, di totalizzarla. I temi del razzismo e della disuguaglianza sono ripiegati in un'esperienza *gamificata*, fortemente eccitante sul piano del sensorio ma monca rispetto ai richiami empatici dichiarati.

Presentato e premiato al festival del cinema di Venezia nel 2019 nella sezione *Venice VR*, il film di Céline Tricart *The Key* è un'opera che prova a combinare il giornalismo immersivo con l'interattività di un'esperienza videoludica. Immerso in un paesaggio onirico cangiante e accompagnato da tre fluttuanti luci colorate – con le quali sarà possibile interagire per mezzo di un avatar – lo spettatore rivive l'esperienza di Anna, voce narrante e reale protagonista dell'opera nella quale ci si incarna. Passando da un contesto disteso e sereno a un paesaggio distopico abitato da creature mostruose, il giocatore viene ca-



Titanic: Honor and Glory
–
2012

tapultato alla fine dell'opera all'interno di un'abitazione serba – in questo caso realmente filmata con angolatura a 360° e non ricreata in CGI – devastata dalla guerra, comprendendo solo a fine esperienza come ciò che si è appena vissuto non sia altro che una versione fantasticata di eventi tragici come la guerra e l'occupazione. Quest'opera di *VR cinema*, che per la regista assume la forma di uno *story-living*[13] piuttosto che di uno *story-telling*, ha in realtà le sembianze di uno *story-gaming*. Ciò che in superficie ci viene proposto come un percorso empatico sul valore della memoria e della perdita, sull'azione distruttiva della guerra rispetto a persone, cose e luoghi, dissimula ciò che durante l'esperienza catalizza l'intero sensorio del soggetto: l'avere un corpo abitabile e con esso fare esperienza di un *paese dei balocchi* virtuale.

Meno dissimulata è la componente videoludica di una serie di esperienze immersive legate al tragico evento del *Titanic*. Rilasciato nel 2018 dalla casa produttrice Edutainment, *Titanic VR* propone una visita immersiva all'interno del relitto ricostruito virtualmente. Come si legge nella descrizione dell'opera sullo store di Playstation,

> Titanic VR è un simulatore di immersioni e una storia interattiva immersiva. Con oltre 6 ore di gioco partirete con una maggiore comprensione della tragedia storica che si è svolta nel 1912 e che ha portato all'affondamento della nave più famosa del mondo. Immergiti nella parte inferiore del Nord Atlantico, assumi

13 Sul concetto di *story-living* nella RV cfr. G. Grossi, *Dreamlike Environments. "Story-living" in Virtual Reality Installations*, «Cinergie», n. 19, 2021, pp. 147-155.

> il ruolo del dott. Ethan Lynch, professore associato di archeologia marittima presso la finzionale Università della Nuova Scozia. Con il finanziamento di un misterioso investitore, il dottor Lynch e il suo dottorando Jean Robinson si sono imbarcati su una nave da ricerca per immergersi nel relitto del Titanic e rispondere a domande che sono rimaste sommerse per un secolo. Questo gioco ti permette di esplorare il naufragio dentro e fuori e recuperare oggetti e completare missioni come il recupero di un ROV abbattuto, la realizzazione di un film documentario e la creazione di un fotomosaico[14].

Nato nel 2015 attraverso un *crowdfunding*, invece, *Titanic. Honor and Glory* prova ad offrire ai giocatori un'esperienza in grado di far rivivere i momenti del naufragio. Come dichiarato dagli sviluppatori,

> Our flagship project, aims to recreate 100% of Titanic with more visual detail, historical accuracy and gameplay capabilities than ever before. It is this unique pursuit of history above all else that will one day yield the most comprehensive virtual Titanic model and sinking simulation ever constructed… THG is a video game currently under development aiming to recreate the entire RMS Titanic in stunning visual and historical detail. And we mean the ENTIRE ship. With a focus on Titanic's design and telling her incredible story, THG will also feature a real-time SINKING MODE where you will be able to experience one of the most famous events in history from the comfort of your home or in Virtual Reality. Other features are under development and will be announced down the line[15].

14 https://store.playstation.com/it-it/product/EP1577-CUSA10530_00-IVRETITANICPS4EU.
15 https://www.titanichg.com/.

Non affatto condizionato dall'idea di iper-realismo dell'esperienza e presentato come *VR time travel horror*, *Titanic. The Space Between* della Globiss Interactive è un videogioco escapista del 2023 ambientato all'interno di un insolito Titanic abitato da creature mostruose dalle quali il giocatore dovrà tenersi alla larga mentre proverà a salvarsi dal naufragio. Alla dimensione tragica dell'evento, già messo al servizio della dimensione ludica[16], si sovrappone un secondo scenario per il quale l'obiettivo non è più recuperare un incontro angoscioso con la brutalità dell'evento stesso, ma al contrario inabissarlo una seconda volta nell'incontrare creature orrorifiche che si sostituiscono ai reali spettri del Titanic.

Completando il panorama delle tipologie di esperienze consentite per mezzo della RV, quella del *giornalismo immersivo* è una particolare formula mediale che promuove l'incontro in prima persona con testimonianze provenienti da condizioni di difficoltà. Film come *Clouds over Sidra* (2015), *Waves of graces* (2015) e *My Mother's Wings* (2016), citando i più noti, propongono un'esperienza in tre gradi di libertà filmata con una ripresa angolare a 360° e priva di elementi prodotti tramite CGI. Esaminandone uno per tutti, *Clouds over Sidra* diretto da Gabo Arora e Chris Milk propone una visita nel campo per rifugiati di Zaatari in Siria, luogo nel quale lo spettatore viene introdotto da una ragazzina di dodici anni di nome Sidra nella sua giornata-tipo nel campo. I pericoli nascosti nell'opera sono già ironicamente illuminanti nel suo titolo. L'incontro virtuale con Sidra è costantemente minacciato dalla possibilità di volgersi altrove, di guardare le nuvole piuttosto che la vita dei siriani nel campo. Riprendendo le parole di Merleau-Ponty, Sidra cade disgraziatamente davanti al nostro sguardo, con nessuna possibilità di introdursi *a latere*, dunque, senza poter mai esser per noi una *messa*

16 È necessario sottolineare che la comparsa di una spiccata dimensione ludica di alcune delle opere fin qui descritte, non limitata al coinvolgimento delle strutture del videogioco ma perfino messa a tema, non rappresenta l'obiettivo polemico di queste riflessioni quanto piuttosto una sua elevazione a potenza; l'esplicitazione di un meccanismo già implicato a priori su un livello formale.

in questione radicale. Piuttosto che accadere – nella forma del *Per sé* – come brutale scompaginazione del presente situato dello spettatore, Sidra manifesta piuttosto i tratti dell'utilizzabilità e della disponibilità; la tragedia sociale della quale dovrebbe essere la testimone è mera funzione di un'operabilità, di un'interazione visiva e fisica. È già stato osservato criticamente come la possibilità di un incontro empatico con l'altro promosso dalla RV all'interno della specifica forma del giornalismo immersivo sia preda di una mortifera struttura *autoptica*[17] che retroagisce all'incontro stesso. In quanto pre-filmata e pre-diretta all'interno di una pratica registica, Sidra è un manichino che non risponde mai davvero allo sguardo di chi la interroga, è il fantasma[18] di un corpo morto bloccato nel *loop* della condizione sociale che la macchina da presa, al di là della spiacevole biografia, ha costruito per lei. Nell'atto di superamento e distruzione della soglia, tuttavia, non è solo ciò che emerge – come per la statua di Pigmalione – a fare problema.

Ciò che si vuol provare qui a mettere in luce è che le opere sommariamente descritte sono sempre agite ed esperite dal soggetto all'interno di una cornice *gamificata*, più o meno dichiarata. Il concetto di macchina dell'empatia, nel suo presentare un'alternativa rispetto alla grande area di prodotti videoludici della RV, dissimula la condivisione di quelle medesime dinamiche di gioco e di interazione che trovano nel soggetto – in particolar modo nel sensomotorio – la stessa causa scatenante. È la stessa operazione di montaggio delle immagini eseguita in modo costante dal corpo a mettere in crisi l'esperienza dell'altro.

In un celebre testo della fine del secolo scorso Tomás Maldonado metteva in luce il paradosso legato alla possibilità di poter parlare di *esperienza* rispetto alla RV. Come scrive l'autore,

17 Cfr. A. Pinotti, *Autopsia in 360°. Il rigor mortis dell'empatia nel fuori-cornice del virtuale*, cit.

18 Rispetto al processo di "*phantomization*" dell'altro negli incontri virtuali, concetto già esplorato da Günther Anders nelle sue riflessioni sulle immagini televisive, si veda T. Fuchs, *The Virtual Other. Empathy in the Age of Virtuality*, «Journal of Consciousness Studies», vol. 21, n. 5-6, 2014, pp. 152-173.

> Si tratta, in sostanza, di sapere se la produzione computazionale di immagini ad altissima fedeltà […] siano veramente in grado di arricchire la nostra esperienza, anzi di fornirci più esperienza di quella che noi avremmo potuto raccogliere, senza la mediazione dell'immaginale, in un rapporto, diciamo, *empirico* con la realtà.[19]

Ammettendo di esporsi al rischio di contraddizione, Maldonando chiarisce che se per un verso non possiamo negare che ciò che facciamo nella RV ricada di fatto nell'esperienza, d'altro canto tali attività allontanano dall'esperienza in senso stretto[20]. Parafrasando Maldonado si può provare ad articolare il paradosso in questi termini: per mezzo della RV si fa *esperienza della non esperienza*. Eppure, qui si ritiene, un altro modo per chiarire i termini di questo paradosso è interrogare il contenuto estetico totalizzante dell'esperienza corporea. Il differire performativo del corpo all'interno dell'ambiente virtuale, l'operazione di generazione d'immagini attraverso un montaggio fisico e il divenire attori in uno scenario di presenze fantasmatiche – dove l'incontro con esse è predisposto all'interno di una cornice gamificante – determinano assieme la condizione del fare esperienza in una modalità pienamente addossata e schiacciata sul sensomotorio. Avendo luogo al livello dell'interrelazione tra i muscoli e il sistema nervoso, in un atto immersivo che espunge l'empatia come condizione non necessaria, la sagoma dell'altro è mortificata all'interno di un piano d'esperienza del soggetto esclusivamente sensoriale e fortemente eccitata: è l'esperienza di una *distratta attenzione dei sensi*.

Il tentativo di mascherare l'iperstimolazione sensoriale prodotta dalla RV con il concetto di *macchina dell'empatia* è solo la formula recente e avanzata adottata – dalla società capitalista occidentale – per bandire lo *scandalo metafisico* che l'altro continua a rappresentare nel nostro sopito orizzonte di senso. Non altro che una piega all'interno di quel processo di *museificazione*

19 T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 57.
20 *Ivi*. p. 58.

dei nostri giorni, notoriamente messo in luce da Agamben[21], per il quale si è esposti a un'impossibilità di abitare, usare e fare esperienza poiché ogni cosa – compreso l'*altro* – è consegnata nella guaina della sua esibizione spettacolare[22].

Lo scarto che questa piega pure consente di rilevare sta nel fatto che l'altro e la sua tragedia hanno smesso di presenziare nella teca. L'inadoperabilità messa sotto accusa da Agamben ha lasciato il posto al suo esatto contrario o, meglio, si è ricodificata in modo funzionale: un eccesso di operabilità ipereccitata dell'*altro* che lo relega una volta e per tutte entro i confini di tolleranza di uno *sguardo vicario*. Ciò impone di osservare il manifestarsi di una dialettica mortifera per la quale l'estremo incontro con l'altro manifesta in realtà l'occasione per il suo esilio definitivo; quanto più eccessivo sarà lo sforzo operativo, fisico e interattivo d'immedesimazione nell'altro, tanto più sistematica sarà la sua liquidazione.

Pensare di sanare questa crisi attraverso un miglioramento delle esperienze immersive, ovvero istituendo una vaga forma di vigilanza etica sulla struttura degli incontri virtuali, configura la forma fatale della sua truccata risoluzione e consente di intravedere il cuore più luciferino della questione. La tipica formulazione correttiva per la quale *lo strumento non ha colpe*, naturalmente imperante e comunemente accettata nel discorso pubblico a qualsiasi latitudine, ripropone l'adesione implicita a

21 Cfr. G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2005.

22 Diversamente dal *come se* del gioco dei bambini – l'atto profanatorio su cui si fonda il gioco dell'infante che, pur richiedendo un *far finta di credere*, mette in gioco una partecipazione emotiva simulata dall'alto valore formativo – il *come se* della RV non è fondato sulle medesime aperture. Come sottolineato anche da Winnicott, nel gioco la distinzione tra ciò che è prodotto da me e ciò che viene da fuori è sospesa. Tuttavia, se nel bambino questa sospensione coincide con il vigore dell'immaginazione e con la profanazione stessa, nella RV, piuttosto, la sospensione coincide con un mero eccitamento sensoriale svuotato dei contenuti dell'immaginazione. Cfr. D. Winnicott, *Play and Reality*, Routledge, London 1971; D. Cantone, *La potenza del falso*, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura del falso. Inganni, illusioni e fake news*, Meltemi, Milano 2020, pp. 395-411; A. Bondioli, *Pretend play:a productive illusion*, «AN-ICON. Studies in environmental images», n. 2, 2022, pp. 37-51.

un raffinato paradigma *farmacologico* e *autoimmunitario* che opera silentemente, qui si prova a sostenere, in quanto cifra epocale del nostro rapporto con il mondo tecnico moderno. Tale paradigma sembra sorreggersi su due assi portanti fondamentali: in primo luogo assume una storicità orizzontale-evoluzionista degli sviluppi tecnologici, tale per cui qualsiasi avanzamento tecnologico (già da sempre una modifica di *grado* piuttosto che di *specie*) non è mai davvero interrogabile nel suo aspetto evenemenziale, incorporato in una lettura continuista che non consente di dedurre tutti gli elementi di rottura e di scarto. In secondo luogo, in quanto *pharmakon*, lo strumento è al contempo e potenzialmente sia il veleno che il rimedio, orientabile all'interno delle nostre prassi intersoggettive come opportunità o come rischio a partire dal *come* del suo utilizzo. Questa doppia catena incarcera ogni prospettiva critica che si riproponga di smascherare tale neutralità come forma d'incorporamento autoimmunizzante, minando le sue fondamenta come assurdità immotivata e come tecnofobia di bassa fattura. In tal senso l'unica etica convocabile – subordinata a politiche vittime del ricatto economico del progresso tecnico a qualunque costo – è un'etica non in grado di spingersi al di là di quanto le viene concesso poiché già incorporata nella struttura che pretende di valutare; un'etica alla quale non resta altro che il gesto vuoto e paradossale del barone di Münchausen.

Piuttosto, si propone alla conclusione di queste riflessioni la necessità di provare a osservare la natura più *apocalittica* di questo paradigma[23]. Fare i conti con un capovolgimento della massima hölderliniana, tale per cui dispositivi come la RV non si manifesterebbero a noi nella forma del pericolo entro il quale giace la possibilità di una salvezza – prospettiva entro la quale si è cieche vittime dell'ideologia tardocapitalista del postmoderno – ma come pacifiche opportunità entro cui il pericolo ha la sua tana abissale.

23 Cfr. L. Cardone, M.A. Mollisi, *Images beyond History. Jean Baudrillard's Apocaliptic Pharmacology*, «Mechane», n. 3, 2022, pp. 199-213.

Marie Rebecchi

La filosofia del montaggio nel surrealismo. Attrazione, conflitto, sacrificio[1]

Abstract

The article explores the potential of montage beyond the cinematic realm, emphasizing its heuristic and expressive value in the context of the artistic avant-gardes of the 1920s. Montage is analyzed as a principle capable of technically reconfiguring perceptual models and reflecting dialectically the conflicts of reality through the juxtaposition of heterogeneous forms. At the heart of the debate on montage theories, the aim of the essay is to propose a possible reconciliation, beyond structural divergences, between Ejzenštejn's montage theory and surrealism, particularly regarding the dissident forms and expressions of the latter.

Keywords

montage - composition - surrealism - Ejzenštejn - Buñuel

Introduzione

L'articolo è un tentativo di mettere in luce le possibilità euristiche ed espressive del montaggio al di là del campo specificamente cinematografico. Proveremo a cogliere nel potere del montaggio la possibilità di un ripensamento critico delle modalità stesse del *sentire* e del *conoscere*, scegliendo di delimitare cronologicamente l'orizzonte teorico della nostra analisi agli anni Venti del secolo scorso, ossia al periodo di massimo sviluppo e affermazione dei principali movimenti d'avanguardia. Da questo punto di vista il montaggio può essere compreso, da un lato, come un principio in grado di riflettere esemplarmente il processo di riconfigurazione in senso tecnico dei modelli percettivi, individuando proprio nel processo dinamico di *scomposizione* e *ricomposizione* delle forme uno dei metodi privilegiati di riorganizzazione dell'esperienza; dall'altro lato, il montaggio può configurarsi come un principio dialettico in grado di palesare i conflitti e le contraddizioni presenti nella realtà attraverso l'esibizione dello scontro di forme eterogenee di espressione, tale da mostrarle *fuori di sé*, oltre i loro confini spazio-temporali, producendo in questo modo forme inedite di pensiero e conoscenza. Con l'espressione "fuori di sé" intendiamo sottolineare il carattere estatico, dinamico e aperto che può connotare in senso positivo e produttivo il lavoro del montaggio.

Per mettere in luce il passaggio dal carattere *tecnico-cinematografico* a quello *dialettico-conflittuale*, occorre anzitutto collocare cronologicamente l'emergenza delle prime sperimentazioni artistiche, e speculazioni teoriche, attorno al concetto di montaggio nel decennio che va dalla fine degli anni Dieci alla fine degli anni Venti – periodo segnato da una progressiva trasformazione delle forme dell'esperienza, fortemente connessa alle innovazioni tecniche introdotte del cinema. A fronte di questa epocale trasformazione del sentire – riconducibile, da una

1 Una parte delle riflessioni presentate in questo articolo sono state pubblicate in francese in M. Rebecchi, *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel*, Mimésis France, Milano-Udine 2018.

parte, all'azione sempre più incisiva e pervasiva delle nuove tecniche di riproduzione e, dall'altra, all'effetto di automatizzazione indotto dai ritmi meccanici e intermittenti della produzione industriale sul sensorio umano – il *medium* cinematografico, e il montaggio in quanto sua costitutiva componente, si presentano come il *pharmakon* di un'epoca. Da un lato, partecipano dell'inarrestabile processo di "impoverimento dell'esperienza"[2], intimamente collegato alle modificazioni tecniche del sentire, dall'altro si presentano come irripetibili opportunità di trasformare e ridisegnare integralmente il panorama storico e politico dell'*aisthesis*, fornendo all'uomo moderno dei potenti anticorpi per fronteggiare criticamente e confrontarsi produttivamente con un mondo sempre più tecnologicamente orientato.

Surrealismo e montaggio

Tra i movimenti d'avanguardia degli anni Venti che hanno costruito le loro pratiche attorno ad un'estetica del montaggio (dentro e fuori il cinema), il surrealismo è un esempio paradigmatico. Tra montaggio e surrealismo esiste infatti un forte legame sia sul piano teorico e filosofico, sia su quello *tecnico-cinematografico*. Prima di procedere all'analisi di questo legame dobbiamo operare delle distinzioni all'interno del movimento surrealista.

Come osserva Adorno nel suo saggio *Retrospettiva sul Surrealismo* (1956), il metodo attraverso cui si realizza la gran parte della produzione artistica surrealista è fondato sul "carattere" del montaggio: «Si potrebbe dimostrare facilmente che la pittura propriamente surrealistica opera con motivi di montaggio e che la *connessione discontinua di immagini* nella lirica surrealistica ha carattere di montaggio»[3]. Anche Ernst Bloch si attesta su questa

2 Cfr. W. Benjamin, "Esperienza e povertà", in *Opere Complete*. *Vol. V Scritti 1932-1933*, tr. it. a cura di E. Ganni Einaudi, Torino 2003, pp. 540-543.

3 T.W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus* (1956), in *Noten zur Literatur*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958; tr. it. a cura di E. De Angelis, *Retro-*

linea, riconoscendo nel montaggio il metodo attraverso cui il surrealismo procede nell'esporre i propri contenuti, non solo in ambito artistico, ma anche per quel che concerne la riflessione filosofica: «Il filosofare surrealista è esemplare in quanto levigatura e montaggio di frammenti, che peraltro rimangono tali, nel loro grande pluralismo e nella loro assenza di rapporti»[4].

Ma si può effettivamente parlare di montaggio in quegli ambiti del pensiero e dell'espressione artistica dove non sia ancora intervenuto il *medium* cinematografico per portarne a leggibilità i contenuti? E, seconda questione: è possibile utilizzare il termine montaggio per indicare un metodo basato sull'assemblaggio e sulla *rappresentazione* scomposta dei fenomeni, incapace di procedere dinamicamente e dialetticamente verso l'unificazione dei singoli frammenti in un'*immagine* generale dotata di senso?

Per Sergej Ejzenštejn, a cui si deve senz'altro riconoscere l'elaborazione di una prima riflessione in termini generali e transmediali sul montaggio[5] – in cui quest'ultimo è presentato dal regista e teorico sovietico come un principio in grado di manifestarsi storicamente in *media* diversi (cinema, pittura, fotografia, poesia, architettura) – il momento segnato dalla *scomposizione* è solamente il preludio a una fase di successiva *ricomposizione*, in cui l'immagine iniziale diviene e si trasforma in un'integrità più compiuta. L'immagine, dunque, non sarebbe altro che l'effetto di senso che si libera nel corso del processo costruttivo messo in atto dal *montaggio* [*montaž*][6], che può quindi essere definito come l'azione organizzante volta alla composizione e alla trasposizione della rappresentazione [*izobraženie*] in un'immagine [*obraz*] dotata di un senso complessivo, emotivamente carica e

spettiva sul Surrealismo, in *Note per la letteratura*, vol. I., Einaudi, Torino 1979, p. 98.
4 E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; tr. it. di L. Boella, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 311.
5 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.
6 Sul carattere operativo, dinamico e processuale del montaggio ejzenštejniano si veda, in particolare, il saggio di Pietro Montani: *Il pensiero denso e il principio dionisiaco del montaggio*, in Id., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, QuattroVenti, Urbino 1993, pp. 70-79.

capace di agire sullo spettatore. Da questo punto di vista è come se, dal punto di vista di Ejzenštejn, la concezione surrealista del montaggio – ammesso che si possa utilizzare questo termine nel contesto delle sperimentazioni artistiche surrealiste – si fosse arrestata al momento della "rappresentazionalità [*izobrazitel'nost*][7], ovvero all'idea di frammentarietà e di scomposizione riconducibile allo stadio pre-cinematografico di sviluppo delle arti, senza mai accedere alla dimensione estatica del "divenire immagine", che, al contrario, riflette appieno l'idea di montaggio che Ejzenštejn elaborerà nel corso degli anni Trenta.

Sulla scorta delle riflessioni ejzenštejniane – la cui importanza teorica ci permetterà di leggere sotto una nuova luce anche il rapporto tra montaggio e surrealismo – è dunque possibile parlare propriamente di montaggio a proposito del metodo automatico – immediato e *non dialettico* –impiegato dai surrealisti nei differenti ambiti della produzione artistica (nel cinema surrealista ma anche in altre pratiche come il collage, il fotomontaggio, la pittura)?

Per rispondere a questo interrogativo è necessario soffermarsi sullo stato dell'arte del movimento surrealista alla fine degli anni Venti, in particolare, sul momento della decisiva frattura interna al gruppo guidato da André Breton, avvenuta nel dicembre 1929 a seguito della pubblicazione del *Secondo manifesto del Surrealismo* sul dodicesimo numero della rivista "La Révolution surréaliste". A partire da questo episodio è infatti possibile distinguere due correnti nate in seno al surrealismo stesso: una ortodossa, legata ai primi firmatari dei Manifesti e alla rivista "La Révolution surréaliste", e l'altra eterodossa e dissidente (composta dai molti surrealisti scomunicati) vicina alla figura di Georges Bataille e alla rivista *Documents*[8]. Questi stessi surrealisti dissidenti pubblicano, nel 1930, un *pamphlet* critico contro Breton intitolato *Un cadavere*[9]. Questa distinzione interna al surrea-

7 Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 213.

8 Cfr. *Documents*: *Doctrines, Archéologie, Beaux Arts et Ethnographie* (*Variétés*), 1929-30, Paris, Jean-Michel Place 1991.

9 Cfr. G. Ribemont-Dessaignes, *Papologie d'André Breton*, «Un Cadavre» (1930),

lismo permette di ipotizzare, da un lato, una possibile convergenza fra la teoria del montaggio elaborata da Ejzenstejn alla fine degli anni Venti e l'ala eterodossa dei surrealisti dissidenti e, dall'altra, la possibilità di pensare un'inedita e paradossale forma di "realismo-surrealista" nata in seno al ramo eterodosso dei surrealisti.

In un primo momento analizzeremo il rapporto tra Ejzenstejn e i surrealisti (ortodossi e dissidenti) attraverso l'analisi della *dialettica delle forme* che connota il montaggio editoriale degli articoli pubblicati sulla rivista *Documents* tra il 1929 e 1930, rivista di cui Georges Bataille era caporedattore. Questo modello di *mise en page* si distacca dal modello casuale e automatico di incontro tra testi e immagini tipica di quello che chiameremo surrealismo ortodosso di matrice bretoniana. In un secondo tempo, prenderemo in esame la rielaborazione in chiave surrealista, da parte di Luis Buñuel, della teoria del montaggio *attrazionale* e *conflittuale* di Ejzenštejn, esibita in modo esemplare nella sequenza di apertura di *Un chien andalou* (1929).

Muovendo dal controverso rapporto di Ejzenštejn con il surrealismo, segnato, da un lato, dalle critiche mosse nei confronti del carattere "insensato e asociale" attribuito al metodo automatico sperimentato nei diversi campi della produzione artistica dagli esponenti del gruppo surrealista legato a Breton, e, dall'altro, dalle manifestazioni di apprezzamento nei confronti dell'ala sinistra e dissidente del movimento, è possibile individuare due differenti metodi di combinazione e correlazione delle immagini: uno identificabile, per l'appunto, nel carattere *automatico* e *casuale* dell'incontro fortuito tra immagini eterogenee; l'altro individuabile nella "dialettica conflittuale delle forme concrete", che trova la sua teorizzazione più efficace nell'idea di montaggio conflittuale elaborata da Ejzenštejn e una sua messa in pratica nei montaggi conflittuali tra testo e immagini pubblicati da Bataille sulla rivista *Documents* tra il 1929 e il 1930.

in J. Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome I (1922-1939), Losfeld éditeur, Paris 1980, pp. 132-144.

Occorre sottolineare che la maggior parte delle critiche che Ejzenštejn muove al surrealismo sono rintracciabili a partire da alcuni importanti passaggi di *Teoria generale del montaggio*, redatta nel corso del 1937, in pieno regime staliniano, e rimasta a lungo inedita; questa circostanza storico-politica lascia facilmente supporre che tali critiche fossero dovute, anzitutto, a una necessaria presa di distanza ideologica dalle avanguardie occidentali – in primo luogo dal surrealismo – espressione di un marxismo "borghese" e "da salotto", per riprendere alcune sprezzanti espressioni utilizzate dallo stesso Ejzenštejn nelle sue *Memorie*[10].

Questo periodo estremamente denso e complesso di riconfigurazione interna al movimento surrealista, che coincide con i sette mesi del soggiorno di Ejzenštejn a Parigi, è stato anticipato dalla pubblicazione, nel corso del 1929, di tre fondamentali saggi in cui Ejzenštejn esplicita la sua idea di montaggio dialettico e conflittuale: il primo è *Fuori campo* (febbraio 1929), scritto come postfazione all'opuscolo di Nikolaj Kaufman sul cinema giapponese [*Japonskoe kino*]; il secondo è *Drammaturgia della forma cinematografica* (luglio-agosto 1929)[11] originariamente scritto in tedesco, con il titolo *Dramaturgie der Film Form*, per il catalogo della mostra *Film und Foto* di Stoccarda; il terzo è *La quarta dimensione nel cinema* (settembre 1929)[12]. Un'analisi del metodo dialettico su cui si fonda la riflessione ejzenštejniana attorno al concetto di montaggio consente, quindi, di comprendere i motivi della profonda distanza, sia ideologica che metodologica, tra Ejzenštejn e il surrealismo bretoniano, e, così, d'individuare le ragioni di una possibile convergenza con i surrealisti eretici e

10 Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Marsilio, Venezia 2006, p. 172.

11 Nell'ambito di una ricostruzione dei rapporti tra Ejzenštejn e l'ala dissidente del surrealismo, occorre ricordare che il testo fu tradotto dal tedesco da Raoul Michel e pubblicato per la prima volta in francese nel 1930 sulla rivista *Bifur*, il cui direttore all'epoca era G. Ribemont-Dessaignes, surrealista dissidente e autore di uno degli articoli più caustici apparsi sul pamphlet *Un cadavre* (1930), intitolato *Papologie d'André Breton*.

12 S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 3-74.

dissidenti raggruppati attorno alla rivista *Documents* e alla figura di Bataille.

A partire da queste premesse, si possono mettere a fuoco alcuni concetti chiave nell'elaborazione teorica di Ejzenštejn attorno al principio del montaggio: *attrazione*, *conflitto*, *estasi* e *regressione*. Concetti che, pur appartenendo a fasi differenti della riflessione ejzenštejniana, sono in parte condensati e, in alcuni casi addirittura anticipati, negli scritti della fine degli anni Venti. Tali nozioni si riveleranno funzionali per comprendere la violenta critica che Ejzenštejn muoverà nella *Teoria generale del montaggio*, nei confronti del metodo attraverso cui opera il surrealismo "bretoniano", presentato come l'opposto metodologico di quello che Ejzenštejn propone nella sua *Teoria*: «Noi seguiamo un unico indice nell'insieme degli elementi 'di montaggio'. Questo indice fondamentale e determinante è la loro potenziale tendenza all'unione»[13]. La teoria ejzenštejniana del montaggio attrazionale e conflittuale assumerà, nel corso della nostra argomentazione, un ruolo decisivo nella formulazione di un paradigma alternativo di montaggio d'impronta "ejzenštejnian-batailleana", fondato su quella che Georges Didi-Huberman ha indicato nei termini di una *dialettica conflittuale delle forme concrete* (Didi-Huberman, nel 1995, ha colto per primo l'importanza della costellazione storico-intellettuale formata da Ejzenštejn e i surrealisti eterodossi)[14].

Prendendo le mosse dall'idea di *montaggio conflittuale* formulata da Ejzenštejn nella *Drammaturgia della forma cinematografica*, nei termini di un "pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro", e prima ancora in *Fuori campo*, come "particolare realizzazione *in immagine* della dialettica", è possibile provare a stabilire un confronto tra la pratica di *montaggio figurativo* messa in atto da Bataille nel progetto editoriale della rivista *Documents* e la concezione *attrazionale-conflittuale* di montaggio elaborata da Ejzenštejn nel corso degli anni Venti.

13 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 256.

14 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2019.



La Ligne générale, 1929. Mise en scène de S.M. Eisenstein.
-
Trenta fotogrammi montati per la doppia pagina di Documents*, 1930, n. 4, in* Documents *(ristampa), J.-M. Place, Paris 1991, pp. 218-19.*



La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans semant à la chevrette. — 4. Le kolkoze. 5. La femme du kolkoze. — 6. Pans. — 7 et 9. Le tsarisme. Fascisme. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le communisme. — 14. Trois alliances.

Le ragioni di questo confronto, è opportuno ribadirlo, possono essere rintracciate proprio a partire dall'analisi di un periodo storico ben determinato (1929-1930) e, in particolare, in alcune vicende riguardanti sia la biografia, sia la produzione intellettuale di Ejzenštejn, che intersecano, influenzandola, l'avventura editoriale di *Documents*. Ricordiamo, innanzitutto, la vicenda della conferenza sul cinema intellettuale che Ejzenštejn avrebbe dovuto tenere alla Sorbona il 17 febbraio 1930, boicottata dal prefetto di Parigi per non aver ottenuto il permesso da parte della censura, e pubblicata poco dopo, sotto forma d'intervista, su *La Revue du cinéma* con il titolo *Les principes du nouveau cinéma russe*[15].

Nel testo di questa conferenza, Ejzenštejn annuncia anzitutto gli argomenti che avrebbe dovuto esporre: «Oltre alle mie posizioni ideologiche generali e alle particolarità del cinema sovietico, espongo la teoria a me cara 'del cinema intellettuale', un cinema di idee, al quale sono particolarmente interessato in questo periodo». In alcuni passaggi dell'articolo è possibile rintracciare il nucleo centrale della riflessione di Ejzenštejn sul potere del cinema intellettuale come l'unico in grado di operare una *sintesi dialettica* tra gli elementi concreti-emozionali e quelli intellettuali, restituendo pienezza emotiva al processo intellettuale. Sempre nello stesso articolo, alla questione *Que pensez-vous du surréalisme*? Ejzenštejn risponde in modo articolato, dichiarando da subito la profonda distanza che separa il suo "modo di lavorare" da quello surrealista, individuando però anche alcuni punti di contatto: entrambi, osserva Ejzenštejn, fanno infatti appello al "subcosciente" seppur utilizzandolo e indagandolo con metodi diametralmente opposti[16].

Quali sono dunque questi due metodi opposti attraverso cui "attaccare il subcosciente"? Da una parte l'automatismo psichico, la più grande forma di spontaneità attraverso cui, secondo Ejzenštejn, i surrealisti tentano di espellere i sentimenti subcoscenti, dall'altra un metodo dialettico che, ricostruendo le

15 Cfr. S.M. Eisenstein, *Les principes du nouveau cinéma russe*, «La Revue du cinéma», n. 9, 1930.
16 *Ivi*, pp. 26-27.

fonti e gli scritti ejzenštejniani degli anni Trenta – che sarebbero dovuti confluire, rielaborati, nel progetto del suo "libro sferico" *Metod* rimasto incompiuto e pubblicato solo nel 2002 – può essere definito *progressivo-regressivo*[17]. Un processo metodologico che vede nel subconscio una delle tappe dell'andamento ciclico del pensiero e della coscienza umana, collocando in questo modo le istanze regressive in un orizzonte dinamico e processuale che si differenzia nettamente dell'immediatezza propria dell'automatismo surrealista.

A questo episodio è collegabile un altro elemento di contatto tra Ejzenstejn e l'ala dissidente dei surrealisti vicini a *Documents*: la pubblicazione dei trenta fotogrammi tratti da *La linea generale,* montati su una doppia pagina del quarto numero del 1930 di *Documents*, che segue un criterio di montaggio coerente al metodo secondo cui era stata organizzata la *mise en page* della rivista.

Un altro fondamentale momento d'incontro tra Ejzenštejn e la rivista *Documents* è rintracciabile nella piega antropologica che assumeranno sia le riflessioni di Ejzenštejn degli anni Trenta, sia gli articoli pubblicati su *Documents* nel corso del 1930. In particolare, questo momento di convergenza deve essere ricercato nelle letture a carattere etnografico che, a partire dal periodo trascorso a Parigi, accompagneranno Ejzenštejn lungo tutto il suo viaggio americano e messicano, in modo esemplare durante le riprese di *Que viva Mexico!* (1931-32): è importante segnalare che proprio in Messico Ejzenštejn ritroverà in modi del tutto

17 Ejzenštejn sviluppa questa concezione di pensiero "progressivo-regressivo" sulla scorta delle riflessioni engelsiane. In particolare, tra i testi editi negli anni Trenta, le tracce del pensiero di Engels sono presenti in modo esplicito a partire dal saggio del 1935 *Forma cinematografica: problemi nuovi*, dove Ejzenštejn riprende l'idea dei "mutamenti progressivi o regressivi" da *L'evoluzione del socialismo*. (Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Forma cinematografica: problemi nuovi*, introduzione di M. Vallora, Einaudi, Torino 2003, p. 149). In *La natura non indifferente* il riferimento costante delle sue riflessioni attorno al concetto di "organicità" sarà la *Dialettica della natura* (Cfr. S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. 14-16). Cfr. F. Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, tr. it., *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, Editori Riuniti, Roma 1970; F. Engels, *Dialektik der Natur*, Frankfurt 1927, tr. it. in *Dialettica della natura*, Rinascita, Roma 1956.

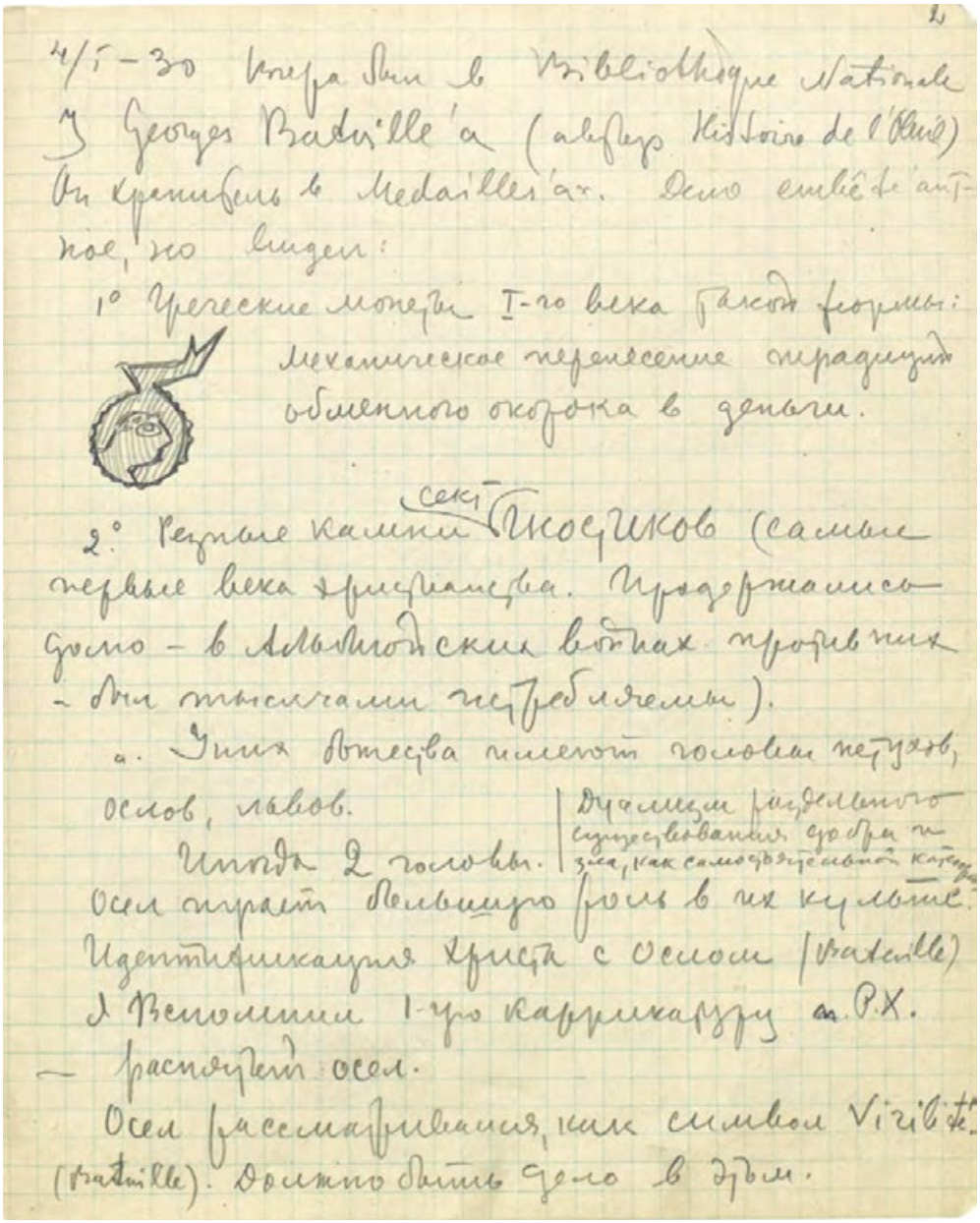
inattesi la manifestazione più esplicita di quelle forme prelogiche e sensoriali del pensiero analizzate e descritte da Lucien Lévy-Bruhl negli scritti dedicati alla mentalità primitiva[18], testo che Ejzenštejn aveva avuto modo di acquistare proprio durante il soggiorno parigino.

Sempre a questo periodo risalgono, anche i contatti con la corrente etnografica del surrealismo, in particolare con Georges-Henri Rivière – attivo collaboratore di *Documents* e vice direttore del museo etnografico del Trocadéro, con cui Ejzenštejn visitò le collezioni del museo – e con Jean Painlevé, regista di documentari scientifici (anche lui vicino agli ambienti surrealisti negli anni Venti) che segneranno, tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta le riflessioni ejzenštejniane attorno al concetto di "protoplasmaticità" e alla complessità metamorfica dei disegni animati di Walt Disney[19].

Queste intuizioni sono oggi state rafforzate dalla traduzione e pubblicazione sulla rivista *October* dei diari parigini di Ejzenštejn, in cui troviamo testimonianza degli incontri tra il regista sovietico e Georges Bataille, Jean Painlevé, Georges Henri Rivière e altri intellettuali e artisti che gravitavano attorno al *milieu* surrealista eterodosso[20].

Le ragioni del confronto tra il principio del montaggio conflittuale teorizzato da Ejzenštejn negli scritti del 1929 e il montaggio editoriale di *Documents*, vanno dunque ricercate principalmente in un *metodo convergente*, fondato su quella che Bataille stesso in un articolo pubblicato sul secondo numero del 1930 di *Documents*, intitolato *Les écarts de la nature*, definisce nei termini di «un'espressione della dialettica filosofica per mezzo delle

18 L. Lévy-Brühl, *La mentalité primitive*, Presses Universitaire de France, Paris 1922; tr. it., La *mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1966.
19 S.M. Ejzenštejn, *Walt Disney*, a cura di S. Pomati, SE, Milano 2004. Si veda anche M. Rebecchi, *Sergei Eisenstein and Jean Painlevé. Science is animation*, «Critical Quarterly», vol. 59, n. 1, 2017, pp. 47-59.
20 S.M. Ejzenštejn, *Paris Diary*, «October», vol.188, Spring 2024, pp. 121-26. Si veda anche: M. Rebecchi, E. Vogman, "Eisenstein's Paris Diary: An Introduction", «October», vol.188, Spring 2024, pp. 111-116.


4/I – 30 вчера был в Bibliothèque Nationale у Georges Bataille'a (автор Histoire de l'Oeil). Он кроется в Medaillier'ах. Дело emblématique, что видел:

1° Греческие монеты I-го века разной формы: механическое перенесение традиций обменного оборота в деньги.

2° Ведьмы камни секс-гиксосов (самые первые века христианства. Продержались долго – в Абиссинских войнах прошлых – они тысячами истреблялись).

а. Этих богов имеют головы петухов, ослов, львов.

Итого 2 головы. | Вычленим рациональное существование среды и знака, как самостоятельной категории

Осел играет большую роль в их культе.

Идентификация Христа с ослом (Bataille)

I Вселенский I-го карфагенцу до Р.Х.

– распорядил осел.

Осел рассматривался, как символ Virginité (Bataille). Должно быть дело в дрожи.

S. Ejzenštejn, *Diari* - *Parigi, 4. I. 1930, RGALI, Mosca, 1923-2-1116, 4.*

forme»[21]. In un passaggio efficace e denso di questo articolo, Bataille stabilisce un'analogia tra «l'approccio dialettico alla forma cinematografica» in Ejzenštejn e la propria concezione materialistica della *dialettica delle forme concrete*, ovvero una dialettica centrata, da un lato, sull'idea di contraddizione e conflitto tra forme, e, dall'altra sulla necessità d'immettere nel discorso filosofico il risvolto basso, fisiologico e sordidamente materiale delle forme concrete. Da queste affermazioni – che testimoniano di un forte contatto tra Bataille e Ejzenštejn nel modo di concepire il cinema come espressione della dialettica per mezzo delle forme concrete – è possibile iniziare a delineare un paradigma di montaggio di matrice ejzenštejnian-batailleana, centrato sul processo dinamico e conflittuale di *messa in contatto*, *uscita fuori di sé* delle forme concrete, e, quindi, su una pratica di montaggio basata essenzialmente sul regime dialettico dell'immagine (capace di produrre una forma di sintesi estatica).

Un chien andalou e il montaggio delle attrazioni in chiave surrealista

Prendendo le mosse dalla sceneggiatura di *Un chien andalou* – ideato e scritto da Luis Buñuel e Salvador Dalì a Figueras tra il Natale del 1928 e l'inizio del 1929 – proveremo ad analizzare il montaggio del celebre prologo del film, mettendone in luce alcuni importanti risvolti teorici.

Utilizzando come chiave di lettura, da un lato, il principio del *montaggio delle attrazioni cinematografiche* – formulato da Ejzenštejn nel saggio intitolato *Montaž Kïno-attrakcionov*, redatto nel 1924 e parzialmente pubblicato nel 1925[22] – e, dall'altro, la *critica dell'occhio* attorno a cui ruotano alcuni importanti scritti

21 Cfr. G. Bataille, *Les écarts de la nature*, «Documents», n. 2, 1930, p. 82.

22 S.M. Ejzenštejn, *Montaž Kïno-attrakcionov*, parzialmente pubblicato per la prima volta in A. Belenson, *Kïno segodnja* (*Il cinema oggi*), Mosca 1925; ora in *Iz tvorceskogo nasledija S.M. Ejzenštejna* (*Dell'eredità creativa di S.M. Ejzenštejn*), "Kino", marzo 1985, pp. 10-29; tr. it. "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 227-50.

di Georges Bataille della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta[23], tenteremo di mostrare la stretta relazione tra il gesto del celebre taglio dell'occhio nella sequenza di apertura di *Un chien andalou* – compiuto nel film dallo stesso Buñuel – e la dimensione sacrificale del taglio, esibita in modo esemplare nella sequenza del bue sgozzato nel finale del film di Ejzenštejn *Sciopero* (1925). In questo modo tenteremo di stabilire una connessione tra le idee di *taglio come montaggio*[24] e *taglio come sacrificio* (dell'occhio), attraverso cui s'inaugura una nuova dimensione della visibilità.

Per un'analisi del montaggio della sequenza iniziale di *Un chien andalou* occorre, in primo luogo, prendere in esame le significative differenze tra la sceneggiatura autorizzata da Buñuel e pubblicata su *La Révolution Surréaliste*[25], e il *découpage* originale scritto in spagnolo e annotato in francese[26]. L'esame di un'inedita versione spagnola della sceneggiatura, antecedente agli altri testi pubblicati in francese – rinvenuta nel Fondo Buñuel e custodita oggi presso la Filmoteca Española – permette di mettere in luce alcuni aspetti interessanti della celebre sequenza del "taglio dell'occhio" che, nella versione realizzata (montata), costituisce appunto il prologo del film. Il primo fondamentale

23 Cfr. G. Bataille, *Critica dell'occhio*, a cura di S. Finzi, Guaraldi Editore, Rimini 1972.

24 Si rimanda all'ipotesi etimologica ejzenštejniana (secondo cui il montaggio è un principio che dal "taglio", nella lingua russa *obrez*, procede verso una nuova "immagine", *obraz*), discussa da Pietro Montani nella sua introduzione a S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., p. XXIV.

25 La sceneggiatura è stata pubblicata in francese su *La Revue du cinéma*, n. 5, 1929, ma la sola versione autorizzata da Buñuel è quella pubblicata su *La Révolution surréaliste*, n. 12, dicembre 1929, pp. 34-37. Questa versione è infatti preceduta da una nota di Buñuel e Dalì, in guisa d'avvertenza: "La publication de ce scénario dans la R.S. est la seule que j'autorise".

26 Il découpage di *Un chien andalou* è stato pubblicato in tedesco da Y. David (ed.) nel catalogo *Bunuel! Auge des Jahrhunderts* e, successivamente, in spagnolo in ¿Buñuel! La *mirada del siglo*, *«Documentos. Un perro andaluz»,* Exposición organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (16 de julio al 14 de octubre de 1996), Ed. Conaculta, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Filmoteca Española, Madrid 1996, pp. 201-216.

elemento che differenzia questa versione da quelle successive è il titolo. In caratteri dattiloscritti si legge infatti *La vaya marista*[27], a cui è stato aggiunto a mano – e in seguito cancellato – un altro titolo: *Un perro andaluz*. L'altro importante elemento che contraddistingue questa versione è l'ordine in cui compaiono le sequenze: lo scenario non si apre infatti, com'è noto, con la sequenza del taglio dell'occhio, bensì con quella del giovane in bicicletta – che nella versione pubblicata in francese e in quella effettivamente realizzata si colloca, invece, subito dopo il celebre prologo. La sequenza dell'occhio tagliato non è dunque all'origine del film ma, al contrario, è inserita come ultima sequenza (inquadrature 121-127), contraddittoriamente annunciata dalla scritta "Prólogo al final". Senza dubbio, se la sequenza fosse rimasta alla fine – non come prologo ma come epilogo di *Un chien andalou* – la ricezione e il senso stesso del film avrebbero subito profonde modificazioni. Collocata come prologo, la sequenza gioca un ruolo determinante nel mostrare in tutta la sua efferata concretezza la necessità di una radicale trasformazione del modo di vedere, ovvero il bisogno di trasgredire il regime ottico-retinico della visione e, più in generale, seguendo le tesi di Bataille contenute nel *Dossier de l'*œil *pinéal*[28], la "teoria" che sostiene l'asse verticale della conoscenza speculativa. Inoltre, il gesto del taglio dell'occhio collocato nel prologo del film stabilisce l'urgenza di *attrarre*, *aggredire* e *scioccare* lo spettatore prima ancora che la vicenda del film si sviluppi. Il taglio dell'occhio, dunque, come metafora stessa del cinema, che squarciando e sacrificando brutalmente il tradizionale sistema percettivo gra-

27 In una lettera indirizzata a Pepin Bello del 10 febbraio 1929, Buñuel racconta anche che il film si sarebbe dovuto intitolare *La marista de la ballesta*, anche se il titolo provvisorio, scelto in accordo con Dalì era *Dangereux de se pencher en dedans* (*Prohibido asomarse al interior*), ricalcato sulla formula del divieto di "non guardare all'interno". Cfr. A. Sánchez Vidal, *Buñuel Lorca Dalì. El Enigma sin fin*, Planeta, Barcelona 1988, p. 183. A questo proposito si rimanda alla ricca documentazione presente nel testo di P. Bertetto, *L'enigma del desiderio*, *Buñuel, Un chien andalou, L'Âge d'or*, Bianco&Nero, Marsilio, Venezia 2001.

28 Cfr. G. Bataille, "Dossier de l'œil pinéal", in Œuvres complètes, XI, (Articles I, 1944-49), Gallimard, Paris 1988, pp. 11-47; tr. it. "Dossier dell'occhio pineale", in *Critica dell'occhio*, cit., pp. 77-114.

zie all'introduzione di un nuovo occhio, tecnologicamente attrezzato, permette di addentrarsi in un'inedita dimensione del visibile e di perlustrare, in questo modo, territori dell'*inconscio ottico*[29].

Collocata come epilogo, la sequenza avrebbe probabilmente posto l'accento più sul carattere sadico-aggressivo del gesto dell'uomo che taglia l'occhio della protagonista con una lama affilata – violando e penetrando ferocemente l'organo che simbolizza, oltretutto, anche il potere seduttivo femminile – relegando così in secondo piano la questione del *taglio come sacrificio dell'occhio*, e, ovviamente, rovesciando di segno il romanticismo beffardo della scena finale dei due amanti in riva al mare[30]. Mettere a confronto le due versioni può pertanto essere utile per ricostruire la genesi stessa del film e arricchire in tal modo le possibilità interpretative del segmento micronarrativo del taglio dell'occhio.

Nella sceneggiatura pubblicata in francese, le prime due inquadrature sono inoltre precedute da una didascalia ironicamente favolistica che recita "C'era una volta [*Il était une fois*]"[31]. La prima inquadratura, ripresa da un punto di vista collocato obliquamente sulla sinistra dell'oggetto in campo, mostra in sequenza: un rasoio, una mano e uno strumento per affilare la lama del rasoio; tutti oggetti che anticipano, nella seconda inquadratura, il primo piano ravvicinato dell'uomo che affila il rasoio. La terza e quarta inquadratura sono strutturate attraverso un *montaggio alternato* e mostrano vicendevolmente la lama del

29 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 42.

30 Nella sceneggiatura il finale del film è così descritto: «Tutto è cambiato. Adesso si vede un deserto senza orizzonte. Piantati al centro, sotterrati nella sabbia fino al petto, si vedono il personaggio principale e la ragazza, ciechi, gli abiti strappati, divorati dai raggi del sole e da uno *sciame d'insetti*»; cfr. L. Buñuel, "Un cane andaluso", in *Sette film*, Einaudi, Torino, 1989, p. 495.

31 L'ordine cronologico degli episodi del film è completamente sconnesso e favolistico: dopo "C'era una volta", l'azione si sposta a "Otto anni dopo", per passare poi a "Verso le tre del mattino" e proiettarsi in seguito a "Sedici anni prima". La conclusione è temporalmente collocata invece in una stagione: "A Primavera". Cfr. L. Buñuel, "Un cane andaluso", in *Sette film*, pp. 489-95.



Luis Buñuel, Salvador Dalì, *Un chien andalou* - *(1929)*

rasoio e il volto dell'uomo. Il sintagma alternato che compone le prime quattro inquadrature fa da preludio al montaggio delle inquadrature successive, che ne ripetono infatti la struttura alternata. Le inquadrature dalla 7 alla 12 mostrano in sequenza: il primo piano dell'uomo che fuma; il piano del cielo notturno rischiarato dalla luna posizionata sulla sinistra del quadro; una nuvola, collocata sulla destra, *affilata come la lama di un rasoio*, che procede a sua volta in direzione della luna; nuovamente il primo piano dell'uomo che emette fumo dalla bocca; il primissimo piano della donna (l'attrice Simone Mareuil) che fissa impassibile la m.d.p. – non *guarda* ma semplicemente *mostra* l'occhio come un oggetto destinato al sacrificio – mentre l'uomo le allarga l'occhio, avvicinando la lama; il piano della nuvola che attraversa la superficie della luna, sezionandola al suo passaggio; il primissimo piano di un occhio – che lo stesso Buñuel affermerà essere quello di un vitello – trafitto dalla lama del rasoio, mentre un liquido gelatinoso lo attraversa come una lacrima.

L'intera sequenza è quindi strutturata sull'analogia visiva tra una nuvola che *taglia* la luna e un rasoio che *seziona* la superficie dell'occhio, figura che apre molteplici interpretazioni di carattere metafilmico centrate principalmente attorno alla metafora dell'occhio e alla dimensione del vedere: letture che

coinvolgono sia l'aspetto connesso all'orizzonte di senso aperto dalla *nuova visione*[32] introdotta della tecnica cinematografica, sia il *vedere* stesso dello spettatore – vero destinatario dell'effetto sadico provocato dal taglio dell'occhio – influenzato, aggredito e attratto psicofisiologicamente dal potere di questo *montaggio delle attrazioni*[33] rielaborato in chiave surrealista[34]. La manifestazione ostentata e crudele del sacrificio dell'occhio umano, così concepita per provocare l'immediata e violenta reazione da parte dello spettatore, e la sua realizzazione cinematografica attraverso un efficace montaggio alternato di quattro oggetti che, nel loro attrarsi reciprocamente, configurano una struttura chiastica – rasoio/occhio, nuvola/luna –, sono entrambi elementi che approssimano la sequenza del taglio dell'occhio di *Un chien andalou* all'idea di *montaggio delle attrazioni cinematografiche* formulata da Ejzenštejn nel saggio eponimo pubblicato nel 1925 – e realizzata nel 1924 nella celebre sequenza finale del suo primo lungometraggio, *Sciopero* [*Stačka*]:

> L'esperimento del montaggio delle attrazioni consiste nel comparare i soggetti mirando a un effetto tematico. Indicherò qui la variante della soluzione di montaggio del finale del mio film *Sciopero*: la fucilazione di

32 Sul *medium* cinematografico inteso come prolungamento e ampliamento delle facoltà percettive si rimanda, in particolare, alle riflessioni di Lázlo Moholy-Nagy e di Béla Balázs sul potere dei nuovi media ottici contenute nei rispettivi scritti degli anni Venti. Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile*, tr. it. di S. Terpin, Lindau, Torino 2020, pp. 124-25; L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (prima ed. 1925, ampliata nel 1927), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1986; tr. it. *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010.

33 Si ricorda che la prima formulazione del principio del montaggio delle attrazioni era stata pensata da Ejzenštejn specificamente per il teatro e, solo successivamente, nel 1925, per il cinema. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, «Lef», n. 3, 1923, pp. 70-75; tr. it., "Il montaggio delle attrazioni. (Per la messa in scena di *Anche il più saggio si sbaglia* di A.N. Ostrovskij al Proletkul't di Mosca)", in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 219-23. L'articolo-manifesto fu redatto in occasione dello spettacolo teatrale *Murdec* (*Il saggio*), tratto da Ostrovskij e messo in scena da Ejzenštejn al Proletkul't di Mosca nella primavera del 1923.

34 Cfr. B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010, pp. 61-66.

> massa, in cui per evitare eccessi recitativi da parte delle comparse, mentre devono solo morire, ma soprattutto per evitare la falsità (intollerabile sullo schermo cinematografico, eppure inevitabile anche nel caso di morte 'la più brillante') in una scena talmente seria e per ottenere al tempo stesso il massimo effetto di sanguinoso orrore, ho fatto ricorso a un espediente: *la combinazione associava tra la fucilazione e il mattatoio*[35].

La combinazione associativa evocata da Ejzenštejn descrive l'associazione di due immagini: quella della soppressione brutale e sanguinaria di una rivolta popolare e quella dell'uccisione di un bue al mattatoio, provocando in questo modo nello spettatore una violenta reazione emotiva che, eccedendo il carattere puramente fisiologico, sottopone il pubblico a «una serie di scosse, che alla fine si raccoglie nell'effetto emozionale complessivo richiesto, esercitando la necessaria pressione sulla psiche»[36], con lo scopo di orientare lo spettatore nella direzione delle determinazioni ideologiche promosse dal film stesso. Il legame associativo prodotto dal montaggio dell'immagine della fucilazione con quella della macellazione, oltre a evitare gli eccessi recitativi proprio grazie all'introduzione di un documento di realtà[37], rende efficace il potenziale espressivo delle singole immagini, innescando un processo di «*dinamizzazione del soggetto*,

35 S. M. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in *Il montaggio*, cit., p. 231 (corsivo dell'autore).

36 *Ivi*, p. 235.

37 A questo proposito risulta interessante confrontare le immagini documentarie dell'uccisione del bue al macello in Ejzenštejn (*Sciopero*) con quelle girate da Vertov nel macello di una cooperativa (*Kinoglaz*). L'uso che i due registi fanno di queste immagini è infatti profondamente divergente: se, da un lato, Vertov accusa Ejzenštejn di fare un uso opportunista, allegorico e "cinedrammatico" di tali immagini, Ejzenštejn, dal canto suo, taccia Vertov di fare un uso del cinema – e del montaggio – contemplativo, frammentario e impressionista, invocando così la necessità di sostituire al *cineocchio* vertoviano un *cinepugno* in grado di penetrare con violenza *i crani* degli spettatori. Cfr. A. Somaini, "Modellare lo spettatore: il montaggio delle attrazioni", in *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 17-37.

non nello spazio ma nella psicologia, e cioè *l'emozione* produce: *la dinamizzazione emotiva*»[38]. L'effetto di aggressione e modellamento della psiche dello spettatore passa dunque attraverso l'esibizione efferata e concreta dell'*orrore reale* con cui si manifesta l'idea che è alla base del legame associativo della sequenza: la *macellazione*.

Come le immagini del coltello, della testa del bue, dei fucili e della folla, si attraggono reciprocamente alternandosi in un montaggio associativo, allo stesso modo, può essere letta la combinazione tra quelle della lama del rasoio, dell'occhio, della nuvola e della luna in *Un chien andalou*: in entrambe le sequenze, il montaggio di questi elementi produce un'intensificazione sia degli effetti di senso che possono scaturire dalla dinamizzazione delle singole rappresentazioni, sia degli effetti psicofisiologici che investono direttamente lo spettatore.

Attrazione, conflitto, sacrificio: dalla teoria del montaggio ejzenštejniana al cinema surrealista.

In conclusione, nel tentativo di dimostrare come la teoria del montaggio delle attrazioni torni alla ribalta nel cinema surrealista di Buñuel, occorre menzionare ancora un esempio di montaggio tra testo e immagine rintracciabile nelle pagine di *Documents* che interviene a completare il quadro del rapporto tra il taglio come montaggio e il taglio come violenza sacrificale. L'articolo di Bataille *Lieux de pèlerinage: Hollywood* (pubblicato sul quinto numero del 1929)[39], testo che anticipa le riflessioni contenute nell'articolo *Abattoir*, pubblicato sul numero succes-

38 S.M. Ejzenštejn, "La dialettica della forma cinematografica", in *La forma cinematografica*, cit., p. 62.

39 L'articolo mette infatti in relazione Hollywood, come tempio della modernità, con la sacralità delle immagini del santuario e del pellegrinaggio: «Ma più che ogni altro santuario, Hollywood potrebbe essere ora il luogo di pellegrinaggio di tutti quelli che la vita ha trattato come noi trattiamo volgarmente un pezzo di stoffa [...]». Cfr. G. Bataille, *Lieux de pèlerinage. Hollywood*, «Documents», n. 5, 1929, pp. 280-82.



David Butler,
Fox Movietone Follies
-
1929, in Documents*, 1929, n. 6, p. 344 (cfr. G. Didi-Huberman,* La Ressemblance informe*, 2019, cit., p. 74)*

sivo, trova infatti la sua più esplicita rappresentazione in una fotografia – pubblicata nello stesso numero in cui è collocata l'immagine dell'*Abattoir* (Mattatoio) della Villette fotografato da Eli Lotar[40] – che illustra una fila di gambe di un gruppo di ballerine del *Fox Movietone Follies* tagliate dal sipario. Il montaggio tra i due testi di Bataille *Lieux de pèlerinage: Hollywood* e *Abattoir*[41], da

40 Cfr. Eli Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, ill. articolo di G. Bataille, «Documents», n. 6, 1929, p. 328. Si veda anche A. Lionel-Marie, A. Sayag (a cura di), *Eli Lotar*, catalogo dell'esposizione, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1993, p. 15.

41 G. Bataille, *Abattoir*, «Documents», n. 6, 1929, p. 329. Si veda anche Y.-A. Bois, *Basso materialismo. Abattoir*, in E. Grazioli (a cura di), *L'informe*, Bruno

un lato, e quello tra le immagini delle gambe dei vitelli al mattatoio e quelle delle ballerine sul palco, dall'altro, mostra il passaggio dall'idea di *taglio come sacrificio* a quella di *taglio come artificio*, mettendo in questo modo dialetticamente a confronto due movimenti opposti di una stessa «danza macabra»[42]. In questo modo, la violenza del sacrificio animale è esibita contemporaneamente alla sua stessa rimozione: è come se l'immagine del mattatoio tornasse dialetticamente alla ribalta, attraverso la sua stessa antitesi, sotto i riflettori del teatro del *Fox Follies*.

Da questa prospettiva il principio del montaggio dialettico e conflittuale permette di elaborare una visione inedita del reale, proprio a partire dalla nuova *immagine* che scaturisce dalla combinazione associativa delle due *rappresentazioni* iniziali[43]. Possiamo dunque affermare che esiste un legame tra surrealismo e montaggio, ma occorre chiarire di quale surrealismo parliamo e cosa intendiamo per montaggio. Se con la nozione di montaggio ci riferiamo alla dinamica di produzione di senso – un senso sempre in *ex-stasis* – così come viene presentata da Ejzenštejn nei suoi scritti, e se per surrealismo prendiamo in considerazione l'ala dissidente del movimento, è possibile tracciare una costellazione di pensiero dove il montaggio surrealista può trovare la sua piena espressione.

Mondadori, Milano 2003, pp. 33-42.

42 Cfr. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, cit., pp. 68-69.

43 Cfr. E. Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, ill. articolo di G. Bataille, «Documents», n. 6,1929, p. 328.

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 riassembla 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 trasfigurato[2]. 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 umani[4]?

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 *techne*: 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 compito[9]. 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 pietre[11]. 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 macchine[13]. 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. Ejsenštejn*, 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 riassemblaggio. 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 montare[15]. 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'arte[17]. 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 sottostante[19]. 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 Bennett[21].

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 dirla 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 specchio[23]. Per un certo verso, dunque, i Molti sono Uno. Non vi è cioè realtà nelle sue variegate 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'altro[24]. 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'opera[26]. 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 studiosi[28]. 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 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 «Cinémas. 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 tutto[35].

Nota Didi-Huberman: «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 artificiosamente 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 rinascita[37].

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 fondamentalmente a *dare un'immagine orientata*; non una riproduzione, ma proprio quell'*immagine che meglio evidenzia un atteggiamento nei confronti dell'oggetto* o del fenomeno[41].

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.

Scrive 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 recita[46].

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 Fuori[55]. 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.

Edoardo Rugo

Disassembling and Recomposing. The Real in the Filmic Image

Abstract

Starting with an analysis of the concept of constellation in Walter Benjamin's theory, the aim of this text is to elucidate how montage can be considered a foundational act of art and philosophy in the last century. The majority of the article is devoted to the theory of Russian film director Sergei Ejzenštejn, with a particular focus on his conceptualisation of the image and the value he ascribed to film montage. This article focuses on one of Ejzenštejn's masterpieces, *October*, and elucidates the relationship between reality and fiction within the film medium. It demonstrates how the director overcomes this dualism through montage, which is not merely an aesthetic technique but a foundational act.

Keywords

Ejzenštejn - Benjamin - montage - image - real

Introduction

The first decades of the twentieth century were years of strong experimentation and avant-garde, in which the concept of montage was a major player, from Bertolt Brecht's theatre to Raoul Hausmann's dadaist collages. In philosophy, there is no shortage of those who have used montage as a fundamental tool for their theories – the German critic and philosopher Walter Benjamin certainly being among the most important ones. His great unfinished *Arcades Project* laid out a very specific methodology: «Method of this project: literary montage. I needn't say anything. Merely show»[1]. The importance of montage in his thought, however, is not limited to the articulate and sophisticated use of quotations and references in said text: in fact, one can go so far as to say that his entire philosophical system can be centered around a certain conception of montage, both as a destructive and revealing act.

The art and cinema of another great protagonist of early 20th century, Sergei Ejzenštejn, can be analysed in this light: destructive and edifying, aestheticising but, at the same time, truly realist. The aim of this text is exactly to delve into Ejzenštejn's idea of montage, not simply to highlight the differences and convergences between him and Benjamin, but to generally describe montage as one peculiar way to conceive the world in the first half of last century – a method that, from philosophy of history to cinema theory, was crucial for conceiving an innovative understanding of time, space, and history.

In order to do so, we first would like to dwell on the concept of constellation within Benjamin's philosophy: showing the importance of the act of montage in the German philosopher's thought does not imply a straightforward parallelism between him and Ejzenštejn, but it will help to build the philosophical methodology of our discourse. Ejzenštejn's conception of montage, then, becomes the core focus of the text. However, instead

1 W. Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-MA 2003, p. 860.

of mainly addressing the dialectical value of the Ejzenštejnian method, the text emphasises the destructive and creative potential of the filmmaker's editing: a new way of constituting the real, going beyond the dualism between documentary and formalism.

Consequently, through the analysis of one specific film of his, *October*, we will bring to the fore how the tension between formalism and realism, profilmic and filmic lies at the heart of the director's work: a new conception of meaning that does not mimic reality but neither does it want to distance itself from it.

Benjamin, history and the constellation

A particularly hostile but illuminating text, *The Origin of German Tragic Drama* presents observations that are very useful for understanding Benjamin's peculiar philosophical system. In the famous introduction, the German critic dedicates few insights for defining the crucial figure of constellation, described as a «configuration of phenomenal elements, which serves to present the idea»[2]. As he famously states in his usual poetic tones: «ideas are to objects as constellations are to starts»[3]: Benjamin's idea does not represent neither the law of the phenomena or just their transcendental container: rather it is best understood as a «mosaic», i.e, a «particular formation or pattern adopted by a set of fragments» that is able to «manifest itself only within them»[4].

According to Susann-Buck Morss, Benjamin's theory of ideas is a «remarkable inversion of Platonism»[5]. If for the ancient

2 P. Schwebel, *Constellation and Expression in Leibniz and Benjamin,* in N. Sahraoui, C. Sauter (ed.), *Thinking in Constellation. Walter Benjamin in the Humanities*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018, p. 58.

3 W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* Cambridge University Press, Cambridge-MA 2003, p. 34.

4 G. Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations,* Polity Press, Cambridge-MA 2002, p. 70.

5 S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute,* Free Press, New York 1979, p. 91. Buck-Morss

philosopher the idea appears as truth in the phenomena, for the German thinker the truth content of each phenomenon is expressed in the idea they come to compose in a constellation: «to constellate is to name an idea and thereby recover its essence as truth»[6]. How, then, can the constellation come to be? This process should not be thought as an act of knowledge in which the critic can fully possess the empirical object and, consequently, reveal its truth. On the contrary, «truth becomes manifest not so much in a process of successive reflection, as in the moment of destruction»[7] .Within this *pars destruens* lies an integral part of the formation of the idea: extrapolating historically charged elements to uncover their truth by assembling them in a new configuration. Consequently, constellation should be considered a «destructive weapon, an instrument to be wielded against system and above all against systematic philosophy: it is meant to break up the homogeneity of philosophical language»[8].

This system of analysis is not restricted uniquely to art criticism and philosophy. Quite the contrary, Benjamin adopted it to constitute a new approach to historical materialism and to philosophy of history in general. In his *Thesis on the Concept of History*, the German thinker criticises the conception of progress installed by historicism, seen as a linear articulation of time and as the expression of a «triumphal procession»[9] of the historical rulers. In such framework, time is considered «homogenous»[10] and «empty»[11] exactly because every moment of the past is seen as concluded, exhausted in the present: a

describes how Benjamin's theory «provided a groundwork for nothing less than a non-metaphysical metaphysic» (*Ivi*, p. 93). Benjamin's constellations become, in their reverse Platonism and their antidealism, a perfect «tool for materialist enlightenment» (*ibidem*).

6 F. Jameson, *The Benjamin Files,* Verso Books, London 2020, p. 86.

7 G. Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations,* cit., p. 77.

8 F. Jameson, *The Benjamin Files,* cit., p. 17.

9 W. Benjamin, *et al.*, *Selected Writings. Vol. 4, 1938-1940,* Harvard University Press, London 2003, p. 391.

10 *Ivi*, p. 395.

11 *Ibidem.*

building block for the construction of a present seen as the last moment of a perpetuating and linear universal history.

Against the incessant flow of time of the historicist, who considers «the sequence of events like the beads of a rosary»[12], Benjamin introduces instead a moment of arrest, of disruption of this continuity, that he called *Jeztz-Zeit*, the Now-Time. An instant in which a sudden relation of what-has-been with the present moment is not purely chronological: it «is not progression but image»[13]. In the materialism of the theses, as Timothy Bathi has reminded us, «the material is that of the *Bild* or the image, and the activity of the historical materialist is image making»[14].

It is in this context, then, that Benjamin's phrase «history decays into images, not into stories»[15] should be interpreted: it is the historian's task to be able to intercept these images into which history decays and to manifest their truth content. When we encounter images, as art historian Georges Didi-Huberman reminds us, we are always in front of time itself.

It is just through images that the past can be recognized in the present. However, as underlined by Lindroos, this does not indicate that the image is «an immediate window» to the past, «since Benjamin does not conceive of the reality as constant or pre-existent»[16]. Rather, reality is to be seen as «a configuration that becomes possible to decipher in the moment of insight»[17] .

This fundamental act of image making is, for Benjamin, the act in which «what has been comes together in a flash with the now to form a constellation»[18]. Within this configuration, the

12 W. Benjamin, *Selected Writings. Vol. 4, 1938-1940*, cit, p. 397.
13 W. Benjamin, *The Arcades Project*, cit., p. 462.
14 T. Bathi, *History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses "On the Concept of History"*, «Diacritics», Vol. 9, n. 3, 1979, p. 11.
15 W. Benjamin, *The Arcades Project*, cit., p. 476.
16 K. Lindroos, *Now-Time Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*, University Of Jyväskylä, Jyväskylä, 1998, p. 201.
17 *Ibidem*.
18 W. Benjamin, *The Arcades Project*, cit., p. 462.

present does not completely possess past moments: something of the latter always escapes, always spills out of the continuum of history, leaving the past as an incomplete task. If the progress is seen as «the storm»[19] that does not allow the historical materialist to restore the «debris of history»[20], Benjamin's dialectical image is the arrest of this storm, in which, in a particular «moment of recognizability»[21], one shred of the past can be put in relation to a moment in the present, unsettling the latter and redeeming the former.

It is a moment of disruption of chronological time: an historical truth does not dwell in a present that subjugates every preceding moment, as it does not lie in a past seen as concluded. It reveals itself in a constellation, since for Benjamin «ideas are timeless constellations, and by virtue of the elements being seen as points in such constellations, phenomena are subdivided and redeemed»[22]. As rightly pointed out by Fredric Jameson, a constellation should be considered as «a kind of montage […] whose figural implication lies in difference rather than in identity»[23].

Within these differences, this act of montage opens up to an «anachronistic historicity», exactly because «it brings together and, so to speak, conflates contradictory ontological modes»[24].

A montage that «shows us that perhaps things are not what they are, and that it is up to us to see them otherwise according to the new arrangement suggested by the critical image achieved by this very montage»[25]: putting in relation apparently different component, it shares light what Angela Mengoni has

19 W. Benjamin, *Selected Writings. Vol. 4, 1938-1940*, cit., p. 392.
20 *Ibidem*.
21 *Ivi*, p. 265.
22 W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, cit., p. 34.
23 F. Jameson, *The Benjamin Files*, cit., p. 87.
24 F. Agnellini, *Introduzione. Piccole Utopie Clandestine*, in G. Didi-Huberman, *Quando Le Immagini Prendono Posizione. L'occhio della Storia*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018, pp. 5-19, p. 12 (Our translation).
25 G. Didi-Huberman, *Quand Les Images Prennent Position. L'oeil de L'Histoire*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, p. 68.

called the «*la necessità dell'anacronismo*»[26] and that, instead, Didi-Huberman labeled the «*fecondité de l'anachronisme*»[27]. Thus, there is a necessity to produce «new regions of meaning in both the objects of the past and those of the present», within an act of montage that expresses «temporal condensations that extend beyond the historical genesis and beyond the diachronic connections that produced it»[28].

The montage as la methode moderne par excellence

In the first decades of the 20th century, montage became a crucial device through which to try to understand contemporaneity. The French critic Didi-Huberman has outlined a suggestive parallel between the gash of trenches dug during the First World War and the growing need, from the first half of the century, «to show through assemblages, that is, through dislocations and re-compositions of everything»[29]. A break emerged in the way in which aesthetics was conceived, intended as knowledge of the sensible world – as experience: montage thus becomes a cognitive method and a formal procedure that stems from the consequences of the Great War, from the acknowledgement of the «disorder of the world»[30].

A similar change was grasped by Benjamin in his text from 1933, *Experience and Poverty*. For the first time in history, according to the German thinker, people returning from the trenches were «not richer but poorer in communicable experience»[31].

---

26 A. Mengoni, *Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini,* «Carte Semiotiche», vol. 1, 2013, pp. 12-19.

27 G. Didi-Huberman, *Devant Le Temps,* Les Éditions de Minuit, Paris 2000, p. 20.

28 A. Mengoni, *Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini,* cit., p. 13.

29 G. Didi-Huberman, *Quand Les Images Prennent Position. L'oeil de L'Histoire*, cit., p. 71.

30 *Ibidem*.

31 W. Benjamin, *et al.*, *Selected Writings Vol. 2, Part 2 1931 - 1934*, Harvard Uiversity Press, London 2005, p. 173.

Benjamin thus underlines a distinction already present in late 19th century's aesthetic theory that identified two different types of experience: *Erlebnis* and *Erfahrung*. If the first term was associated with an «immediate, passive, fragmented, isolated, and unintegrated inner experience»[32], the second was seen as «the cumulative, totalizing accretion of transmittable wisdom, of epic truth»: «*Erfahrung* was something no longer available to the individual in the modern world»[33], shattered by the annihilating experience of the Great War and the new mass media and its constant shocks. With its fragmentation, its breaks and discontinuities, *Erlebnis* was ultimately taken as the paradigmatic experience of that century. Following Didi-Huberman, then, montage must be regarded as the «*methode modern par excellence*»[34].

But Benjamin was not the only one to establish montage in his aesthetic-philosophical theories. In fact, among the great intellectuals of the beginning of the last century who focused their thinking on the concept of montage, such as Bertolt Brecht, Carl Einstein or even Aby Warburg, of particular note is the figure of the Russian film director Sergei Ejzenštejn.

Montage, according to Ejzenštejn, is not merely a modern method of representation: it is a timeless mode of expression that the director places in mythology and yet finds its ultimate expression in cinema, the art of the last century. In one of his writings, Ejzenštejn describes how montage really stems from a primordial act of dismemberment that prelude to a new unity that «might be reunited in some superior new quality»[35]. A primordial act with its origin in the myth of Dionysus.

> We are at once reminded of the myths and mysteries of Dionysus, of Dionysus being torn to pieces and the

32 T. Elsaesser, *Between Erlebnis and Erfahrung: Cinema Experience with Benjamin*, «Paragraph», vol. 32, n. 3, 2009, pp. 292-312, p. 294.
33 *Ibidem*.
34 G. Didi-Huberman, *Quand Les Images Prennent Position. L'oeil de L'Histoire*, cit., p. 86
35 S. Ejzenštejn, *Towards a Theory of Montage: Sergei Ejzenštejn Selected Works. Volume 2*, Bloomsbury Publishing, 2010, p. 168.

> pieces being reconstituted in the transfigured Dionysus. Here we are at the very threshold of the art of theatre which in time was to become the art of cinema, that threshold at which religious ritual gradually turned into art, at which the straightforward cult act gradually turned into symbolic ritual, then to metamorphose into an artistic image[36].

Following this myth, a crucial «social act» unfolds, in which a population achieves its unity by ripping apart and devouring its leader: «The oneness of his body was transformed into the unity of the tribe. His body unified the tribe»[37]. With the passage of time, this more violent and brutal form has been substituted, «the actions became symbolic and figurative»[38]: the act of cult thus from «being a collective», becomes, for Ejzenštejn, a «performance»[39], a form of representation.

Thanks to this formulation, the Russian director is able to exalt »the actions of dismembering and recomposing to the status of a founding artistic principle»[40]. It is the principle of montage, in which a determinate element, in order to obtain a new meaning, must be extrapolated from its normal collocation and be *digested* in a different configuration that allows it to express its truth content.

For Ejzenštejn, montage embodies the crucial aspect through which «the fundamental principle for the existence of every artwork and every art-form» can be expressed, that is, «the dialectic course (substance) of the external events of the world»[41].

---

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 *Ivi*, p. 170.

39 *Ibidem*.

40 A. Somaini, *Cinema as Dynamic Mummification, History as Montage: Ejzenštejn's Media Archaeology,* in Antonio Somaini and Naum Kleiman (ed.), *Sergei M. Ejzenštejn. Notes on General History of Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 19-109, p. 64.

41 S. Ejzenštejn, *Film Form: Essays in Film Theory,* Harvest, San Diego, CA 2002, pp. 46-47.

It is the aim of every art to «make manifest» this principle: «the dialectic contradictions of Being»[42]. Through montage, then, Ejzenštejn shows this dialectical tension embedded in every form of art; because art, for the director, should always float between «natural existence and creative tendency», «organic inertia and purposeful initiative»[43].

As Deleuze has reminded us, «Ejzenštejn's essential revolution»[44] lies precisely in this, namely in giving «dialectics a properly cinematic sense»[45]: a substitution of Griffith's convergent montage «with a montage by qualitative leaps», in which «what is designated is no longer the unity of opposites but the passage of one into the other and the creation of a new unity»[46].

However, the Russian director does not only distance himself from his overseas colleagues: his approach to montage theory is rooted in the Russian culture of the time. His thought thus manages to surpass the theories of his master Lev Kuleshov and his concept of editing[47]: if «Kuleshov considered montage to be a storytelling technique»[48], Ejzenštejn went beyond this assumption: cinema could provide more of just a plot, it could «create and 'image' from the juxtaposition of cuts»[49].

In his 1929 text *The Dramaturgy of Film Form*, the Russian director merges Engels's theory of dialectic with his theory of montage: the Kuleshov link between two frames, then, is seen as «a weak version of the more basic process of conflict»[50]. Montage – and, thus, cinema itself – is not to be conceived as a series

42 *Ibidem*.
43 *Ibidem*.
44 G. Deleuze, *The Movement-Image,* University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 37.
45 *Ibidem*.
46 P. Maratti, *Gilles Deleuze. Cinema and Philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008, p. 50.
47 With his famous experiment, known as the Kuleshov effect, the Russian filmmaker showed how the intrinsic meaning of each shot is always determined by those that precede and follow it.
48 D. Bordwell, *The Cinema of Ejzenštejn*, Routledge, London 2020, p. 123.
49 *Ibidem*.
50 *Ivi*, p. 129.

of single shots placed one after the other like building blocks: defined in this way, the montage would become «the means of unrolling an idea with the help of single shots»[51] – what Ejzenštejn referred to as the «epic principle»[52].

Such criticism resembles Benjamin's attack on the historicist lesson on history: a principle for which, as already explained in the previous section of this article, the idea is not expressed through a juxtaposition of the various elements of history, but through the linearity of the latter and the present into which this linearity flows into.

However, for Ejzenštejn, the principle of montage «arises from the collision of independent shots; shots even opposite to one another: the 'dramatic principle'»[53]. Ejzenštejn's montage therefore does not unite, does not simplify the meaning of each shot solely to the showing of a plot, as Kuleshov would like. Similarly, it does not participate in the unfolding of an idea exclusively through the concatenation of images that acquire meaning exclusively in their conclusion. Ejzenštejn's images reveal their meaning, their intrinsic truth through their collision, the breaking up of the concatenation of meaning.

Benjamin certainly had the opportunity to become acquainted with Ejzenštejn's work during his stay in Moscow in the winter of 1926. Although they never met, the German philosopher was struck by a screening of *Battleship Potemkin,* a vision that helped shape his conception of cinema later expressed in the famous *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*.

Benjamin and Ejzenštejn were surely distant in certain respects: indeed, in the director we cannot find any trace of Proustian *memoire involontaire* for example – in which truth lies in the death of intention. Furthermore, Benjamin conceived a different conception of the classic Engels dialectic, which was

51 S. Ejzenštejn, *Film Form: Essays in Film Theory*, cit., p. 49

52 *Ibidem*. Ejzenštejn attributed this principle to the films of another great Soviet director of the time, Vsevolod Pudovkin (S. Ejzenštejn, *Film Form. Essays in Film Theory*, cit., p. 49).

53 *Ibidem*.

followed instead by Ejzenštejn, in the aspect we have underlined. However, both of them ascribed to montage the ability to «interrupt narrative» in order to generate «a potent structural principle for revolutionary art»[54]. As in Benjamin's dialectical image, a caesura in the flow of the plot in Ejzenštejn's movie serves as «an organizing function»[55]: against Vertov's kine-eye, the director of *October* proposed a kine-fist, a sudden break in the flow of the event, a call for the spectators «to take position»[56].

Certainly, Ejzenštejn was a more orthodox Marxist than Benjamin: but even if the former never conceived of revolution as an arrest of the Marxist-Engelsian dialectic, he nevertheless perceived montage as an instrument to break the positivist linearity of the Stalinist regime's realism, diverging, as will be seen in the next section, both from the formalism of which he had been accused and from pure representationalism.

It is possible to attribute to both of them what Didi-Huberman calls *dialectique du monteur*, in which the artist shows «symptoms, unresolved contradictions, speed of appearance and discontinuity»[57]. Thus, Huberman's dialectic seeks a caesura in the parallel lines of history, a montage work in which the intervals «damage the audience's illusion»[58] and constitute its critical sense. As Somaini has pointed out «both for Ejzenštejn and for Benjamin»[59] the montage becomes «a historiographical tool»[60], a principle able to interrupt «the continuous flow of time»[61]

54 J. Goodwin, *Ejzenštejn, Cinema, and History*, University of Illinois Press, Champaign, IL 1993, p. 77.
55 *Ibidem*.
56 *Ibidem*.
57 G. Didi-Huberman, *Quand Les Images Prennent Position. L'oeil de L'Histoire*, cit., p. 94.
58 *Ibidem*.
59 A. Somaini, *Cinema as Dynamic Mummification, History as Montage: Ejzenštejn's Media Archaeology*, cit., p. 88.
60 *Ibidem*.
61 *Ibidem*.

bringing to light «anachronic junctures»[62]: a process «capable of producing the sudden imagistic constellations»[63].

A Different Realism in October

Following the extraordinary international success of his second film, *Battleship Potemkin*, in the summer of 1926, Ejzenštejn began working on his next project, a work that would focus on the Communist Party's policy on the collectivisation of agriculture[64]. Only a few months after the beginning of the shooting, however, he is commissioned to make a film for the celebration of the tenth anniversary of the October Revolution: on 7 November 1927, a screening of several films made by some of the most important Russian directors of the time celebrated the anniversary of the fall of Tsarism and Ejzenštejn is asked to give his contribution as well.

The making of the film took, however, longer than expected – part of the delay is likely to be attributed to the removal of Trotsky's figure from the final cut at Stalin's behest. Regardless, the movie was only released on March 14th, 1928, with the title *October*. In contrast to the previous film, *October* was subjected to much criticism both in Russia and abroad: «Ejzenštejn, it was said, had not been able to understand the internal basis of the Revolution. No attempt is made to present the Revolution as a link in an historic process»[65]. The main accusations revolve around two main strands: firstly, «not having sufficiently

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.

64 The film in question will later be made under the name *The General Line*. Due to some criticism received directly from the government in office, the title will then change to a less official and more generic *Old and New*. For an in-depth analysis of the film, we suggest J. Aumont, *Montage Ejzenštejn*, BFI Publishing, London 1987, pp. 73-144.

65 R. E. Krauss, *Montage October: Dialectic of the Shot*, «October», n. 162, Dec. 2017, p. 134.

respected the objective reality of the facts»[66], and, at the same time, being focused mainly on its experimentalism, «resulting in forcing reality, generating confusion, being aestheticizing»[67].

However, «in showing the events that led up to and culminated in the October Revolution's storming of the Winter Palace, Ejzenštejn had no intention to passively reflect a chain of circumstance»[68]. As a matter of fact, with *October*, Ejzenštejn expresses a realism that precisely departs from the mere representation of events, and it is precisely what this section would like to underline: an overcoming of the traditional form of representationalism to constitute and express a peculiar reality of the image, an image that, «to be such, must always be edited»[69]. Consequently, the cinematographic image must refuse to «mimic reality and passively record it»[70], but neither must it forget that it cannot do without it: an «exact copy and an overall emblem»[71], which «goes beyond mere representation»[72] and is able to «elaborate an image»[73].

In *October* a «profound criticism of documentary or real space»[74] is shown, as Ejzenštejn is able to codify the «same criticism for its polar opposite – the aestheticized space of fiction»[75]. The director does not search for a representation of real proportion of things, because he knows that this would mean a total subordination to an inviolable order of things. As pointed out in the previous section, the Russian director wants to explode a function of a certain form of social structure for

66 G. Aldo, *Sergej M. Ejzenstejn*, Il Castoro Editrice, Milano 2007, p. 60.
67 *Ibidem*.
68 R. E. Krauss, *Montage October: Dialectic of the Shot,* cit, p. 134.
69 F. Casetti, *L'immagine del Montaggio*, in S. Ejzenštejn, F. Casetti and Pietro Montani (ed.), *Teoria Generale del Montaggio*, Marsilio, Venezia 1992, pp. IX-XXV, p. XIV.
70 G. Aldo, *Sergej M. Ejzenstejn*, cit, p. 67.
71 F. Casetti, *L'immagine del Montaggio*, cit, p. XIV.
72 *Ibidem*.
73 *Ibidem*.
74 R. E. Krauss, *Montage October: Dialectic of the Shot*, cit, p. 137.
75 *Ibidem*.

shaping a new meaning of reality itself. In this sense, *October* might not be a film about a revolution, but it is indeed a revolutionary film, exactly because it aims to restructure the fabric of meaning in reality in same way as a revolutionary action.

Once we have highlighted the value of montage for Ejzenštejn and outlined the parallel with Benjaminian philosophy and conception of the image, in this section we will focus on the film *October*, in order to show how the theories expounded so far are a fundamental basis for understanding not only the film works but above all the relationship between image and realism in Ejzenštejn. From the very first moments of *October,* we can find traces of the myth of Dionysus mentioned above. The film opens with the head of a statue of the Tzar, followed by a series of shots that «construct the whole [monument] through a sequential presentation of its fragments»[76]. A group of people led by a woman[77] appears and starts to tear down the statue: it is the laceration of the Tzar's body, and the digestion of the latter through the image, revealing how his «political power is not given by God but is instead created through the acts of men»[78].

Already from this opening scene, one can observe a certain discrepancy between the fictional and the factual narrative. The statue in question does not depict Nicholas II, the Tzar deposed by the February riots that are supposed to be shown, but his father, Alexander III. The monument, however, not only really existed, but, as Bordwell points out, is shown in fragments of newsreels material grouped in some Esfir Shub's documentary films.

In *October*, thus, Ejzenštejn does not renounce to work also on actual footage and to propose images that resemble a more realistic approach: in the act of framing itself, with its realistic close-ups, or in the semi-documentary bird's-eye shots that show the unfolding of popular uprisings.

76 *Ivi*, p. 143.
77 David Bordwell dwells on an interesting analysis of the female figure and gender representation in the film. See D. Bordwell, *The Cinema of Ejzenštejn*, cit., pp. 90-91.
78 *Ibidem.*

The most famous depicts the violent suppression of the July uprisings by the Provisional Government established at the dawn of the February events. Ejzenštejn decides to open the episode precisely with a lengthy overview, «documentary in kind»[79], of some workers who, not heeding the calls of the party, launch into a spontaneous uprising towards the centre of St. Petersburg. The situation precipitates once the group of workers reaches the Neva River and the workers must cross it in order to reach the city centre. The editing becomes more and more frenetic. Shots of a machine gun in sharp contrast and in different angles are mingled together with the face of the shooter in an extremely rapid rhythm. A worker is attacked by a group of bourgeois women on the bank of the Neva River. A machine gun shot reaches a horse that was pulling a cart: the animal lies dead on the ground, as does a woman, whose long hair covers her entire head. Suddenly, with a phone call, a member of the government orders the bridge reached by the popular uprising to be raised, excluding the workers from the heart of the city. The bridge opens in two, in a solemn and peremptory monumentality: the woman's hair is moved by the opening mechanism, while the horse hangs for a few moments in the middle of the bridge, dangling over the river's waters.

Spatio-temporal ties are completely reconsidered, breaking away from the more realistic appearance of the first parts. Time dilates and spatial coordinates become tangled: «cutting back and forth between the truss-work underneath the bridge and the head and hair of the dead woman, Ejzenštejn gives us the sickening reality of that exercise of power in an agony of repetition that carries with it the effect of a dream»[80]. The rising bridge is surely «a monument to the workers defeat»[81], but it has no just political resonance: its uncrossability sheds light on the «continuous attempt to free actions from the definition of real

79 *Ibidem*.
80 D. Bordwell, *The Cinema of Ejzenštejn*, cit., p. 88.
81 *Ibidem*.

time and space»[82]. At the end of the episode, Ejzenštejn shows the Russian newspaper *Pravda* (Truth in Russian) that slowly sinks into the river. Besides the political defeat of the revolt, might this be a sign of the impossibility to reach a perfect truth in the cinematographic image?

Rosalind Krauss, in her relevant article from 1973, has rightly underlined how the dialectical conception that characterised Ejzenštejn's silent cinema[83] is evident in *October* from this «alternation between a documentary and a formal space»[84]. The sequence of the bridge, then, is the specific moment in which the realistic and the formalistic tones used by Ejzenštejn in the previous part of the movie «are finally collapsed… and condemned»[85]: divided by a bridge opening that does not allow for communicability. Perhaps Ejzenštejn's reasons are to be found in the waters of the Neva in which the newspaper sinks, symbol of the revolt's demise. The whole sequence, for Krauss, «carries with it Ejzenštejn's criticism of both those modes of filmic vision, insofar as they stand for the terms of historical perception»[86]. For the Russian director as long as the only option to consider cinema will be trapped in these two polar opposites, «then the mode of our viewing of film [will] resembles the alternatives of an essentially depoliticized mode of viewing history»[87]: a conceptualisation of history that becomes «either the record of events passively reflected in the mind (as in the thesis of the documentary), or else it is the contemplated unfolding of a disembodied ideal (as in the antithesis of the film as "art")»[88].

Therefore, considering what has been emphasised in this article so far, the director moves away from a historiographic

82 *Ibidem*.
83 It was decided to emphasise this distinction following Bordwell's reading of Ejzenštejn's entire filmography and his epistemological change in the second part of his career (D. Bordwell, *The Cinema of Ejzenštejn*, cit.).
84 R.E. Krauss, *Montage October: Dialectic of the Shot,* cit., p. 139.
85 *Ibidem*.
86 *Ivi*, p. 141.
87 *Ivi*, p. 139.
88 *Ibidem.*

conception that claims to confront the past «the way it really was»[89]: the historicism repudiated by Benjamin in his *Theses*, as condescending to the socio-political order in power. At the same time, Krauss seems to say, Ejzenštejn does not come close to a total idealism, which wants a film completely detached from the profilmic image, seeing it as the unfolding of a metaphysical concept, or, in Hegelian fashion, as the slow revelation of the Idea.

One of the features that caused the most controversy at the time in *October* was undoubtedly Ejzenštejn's lingering over details and objects within the scenes set in the Winter Palace. In fact, the director describes the place of power as a repository of artefacts: glasses and utensils placed in seemingly endless sequences, small and large statues, semi-moving mechanical structures, such as the famous robotic peacock. The sequences shot in the palace featuring Kerensky, head of the provisional government established after the February revolution, are all punctuated by frames of these objects, all captured against a black background in an almost timeless aura. With this type of montage, Ejzenštejn wanted to both portrait the autarchic word of the Palace as a word of endless accumulation and, at the same time, the revolution as the end of a way to conceive the object.

On another perspective, however, the shots of these items are used to interrupt the continuity of the plot: the director breaks up the diegetic space of the events by interposing objects that nevertheless are a part of the narrated setting and, dialectically, place themselves in another space, outside the events. In other words, the objects in the winter palace are not pure abstraction: Ejzenštejn distances himself enormously from the extreme abstractionism of Malevich, the leader of the Suprematist painting movement, who stigmatised cinema as «fallen art» for being too «mortgaged to the world of concrete things»[90]. The Russian director underlines the possibility of cinema to get involved with the real, but not to merely re-present it.

89 W. Benjamin, *Selected Writings. Vol. 4, 1938-1940*, cit., p. 391.
90 S. Liebman, *Review of Malevich and Film; the White Rectangle: Writings on Film, Kazimir Melevich*, Cinéaste, vol. 29, n. 3, 2004, pp. 60-63.

Aumont rightly suggested a principle governing Ejzenštejn's silent cinema – namely, that «no simple representation of an event is in itself significant»[91]. The interminable series of items showed by the director, thus, finds their meaning not in «the reproduction of a reality that the spectator could freely observe, as in Bazin's democratic utopia of the image»: their meaning, their inner truth «must be constructed through the organization of discrete units of signification»[92].

This implies that in Ejzenštejn there is a third, ever-changing truth in the cinematographic image, one that does not lie neither in the re-proposition of reality nor in the abstract presentation of an idea, but rather in a modification of the former in order to sustain the latter[93]. The role of cinema is not mimetic, just as it cannot be – as Malevich argued – that of pure abstract creation. Cinema, through montage, «separate[s] details out of the body of an objectively real space»[94] in order «to force them into conjunction within the flow of the film in order to produce concepts or significances completely new»[95]. It neither copies reality nor creates something outside of it: it «sever[s] into pieces the uninterrupted wholeness of reality»[96] for adding new meanings from it.

---

91 J. Aumont, *Montage Ejzenštejn*, cit., p. 90.

92 *Ibidem.*

93 For an elaborate analysis of the concept of truth and meaning in Ejzenštejn's image performed against the backdrop of a critique of Roland Barthes' reading, see G. Didi-Huberman, *Pathos and Praxis (Ejzenštejn versus* Barthes, in N. Kleiman and A. Somaini (edited by), *Sergei M. Ejzenštejn. Notes for a General History of Cinema*, 2016, pp. 309-322. For Didi-Huberman, Ejzenštejn's truth should not be reduced «to an absolute knowledge issuing from the speculative movement» but neither «from the conflict between two opposite parties», for instance «illusion against truth». It must be searched in a type of «dialectics constantly involved the intervention of the mythos in the logos and of the pathos in the praxis». For our argument, here, the truth of the Eisenstenian image has to be conceived as a continuous process of addition to the real through a tension between filmic and profilmic. If for Barthes, Ejzenštejn imposed meaning through the image, here it is argued that the filmmaker broke meaning through montage.

94 R. E. Krauss, *Montage October: Dialectic of the Shot,* cit., p. 135.

95 *Ibidem.*

96 *Ibidem.*

Luca Salza

Rivelare la verità della guerra. *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Illarionovič Pudovkin

> Il film non è 'girato', ma 'costruito', costruito con i diversi pezzi di celluloide che sono la sua materia prima
>
> V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript,* 1928

Una guerra irrappresentabile

La Grande Guerra è una catastrofe umana, storica e ecologica su scala globale senza precedenti. Non lascia cogliere di sé nessuna immagine piena, soddisfacente. Restano frammenti, scoppiettii, qualche lampo. In effetti, la tremenda brutalizzazione delle condizioni di guerra, l'industrializzazione dei massacri, il livello estremo della mobilitazione di tutta la società – il carattere catastrofico del primo conflitto mondiale – disintegrano la possibilità di rappresentazione della realtà. La guerra è indicibile, dice Pierre Mac Orlan. Mobilitato all'inizio della guerra, il futuro scrittore combatte in Lorena, nell'Artois nel 1915, a Verdun nel 1916 e infine sulla Somme, dove viene ferito il 14 settembre 1916 vicino alla sua città natale, Péronne. Insomma, Mac Orlan è su tutti i campi di battaglia più terrificanti del fronte occidentale. Cerca di scrivere, nel 1917, un diario delle sue esperienze al fronte, *Les poissons morts*[1]. Il titolo si riferisce a una sua immagine della guerra: mentre attraversano la Mosella, i soldati vedono una moltitudine di pesci con la pancia in aria trasportati dalla corrente del fiume. È un'immagine dell'ecocidio in corso. Pur scrivendo un diario abbastanza preciso degli eventi che ha affrontato, Mac Orlan si rende conto che è fondamentalmente incapace di raccontare e di mostrare la realtà che ha vissuto. Nel paesaggio di Verdun, ad esempio, "non c'era nulla di reale": niente, allora, può essere visto, niente può essere rappresentato.

1 P. Mac Orlan, *Les poissons morts* [*I pesci morti*], suivi de *La fin* et *Devant la Meuse*, Lienart, Paris 2017 (edizione originale, Payot, Paris 1917).

Abstract

In the first decades of the last century, cinema as a new mechanical art seemed logically capable of representing the new war that broke out in 1914, the "war of materials". Actually, even the cinema cannot show this war. However, during the war itself, devised a novel cinematic technique, known as montage, which would prove to be a significant innovation in the field. The film montage technique was not employed with the intention of representing the war; rather, it was used to reveal its inherent truth, which could not be conveyed through traditional cinematic means. This paper attempts to show how the use of "parallel montage" in Pudovkin's The End of St. Petersburg serves to clarify the fundamental nature of war

Keywords

MONTAGE - REVOLUTION - WAR - CINEMA - TRUTH

Un poeta, anch'egli soldato, parla, pertanto, dell'invisibilità di questa guerra:

> […]
> Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre
> Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales
> Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront
> Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité[2].

Potremmo dire che lo stupore degli Indù sia una sensazione di tutti i soldati che hanno davanti agli occhi le campagne francesi a ferro e fuoco. Si tratta di un vero e proprio stordimento che causa una incapacità di vedere "perché è stata spinta fino all'estremo durante questa guerra l'arte dell'invisibilità".

Non è un caso allora se di fronte alla guerra, a questa nuova guerra, una guerra industriale, una guerra di materiali («*Materialschlacht*»)[3], restano in silenzio il grande romanzo della tradizione ottocentesca e soprattutto la pittura (come mostra il bellissimo libro di Philippe Dagen[4]). Il mondo intero è diventato meccanicamente mostruoso e l'uomo che emerge in questa guerra è altrettanto meccanicamente mostruoso (forse è il caso

2 G. Apollinaire, *Il y a,* in Id., *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916),* Gallimard, Paris 2014, p. 119.

3 Sono i generali tedeschi della Grande Guerra a usare per la prima volta questa espressione, come ricordano Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker: «In effetti, non si aveva il vocabolario per descrivere la mutazione che era avvenuta. Hindenburg e Ludendorff, sbalorditi davanti ai campi di battaglia della Somme nel settembre 1916 – fino ad allora avevano conosciuto solo il fronte orientale – coniano l'espressione "battaglia di materiali" [*Materialschlacht*] per cercare di descrivere questa grande rottura", in *14-18. Retrouver la Guerre*, Gallimard, Paris 2010, p. 40.

4 P. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.

di ricordare che Pirandello inizia a pubblicare i fascicoli dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* nel 1915).

L'affermazione del cinema

Il cinema, invece, arte nuova, che si sta formando proprio in quegli anni, arte meccanica per eccellenza, sembrerebbe essere capace di rappresentare questa nuova guerra industriale. La cautela è d'obbligo perché, in realtà, le cose sono molto complicate. In effetti, nemmeno il cinema riesce a estrarre la guerra dalla sua "invisibilità". Giuseppe Ghigi, in un libro importante consacrato al rapporto fra la guerra e il cinema, ricorda i tentativi fatti da alcuni operatori cinematografici durante il conflitto per far vedere la guerra in corso[5]. Essi piazzano le cineprese in mezzo ai campi di battaglia. Durante il fuoco delle azioni belliche tutto viene distrutto, bruciato, annichilito. Tentano allora di metterle più lontano, ma non si vede niente di quanto accade. I costi sono, nei due casi, insostenibili perché le cineprese vengono o annientate o non servono a nulla per intere settimane. Insomma, anche il cinema è cieco davanti alla guerra.

Tuttavia, proprio a causa di queste difficoltà materiali, e, più generalmente, di fronte all'impossibilità di mostrare la guerra moderna, alcuni registi inventano una nuova forma narrativa per il cinema. È grazie all'arte del montaggio che il cinema trova il suo modo di raccontare la guerra[6]. In virtù proprio di

5 G. Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande Guerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 77.

6 A. Cervini, *Cinema e Grande Guerra*, Progetto Research and Mobility sulla Grande Guerra, Università di Messina, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=ojkti7Wuh5E&ab_channel=FabioRossi> (consultato 17/12/2023). In un altro suo lavoro Cervini fa notare che, dentro la guerra, è D. W. Griffith che inizia a pensare e sperimentare un altro uso del montaggio per cercare di rappresentare l'irrappresentabile, a partire da *Hearts of the World* (1918). Cfr. A. Cervini, *Le pouvoir de la fiction. Le récit de la Grande Guerre de Griffith à Ozon*, in L. Salza (a cura di), «*Il est pas facile de raconter à présent*». *Crise de l'expérience et création artistique après la Grande Guerre*, Mimesis, Milano 2018, pp. 89-101. Come cercherò di mostrare in questo contributo, l'uso che il cinema sovietico farà

questo tipo di struttura, il cinema rivendica una propria potenza per dire qualcosa sulla guerra, anche senza mostrarla pienamente. In questo contributo, mi concentro su un film sovietico del 1927 *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin per esplorare il modo in cui il cinema fa funzionare l'arte del montaggio rispetto alla guerra e gli obiettivi che esso intende perseguire con quest'uso.

La rivoluzione

Prima di entrare nel film di Pudovkin è probabilmente utile riavvolgere un attimo il nastro della storia. La Grande Guerra non è solo la prima tappa di un "Viaggio al termine della notte", non è solo l'*Urkatastrophe* del secolo (e oltre), essa ci lascia anche l'immagine salvatrice di fraternizzazioni, ammutinamenti, rivolte e persino quella dell'ultima grande rivoluzione in Occidente. La Rivoluzione russa del 1917 è, soprattutto e nonostante tutto, l'invenzione di un altro tipo di storia, dentro e contro la storia, che ha inizio con un rifiuto radicale della guerra.

Il primo decreto della Rivoluzione russa, redatto da Lenin e approvato all'unanimità dal Congresso dei Soviet il 26 ottobre 1917 (8 novembre), l'indomani stesso della presa del Palazzo d'Inverno, afferma la necessità per tutti i popoli dei paesi belligeranti di ottenere «una pace immediata, senza annessioni (cioè senza la conquista di terre straniere, senza l'annessione forzata di altri popoli) e senza indennità»[7].

È il "decreto sulla pace", un testo di notevole importanza storica: in una congiuntura in cui anche l'idea di una tregua, dopo tre anni di carneficina, sembra impossibile, il nuovo potere rivoluzionario russo rivela che la prospettiva di una pace immediata, a partire da un armistizio generale di tre mesi, è assolutamente realizzabile. La pace è un'idea semplice se ci si pone

del montaggio si oppone a quello di Griffith.

7 V. I. Lenin, *Relazione sulla pace* (1917), in Id., *Il socialismo e la guerra*, edizioni Lotta Comunista, Milano 2008, p. 206.

dalla parte dei popoli, dell'umanità, e non dalla parte degli Stati e degli interessi dei gruppi dominanti. Basta solo smettere di sparare sul campo di battaglia e arrestare l'industria della morte. In quest'ottica, la rivoluzione del 1917 rappresenta davvero un fatto epocale inaudito, è l'evento impossibile che si realizza.

Si apre un'altra possibile fase della storia umana. Vladimir Majakovskij afferra immediatamente questa portata palingenetica della rivoluzione:

> […] Cittadini!
> Oggi il millenario «Prima» si sta sgretolando.
> Oggi si sta rivedendo la base dei mondi.
> Oggi
> rifacciamo da capo la vita
> fino all'ultimo bottone dei vestiti.
> Cittadini!
> Questo è il primo giorno del diluvio operaio.
> Andiamo
> ad aiutare il mondo confuso […].[8]

Il momento della rivoluzione è un "diluvio" perché si configura proprio come quell'evento *catastrofico* che irrompe nella linearità della storia, spezzandola; chiude il "prima" per inaugurare una nuova era mai vista. Cambia ogni cosa, il fondamento stesso dei mondi, ma cambia soprattutto la vita quotidiana, al punto che i bottoni dei vestiti non saranno più uguali! Solo questa trasformazione radicale di ogni aspetto della vita e della storia permette di uscire definitivamente dal mondo della guerra.

Mi piace citare Majakovskij perché quella rivoluzione politica, economica, sociale del 1917 è anche il compimento e insieme il principio di straordinari sommovimenti artistici. È, in effetti, dentro il "diluvio operaio" che si sviluppa piano piano e poi germoglia il nuovo cinema sovietico. Il riferimento alla catastrofe è importante perché il montaggio si configura pro-

8 V. Majakovskij, *Rivoluzione* (1917), in Id. *Tutte le poesie (1912-1930)*, a cura di B. Osimo, versione autoprodotta dal traduttore ebook, p. 2781.

prio come uno strumento per *ricostruire* il mondo, per "aiutare il mondo confuso". Il montaggio vuole realizzare questa promessa, vuole *salvare* il mondo. "Il mondo confuso", il mondo distrutto dalla guerra non può effettivamente più essere rappresentato, il cinema, tuttavia, non si arrende: la realtà non può più essere descritta, ma è possibile *rivelarne* il significato mettendosi a scomporla. Il montaggio è responsabile di questo compito. I destinatari di questa operazione siamo ovviamente noi spettatori. Lo spettatore deve capire il messaggio che gli viene inviato e che gli scuote la coscienza. Il senso di realtà che il cinema propone non è contenuto in una singola immagine o in una serie di immagini prodotte secondo un principio di continuità, ma piuttosto da una giustapposizione di inquadrature che crea una rottura. La rottura produce una *rivelazione*. Ecco perché il montaggio è l'arte della rivoluzione. Queste prime considerazioni sul rapporto fra il montaggio e la rivoluzione devono essere tenute presenti per entrare nelle immagini de *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin. Iniziamo allora a percorrerle con il proposito di mettere in luce la rivelazione che il regista intende fare.

Storia e geografia di una rivoluzione

Con il suo film del 1927 Pudovkin vuole celebrare il decennale della rivoluzione, il titolo fa riferimento agli ultimi giorni del potere imperiale, alla fine della Russia zarista. Negli stessi anni in cui Pudovkin realizza il suo film, Ejzenštejn e Dovženko fanno due film sullo stesso argomento.

Nelle tre immagini predomina il rosso, il rosso è il colore e la bandiera della rivolta sociale. I tre film, realizzati dieci anni dopo lo scoppio della rivoluzione socialista, vogliono, ognuno a modo loro, celebrare quell'evento con l'arte cinematografica.

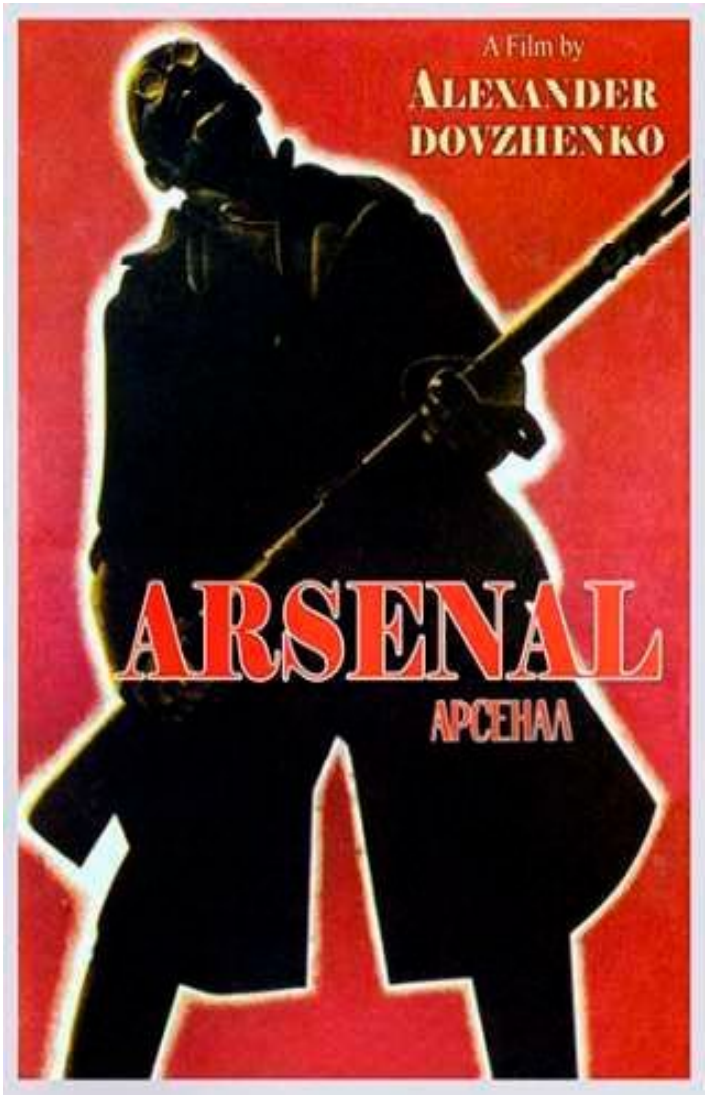
Se guardiamo la locandina del film di Pudovkin, tuttavia, non possiamo mancare di osservare che, a parte il colore rosso, nulla rinvia alla rivoluzione. L'artista che ha dipinto questa locandina, Israel Bograd, ha posto al centro, riprendendola dal basso verso l'alto, come per metterla in valore, la statua equestre dello



Locandina del film di Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *La fine di San Pietroburgo* - *1927*



Locandina del film di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Ottobre* - *1928*



Locandina del film di Aleksandr Petrovič Dovženko, *Arsenale* - *1929*

zar Alessandro III. Nella locandina del film di Ejzenštejn, invece, al centro c'è la scritta "Ottobre" e sullo sfondo, in basso a destra, vediamo dei marinai con i fucili. Con Ejzenštejn, cioè, ci situiamo subito nel contesto della rivoluzione, con la sua data fatidica, l'Ottobre, e i suoi protagonisti, i soldati/operai. La composizione della locandina di Ejzenštejn, molto geometrica, è chiaramente ispirata all'arte costruttivista. Invece, la locandina dei film di Pudovkin e Dovženko è più classica, ma, mentre al centro della locandina di Pudovkin c'è un simbolo del vecchio potere, in Dovženko al centro c'è un soldato con il fucile, che forse sta per morire, un altro dei sacrificati della Grande Guerra, oppure, probabilmente, è un martire della rivoluzione. Insomma, nonostante le differenze di composizione, le locandine dei film di Eisenstein e di Dovženko rimandano agli attori della rivoluzione, mentre la locandina di Pudovkin, pur trattando lo stesso argomento, si riferisce piuttosto al vecchio mondo, al "prima" che sta scomparendo, che è scomparso.

È come se Pudovkin volesse concentrarsi innanzitutto sullo spazio in cui la rivoluzione si è dispiegata, cioè San Pietroburgo, con l'assalto al Palazzo d'Inverno, e quindi sulla storia stessa della città. Geografia e storia di una rivoluzione potrebbe essere il sottotitolo del film.

Pudovkin e il suo direttore della fotografia Anatolij Dmitrievič Golovnja, dopo aver realizzato un film adattando *La madre* di Gorki, si ispirano, anche per questo film, ad un capolavoro della letteratura russa, cioè al *Cavaliere di bronzo* di Puskin[9]. *Il cavaliere di bronzo* è il nome che Puskin ha dato al colossale monumento equestre dedicato a Pietro I il Grande, il fondatore di San Pietroburgo, che si trova ancora oggi in piazza del Senato a San Pietroburgo. La statua è alta circa 6 metri e rappresenta Pietro sul dorso di un cavallo nell'atto di impennarsi. Poggia

9 Sul rapporto del film con la letteratura russa rinvio a M. Berrone, *La fine di San Pietroburgo fra cinema e letteratura*, «Europa orientalis», vol. 23, n. 1, 2004, pp. 279-290. Sull'immagine letteraria di San Pietroburgo/Leningrado durante la rivoluzione e poco dopo, si veda N. Perlina, *La «prose de Leningrad»*, in E. Etkind, G. Nivat, Y. Serman, V. Strada (a cura di), *Histoire de la littérature russe. Le XX siècle*, tome II *La révolution et les années vingt*, Fayard, Paris 1988, pp. 407-414.

su un enorme piedistallo monolitico di granito alto 7 metri. È a partire da Puskin che questa statua viene chiamata *Il cavaliere di bronzo*. Nel suo poema, *Il cavaliere di bronzo*, Puskin racconta la sorte del giovane Evgenij e della sua amata Paraša, nel corso di una grande inondazione della Neva. Evgenij maledice la statua, furioso contro Pietro il Grande, per aver fondato una città in un luogo così inadatto e di aver causato indirettamente la morte della sua amata. Uno dei temi principali del poema è il conflitto fra le esigenze dello Stato ed i bisogni dei semplici cittadini.

È probabilmente questo il motivo per cui Pudovkin e i suoi collaboratori scelgono questo poema come trama del loro film, perché, ai loro occhi, la rivoluzione è uno di quei momenti storici in cui il conflitto fra il potere e i soggetti esplode.

Scegliendo la città di San Pietroburgo, la sua storia "maggiore" – è una città voluta e ideata da un sovrano, che ha l'intenzione di farne la vetrina del suo potere, città capitale di un Impero per diversi secoli – come protagonista e non semplice sfondo del suo film, Pudovkin dimostra di voler dare consistenza, carnalità, a questo conflitto: la lotta fra il potere e i "senza parte". La città è quindi filmata nella sua dimensione propriamente monumentale, è infatti l'architettura della città, anche la sua topografia, che ci dice il potere che vi si dispiega, vi si ramifica, e il peso che esso fa pesare sui sudditi, prima che essi abbiano l'ardire di sollevarsi anche attraverso, ma soprattutto contro, questa architettura. La statua equestre di Alessandro III che vediamo sulla locandina, una scultura come ce ne sono tante sui percorsi che costellano le nostre passeggiate per le strade e le piazze delle città, è imponente e centrale perché il regista vuole insistere nel suo film sulla storia "capitale" di San Pietroburgo. D'altra parte, però, coloro che vedono il film all'epoca della sua uscita hanno, a differenza nostra, occhi allenati alla storia, alle sue tensioni, ai suoi cortocircuiti e sanno, quindi, che quella statua è stato uno dei primi monumenti ufficiali distrutti dalla città in rivolta nel febbraio 1917. Insomma, quel monumento di una storia "maggiore", un'ombra sinistra e minacciosa nella locandina del film, diviene anche, nello stesso tempo,

in una prospettiva altra, la cifra di una storia diversa di quella stessa città, una storia "minore", che porterà addirittura ad un suo cambio di nome. San Pietroburgo, che sarà brevemente Pietrogrado durante la guerra, diventerà infine Leningrado, associando il suo nome a quello del capo della rivoluzione (e si capisce allora forse meglio perché Pudovkin si concentri sulla storia della città).

La traiettoria di un senza nome

In realtà, però, il film comincia nelle vastissime e desolate province della capitale come quelle di Penza, di Novgorod, di Tver, città e oblast della Russia europea, i cui abitanti soffrono nella miseria più nera. In diversi momenti del film Pudovkin oppone i dolori e le ristrettezze di questi abitanti della campagna al potere economico e politico situato in città. Il protagonista del film, *senza nome*, è un contadino che lavora in una di queste terre. È costretto a lasciarle, ad emigrare in città quando nasce una sorellina. Nessuna gioia nella venuta al mondo di una nuova vita, soprattutto se di sesso femminile. La madre che sta per partorire sembra che stia morendo, e quando la bambina nasce qualcuno dice "un'altra bocca da sfamare". Quindi il giovane contadino deve lasciare il suo posto alla nuova arrivata e andarsene via. In cerca di ventura in città.

Nella prima sequenza vediamo sullo schermo il giovane protagonista, accompagnato da una vecchia contadina, in un campo largo per indicarci dove abitano. Camminano a fatica, frenati anche da una tempesta di vento. Sono le loro vite, vite senza nomi. Vite bloccate, vite spezzate. Vite senza parola. Vite in balia dei venti, come dei mulini. Nella sequenza successiva vediamo, infatti, delle pale di mulini che girano e anche la macchina da presa si mette in movimento. Ancora in un campo largo se non larghissimo, un *travelling* da destra a sinistra e poi da sinistra verso destra, accompagna un movimento. Alla fine, la camera è fissa e le nuvole in movimento segnalano che si sta producendo un cambiamento. Possiamo supporre che siamo

a bordo di un treno, il treno che sta portando, sotto un cielo plumbeo, il protagonista in città. Infatti, nella sequenza seguente, arriviamo a San Pietroburgo, della quale vediamo alcuni monumenti. Vediamo la statua di Alessandro III della locandina, vediamo anche *Il Cavaliere di Bronzo*, la statua di Pietro il Grande, ne vediamo delle porzioni, le parti posteriori del cavallo, le zampe sollevate in aria. Come se Pudovkin e Golovnja volessero scomporre la realtà alla maniera dei cubisti. Questa scomposizione giunge sino al punto di far evaporare le linee e i contorni dei paesaggi della città, per indicare forse lo stato di smarrimento in cui viene a trovarsi uno che vagabonda in una grande città da "straniero", da "forestiero" proprio. Le stesse immagini dei simboli del potere ritornano, ossessive, accompagnate da una musica funebre, riprese sempre dal basso verso l'alto per sottolineare il fatto che l'architettura della città schiaccia chi gira da solo sui marciapiedi.

Qualche minuto dopo vediamo, infatti, il giovane e la vecchia aggirarsi sperduti nella città. Come tutti i migranti di ieri e di oggi si recano da uno del loro paese per cercare aiuto. I cartelli all'inizio e le prime immagini inseriscono il destino del giovane e della vecchia dentro il quadro complessivo della società russa dell'epoca. Sono tra le tante vite minuscole che sono costrette a mettersi su un treno, ad aspettare per ore sdraiati per terra, alla mercé di un gesto di un garante dell'ordine. L'opposizione è qui evidente fra la massa indistinta di migranti e la polizia e i gendarmi. Il contadino e la vecchia poi si separano dagli altri alla ricerca del loro indirizzo. In un piano vediamo chiaramente il ragazzo sollevare il capo per guardare una statua equestre (quella della locandina, la statua di Alessandro III), la camera diventa camera soggettiva, le riprese dal basso verso l'alto segnalano che c'è sempre un povero che è schiacciato dal potere, nel piano seguente l'ombra maestosa della statua sovrasta le figure del giovane e della vecchia. Colpisce anche il fatto che questa città sia vuota, come lo sono tutte le città ideali. Fa pensare ad un dipinto di De Chirico, *Enigma della partenza*, dove nel deserto che si dipana sotto maestose costruzioni architettoniche e sculturali camminano solo due semplici silhouettes.



Giorgio de Chirico,
Enigma della partenza
-
1914, olio su tela
cm 38,5 x 41,
Fondazione Magnani- Rocca

Anche nelle immagini di Pudovkin la città sembra senza vita, anche nel film i suoi abitanti sono sopraffatti dalla grandezza dei monumenti. È come se stessero sotto le zampe del cavallo. Insomma: l'architettura è davvero la rappresentazione fisica del potere politico, economico e culturale. Come una sorta di mostro tentacolare, le statue, i palazzi, le cattedrali della città non lasciano sfuggire i soggetti, li osservano sempre dall'alto, come dei Ciclopi dotati di una sinistra razionalità. Su uno dei numerosi ponti della città, ripreso come a farne una costruzione avveniristica, un poliziotto, una personificazione del potere (assomiglia molto alla statua dello zar), dà indicazioni ai due nostri personaggi. Ma è anche come se li cacciasse via, oltre il ponte. Gli operai non camminano in questa città, sono rinchiusi nelle fabbriche dove lavorano duramente sotto l'occhio vigile dei capisquadra. Adesso il contadino e la vecchia escono dalla città monumentale e si recano nei sobborghi operai della città. Lo

sfondo è totalmente diverso ma le linee diagonali non offrono nessuna apertura ai protagonisti, quasi nessuno scampo. Quando arrivano al loro indirizzo, il palazzo è chiuso sui quattro lati, come se fosse una prigione. I due non sanno cosa fare, restano impalati in mezzo al cortile, si guardano attorno frastornati. Finché una donna non gli indica dove recarsi. Entrano dapprima in un cono d'ombra, poi soprattutto scendono in un sottoscala. Penetrano infatti in un'altra dimensione. I larghi spazi del loro passato sono definitivamente dimenticati. Dentro quelle quattro mura dove sono finiti, capiscono che sono penetrati in una nuova realtà, per loro misteriosa e indecifrabile. Sono proprio guardati come dei barbari anche dalla bambina: esseri venuti da un altrove sconosciuto (eppure il padre viene dallo stesso posto…, ma è già "acculturato" nella città). Il campo-controcampo sottolinea questa differenza insormontabile. La donna che incontrano, che sarebbe la moglie dell'uomo che cercano, si rivela gretta e egoista, non vuole dar loro da mangiare (ma, attenzione, il suo personaggio evolverà). È soprattutto preoccupata perché sta per scoppiare un altro sciopero nella fabbrica dove il marito lavora e non vuole occuparsi di altre persone. Nella sequenza successiva, si esce da quella angusta stanzetta, e la musica frenetica ci porta dentro una fabbrica. A muoversi sono i macchinari, ma anche gli operai che si sono messi in sciopero. Mentre il direttore della fabbrica, dall'alto, cerca di convincere gli operai a riprendere il lavoro perché hanno ricevuto dallo Stato un grosso ordine di materiale bellico, fra la folla inferocita si erge un uomo coi baffi, è la persona che cerca il giovane, è un bolscevico, che riesce a mettersi sullo stesso piano del direttore e a contrastare i suoi argomenti, in particolare rifiuta l'aumento dell'orario di lavoro. Su queste parole, le macchine smettono di girare. Si ferma tutto, è lo sciopero, la cessazione dell'opera.

Il film, quindi, ha fissato le coordinate storiche del tempo: sappiamo che nelle campagne russe le persone vivono nell'indigenza più assoluta, non solo materiale, ma anche simbolica; mentre nelle città si sviluppa, anche dentro un contesto difficile, la lotta e la resistenza contro il potere.

L'incontro del giovane contadino con il mondo operaio si rivela tuttavia disastroso perché, il giovane, disperato, affamato, non solo prende il lavoro al posto degli scioperanti, ma denuncia anche i capi della rivolta. La denuncia segnala la povertà simbolica del giovane che, tuttavia, inizia a prendere coscienza della situazione quando va a chiedere ingenuamente spiegazioni circa l'arresto dei rivoltosi. I capi e capetti della fabbrica che, prima lo avevano trattato con riverenza, lo vogliono sbattere fuori. Il giovane entra, allora, in un divenire inaspettato, diventa una belva che nessuno riesce a fermare, distrugge l'ufficio e picchia il direttore e il proprietario della fabbrica. Solo l'intervento della polizia riesce a fermarlo. Successivamente è legato e bastonato come un animale. Ma, appunto, è iniziata la sua metamorfosi *umana*, oserei dire. Pudovkin, a differenza di altri registi sovietici, non rinuncia alla narrazione, il suo rapporto con la letteratura ne è la conferma. Il film è il racconto della presa di coscienza del giovane: all'inizio è un proletario che non sa nulla del suo ruolo e del suo posto nel mondo, man mano prende coscienza di sé e si impegna nel processo di emancipazione. Il montaggio guida lo spettatore attraverso questo percorso di coscientizzazione. Ma il montaggio è anche qualcosa in più, come cercherò di dimostrare.

La guerra di Pudovkin

Nel frattempo, scoppia la Prima Guerra mondiale. La polizia dichiara che il giovane, a sua insaputa, è volontario per partire in guerra e viene sbattuto in prima fila. È il destino delle plebi, morire di fame o morire in guerra. Nel film viene detto che la guerra serve per aumentare la produzione industriale (infatti è sostenuta con foga dagli industriali, in particolare da quelli che gestiscono la fabbrica in rivolta) e serve anche per mettere un freno alle rivolte (durante la guerra non devono esistere conflitti sociali e politici, la guerra è, cioè, un grandioso dispositivo di normalizzazione della società). A questo punto, la cinepresa lascia San Pietroburgo e si sposta sul fronte di guerra.



Fotogramma tratto da *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin - *1927*

Vediamo sullo schermo delle immagini piuttosto banali dei combattimenti e della vita in trincea, le esplosioni, il fuoco, il paesaggio desolato, la disperazione dei soldati. Ma il regista non è interessato a mostrare la guerra. Finora Pudovkin è stato attento a misurare i passi del protagonista, a scandagliarne i movimenti fra la campagna e la città. La sua traiettoria (un itinerario di vita) segna una presa di coscienza sempre più forte della sua situazione nella società. Prima l'incontro con gli operai in fabbrica, ora la guerra trasformano definitivamente il giovane *senza nome*. Sul campo di battaglia, c'è il momento decisivo della presa di coscienza. È importante sottolineare che Pudovkin sgombra il campo da ogni tentazione psicologizzante perché il protagonista, nel momento clou, resta sullo sfondo, diventa uno dei tantissimi "senza parte" che, nella guerra, capiscono qualcosa, hanno la *rivelazione*.

Mentre mette in scena la guerra nei deserti dell'Europa orientale, Pudovkin inizia a inserire tra quelle immagini delle immagini della città di San Pietroburgo in fibrillazione. Sta, cioè, montando insieme le immagini della guerra – soldati che vanno all'attacco, scavalcando la trincea, over the top – e immagini di uomini in doppiopetto indaffarati nella Borsa della città. Questo particolare uso del montaggio parallelo *com*-pone i colpi di mitragliatrice che risuonano sui campi d'onore e gesti e figure altrettanto *mitragliati* dentro la Borsa.

I soldati seguono degli ordini che gli vengono impartiti da qualche generale lontano. Allo stesso modo la folla degli agen-

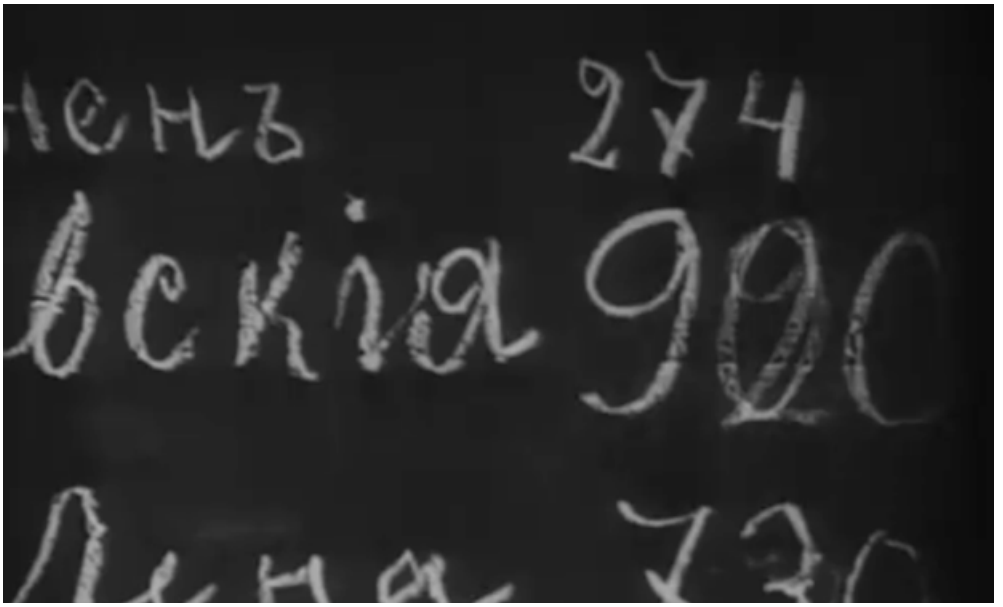


Fotogramma tratto da *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin - *1927*

ti della Borsa obbedisce ad una volontà superiore. La camera dall'alto verso il basso centrata sulle schiene e i cappelli degli agenti sottolinea che gli agenti si muovono seguendo i dettami di Lebedev, il padrone dell'industria di armi, che fa quasi danzare gli agenti. I loro movimenti sono tesi dalle telefonate del capo, poi i suoi ordini scatenano la corsa. Inizia allora un parallelo fra la crescita dei profitti in Borsa, seguita con foga dagli azionisti, e la corsa dei soldati tra le trincee. Nel primo caso, il movimento è volto alla produzione, nel secondo alla distruzione. Il montaggio unisce l'offensiva dei combattenti nel fango all'assalto dei gradini della Borsa. L'eccitazione dovuta ai guadagni della Borsa, legati visivamente ai combattimenti sul campo di battaglia, è accompagnata dalla visione dei corpi morti e feriti sparpagliati qui e là[10].

Questo montaggio parallelo è costruito anche su una composizione delle inquadrature molto precisa, come fa notare lo stesso Golovnja. Gli attacchi sul campo di battaglia procedono in diagonale, mentre gli agenti della Borsa avanzano in un caos più lineare. Anche la luce ripete questo contrasto: la luce frontale, piatta, dei piani della Borsa sottolinea il movimento in superficie; mentre i piani sul fronte sono molto più scuri per sottolineare il volume del quadro. Il volume del quadro è ispessito dalla materia fangosa: il soldato che muore sull'argilla viscida,

10 Si veda anche A. Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation: URSS, 1917-1985*, Colin, Paris 2015, p. 93.



Fotogramma tratto da *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin - *1927*

il viso del soldato sporco della stessa argilla, la trincea fangosa invasa dall'acqua prima dell'attacco[11].

Non c'è nessun compiacimento estetizzante. Con questo uso del montaggio Pudovkin vuole far cogliere la verità profonda della guerra, *rivelarne* la verità. Pudovkin mette insieme fenomeni apparentemente diversi, per far vedere che essi sono intimamente legati. Il montaggio non consiste semplicemente nell'assemblaggio di frammenti diversi, è invece un procedimento di espressione e di spiegazione del senso profondo delle cose. In tal prisma, il montaggio mette in luce, in questo film, l'essenza della Grande Guerra: essa segna l'alleanza fra la produzione e la distruzione, associando per sempre il prometeismo della rivoluzione industriale con la barbarie e la morte.

La guerra, grazie al montaggio parallelo, non è più un momento isolato, un *monstrum* nella vita delle nazioni o in quella dei singoli individui, essa non può essere dissociata dalla capacità produttiva che, nello stesso tempo, il capitalismo genera. La guerra, in altri termini, è un'estensione del complesso industriale, non più un tempo eccezionale che si frappone nel ciclo produttivo sabotandolo, ma al contrario un suo volano fondamentale.

Non bisogna considerare la distruzione e la produzione come momenti separati, fasi che si susseguono l'una dopo l'altra.

11 A. Golovnja, *La luce nell'arte dell'operatore*, Bianco e nero, Roma 1951, pp. 263-264.



Fotogramma tratto da *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin - *1927*

Piuttosto, sono contemporanee: sono insieme nella storia, sono compresenti. Distruzione e produzione sono contemporaneamente presenti. Il montaggio è un processo che porta a scoprire le congiunzioni intime dei fenomeni reali[12].

Il regista mostra bene come le bombe, le granate, i rumori e i lampi della guerra avvengano contemporaneamente al turbinio delle compravendite in Borsa e ai ritmi frenetici della città capitalista. È lo *stesso*, *identico*, movimento che oscilla tra la morte, la distruzione e i massacri sui campi di battaglia e la vita, la produzione e lo sviluppo della finanza e dell'industria. Va e viene. "La transazione è conclusa", recita un cartello nel film a commento di un'immagine scattata in Borsa, che inquadra delle cifre d'affari in costante e vertiginoso aumento, e l'immagine successiva mostra un soldato che muore sul campo di battaglia. Non c'è differenza.

Questo è il sistema del capitalismo. Oggi si produce e si consuma, domani si soffre e si muore, o meglio ancora: si crea e si distrugge *nello stesso tempo*. La produzione (scientifica, industriale e finanziaria) e la distruzione (di vite umane, di paesaggi, di cose, di valori simbolici) sono proprio due presenti previsti come «présence-à» (presenti nel mondo)[13]. Il montaggio parallelo ci

12 M. De Benedictis, *Immagini parallele. Due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklovskij, Ejzenštejn e Pudovkin, Beckett e Keaton*, Lithos, Roma 2004, p. 74.

13 Riprendo un concetto di Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant,* Gallimard, Paris 1945, p. 325.



Fotogramma tratto da *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin - *1927*

mostra che nel capitalismo c'è compresenza e coesistenza tra vita e morte, tra produzione e distruzione. È in questo senso, come nota Barthélémy Amengual, che Pudovkin trasforma veramente le ciminiere delle fabbriche in dei cannoni[14]. La rivelazione del film è qui.

Il protagonista *senza nome* afferra questa rivelazione perché ha attraversato diverse prove, la guerra è quella dirimente. La rivelazione ha prodotto una rottura, adesso il *senza nome* può diventare un rivoluzionario e partecipare alla presa del Palazzo d'Inverno. Non assume, tuttavia, un nome neanche quando i bolscevichi entrano dentro il palazzo del potere. Resta, cioè, un proletario. La moglie del capo bolscevico, che ha preso anch'essa coscienza di sé, lo incrocia per strada, stremato, a terra, dopo la notte di insurrezione, e, per rifocillarlo, gli dà quelle patate che gli aveva rifiutato nella propria casa. Mentre il *senza nome* continua a far parte della folla anonima – il suo destino, cioè, non si individualizza e resta anche fuori dal palazzo – la donna, invece, entra dentro il Palazzo d'Inverno per raggiungere il marito e i compagni, per suggellare la trasformazione della città, in cui i luoghi del potere sono diventati luoghi di ritrovo, in cui gente, da sempre esclusa dalla storia, sorride e divide il pane.

14 B. Amengual, *V. I. Poudovkine*, Serdoc, Paris 1968, p. 44.

Noi spettatori possiamo seguire queste diverse traiettorie di vita, e associarci alle loro lotte, grazie al montaggio che fa scoprire anche a noi questa duplice verità: 1) è il capitalismo che porta in sé la guerra; 2) per farla finita con la guerra, bisogna iniziare un'altra guerra, l'ultima guerra, la guerra civile, contro i capitalisti, cioè la rivoluzione. In altre parole, grazie al montaggio noi spettatori possiamo vedere quello che non era nemmeno lontanamente immaginabile prima della rivoluzione.

Il comunismo

Pudovkin non vuole solo mostrare, con il montaggio, questa compresenza di vita e morte. Non si ferma a questa diagnosi. Entra in gioco, in effetti, il momento rivoluzionario. L'analisi della guerra che Pudovkin ha fatto grazie al montaggio lo ha condotto a rivelare la verità della guerra. Ma la verità deve essere realizzata, cioè: il montaggio non svela solo il conflitto nella società di classe, ma mostra anche il suo possibile superamento. Il superamento della indistinguibilità produzione/distruzione, il superamento del capitalismo, è la rivoluzione comunista. Il comunismo, nella prospettiva di Pudovkin, è un'arte, è il montaggio di un'altra realtà, di un'altra storia.

La lunga sequenza in cui il regista mette in parallelo gli scontri sui campi di battaglia e l'agitazione dei traders si chiude con l'immagine di una croce sotto cui viene seppellito il soldato ucciso. Sulla croce c'è una data: 1917. È l'anno più duro di una guerra atroce. Ma è anche l'anno in cui la rivoluzione mette fine alla guerra.

Il comunismo è precisamente la croce piantata dentro il cuore della storia. L'evento che arresta la storia passata, fatta di violenze e terrore, e apre un'altra epoca. L'importanza del cinema, e innanzitutto del montaggio, sta proprio in questa sua capacità di mostrare, forse di creare addirittura, questo passaggio, questo salto, dalla preistoria alla storia dell'umanità, o meglio: dalla storia come incubo e morte verso una nuova modalità di esistenza, in cui si potrà realizzare la vita sognata.

Rosamaria Salvatore

Frammento, discontinuità, ripetizione

Abstract

The text aims to examine the aesthetic aspects of the fragment in two cinematic works. In Joseph Losey's *Accident* (1967), the stylistic choice organizes the visual and narrative composition of the film, establishing itself as a means of accessing psychic memory that is structured by fragments and associations of images. In *Shame* (2011), directed by Steve McQueen, accumulation and fragmentation of images thicken in the repetition of the same, at the service of a limitless enjoyment. The analysis of significant sequences from both films seeks to capture the enduring connection between repetition and variation, aiming to delve into the texture of the images.

Keywords

Fragmentation
-
Accident
-
Shame
-
Repetition
-
Variation

Accident

Il presente testo si prefigge di esplorare una estetica del frammento che organizza la composizione visiva e narrativa del film *Accident* (*L'Incidente*, 1967), segno nell'opera di Joseph Losey di un accesso alla memoria psichica organizzata per schegge, per associazioni di immagini, testimonianza di formazioni inconsce, di brandelli di reale non assimilati dal protagonista Stephen[1]. Nel successivo lungometraggio preso in esame, *Shame* (2011), realizzato da Steve McQueen, accumulo e frammentazione si addensano nella ripetizione del medesimo, al servizio di un godimento privo di limite da cui il corpo del protagonista, Brandon, è governato. Mi piace tornare su riflessioni poste anni addietro sulle due opere citate, circoscrivendo ora il percorso al tema trattato. L'analisi di alcune sequenze significative dei due film, pur tenendo conto delle loro differenze compositive, è orientata a cogliere in entrambi la persistenza di un legame profondo tra ripetizione e variazione, volto a penetrare la tessitura delle immagini.

Ambientato a Oxford, luogo rappresentativo di un deposito culturale inscritto negli austeri edifici, *L'Incidente* è popolato da un universo sociale precisamente delineato: Stephen (Dirk Bogarde) docente universitario ossessionato dall'approssimarsi di una età che annuncia il declino fisico; il collega e amico Charley (Stanley Baker), che, pur pago di una espansione narcisistica della propria attività in accademia e nei media, nutre al proprio interno una pungente insoddisfazione; l'ambiente accademico tratteggiato nella sterile consacrazione delle singole inedie; e infine due studenti William (Michael York) e Anna (Jacqueline Sassard) entrambi appartenenti all'aristocrazia, l'uno inglese, l'altra austriaca. L'arrivo di Anna scompiglierà le vite dei tre uomini, attirandoli eroticamente a sé con la propria enigmatica bellez-

1 Il termine di reale all'interno del testo è usato nell'accezione psicoanalitica, ovvero si tratta di quel registro delineato da Jacques Lacan, differenziato dalla realtà, riguardante quel nucleo non trasmissibile in parola, quel residuo cieco e informe, che resiste alla simbolizzazione.

za, e ponendoli, in particolare per quanto riguarda Stephen e Charley, di fronte ai rispettivi fantasmi non attraversati e irrisolti.

«[*L'incidente*] ricostruisce un periodo della vita di un uomo e di più persone, compreso nella struttura di un incidente che permette di includere diversi avvenimenti anteriori e posteriori»[2]. A partire dal tragico avvenimento che determina la morte di William[3], la narrazione si dirama nel recente passato di Stephen per poi chiudersi specularmente, come affermato dal regista, nel richiamo dell'evento. Le parole con cui Losey fornisce una breve traccia del soggetto indicano da subito la centralità del tempo non solo come tema, piuttosto quale principio organizzativo della rappresentazione. Si pensi alla simmetria delle sequenze iniziale e finale*:* vediamo in entrambe una casa ripresa frontalmente, quella del protagonista Stephen, quando un movimento di carrello all'inizio della pellicola si approssima all'edificio e alla fine della narrazione se ne allontana, mentre l'intenso frastuono fuori campo dell'incidente automobilistico accompagna i due rispettivi piani sequenza. Tale scelta stilistica è stata a lungo commentata dal regista e dai critici nella prospettiva di una ripetitività del tempo che organizza la materia compositiva in una spirale di chiusura. Al contempo, la composizione visiva è più volte forata da ellissi, da salti temporali, da intervalli tra immagine e suono, e da un'estetica del frammento che impregna in momenti significativi lo svolgimento degli eventi.

Il lungometraggio è sceneggiato da Harold Pinter a partire dal romanzo omonimo di Nicholas Mosley; durante la lettura del testo letterario, regista e drammaturgo sono particolarmente attratti da uno scheletro narrativo frammentato. Sensibilmente colpiti da tale costruzione, nella realizzazione dell'opera adottano una estetica del frammento, declinata mediante salti temporali e schegge visive volte ad alimentare il versante allusivo della narrazione. A proposito del trattamento del tempo nel film e nel

2 M. Ciment, *Le livre de Losey*, *Entretiens avec le cinéaste,* Stock, Paris 1979, p. 306. Le traduzioni nel testo sono a cura dell'autrice.

3 A incidente avvenuto scorgiamo per pochissimi secondi in primo piano il volto senza vita di William coperto di sangue. Anna rimane illesa; nel corso della narrazione comprendiamo che, pur priva di patente, era alla guida.

romanzo di Nicholas Mosley, Losey dichiara: «La struttura e la scrittura del libro erano molto frammentate. Ed era tale aspetto ad avermi colpito, dal momento che ogni singolo frammento, sia per me che per Harold, evocava in modo palese qualcosa»[4].

Il tempo e la sua inafferrabilità, la non linearità del suo scorrere, la memoria considerata non come qualcosa di trascorso, piuttosto viva nel presente che irrompe per brecce dirette a incidere la realtà psichica, sono temi cari a Losey e soprattutto importanti nella poetica di Pinter. Rispetto al romanzo, sceneggiatore e regista scelgono però una forma più sottile, più ambigua. Se nel testo letterario la narrazione è affidata in prima persona ai percorsi mentali di Stephen, e in particolare alla discrasia tra i suoi pensieri e la maschera sociale da lui incarnata, Pinter e Losey preferiscono non affidare la dimensione coscienziale del protagonista a una voce narrante, quanto insistere sulla composizione visiva, sui riverberi della memoria che affiorano nel presente per frammenti di singole e autonome immagini. Del resto, il film può essere assimilato a una stagione del cinema che considera il tempo non solo come propria componente espressiva ma che, attraverso le potenzialità dello sguardo, è composto da vortici, da coalescenza di traiettorie molteplici, da interferenze tra passato e presente che rendono a volte indistinguibili le due sfere. E il montaggio non obbedisce più, come sottolineato da Gilles Deleuze, a una logica di concatenamento:

> Da una parte l'immagine cinematografica diventa una presentazione diretta del tempo, secondo rapporti non-commensurabili ed interruzioni irrazionali. Dall'altra, questa immagine-tempo mette il pensiero in rapporto con un impensato, con l'inevocabile, l'inesplicabile, l'indicibile, l'incommensurabile. Il fuori o il rovescio delle immagini hanno sostituito il tutto, mentre l'interstizio o l'interruzione hanno sostituito l'associazione[5].

4 M. Ciment, *Le livre de Losey*, *Entretiens avec le cinéaste*, cit., p. 305.
5 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 237.

L'arrivo della attraente e aristocratica studentessa austriaca nel mondo accademico di Oxford, regolato da rituali gelidi e privi di respiro, scompiglia quell'universo indirizzato a riprodurre meccanicamente la propria indolente sopravvivenza. Anna è una sorta di cristallo nelle cui molteplici facce si irradiano, in forme diverse, pulsioni erotiche espresse da singole esistenze: quella di Stephen, assoggettata a una compressione del proprio sentire per ipocrita accondiscendenza ai protocolli consolidati della comunità e, soprattutto, per paura di un confronto con una fase della vita avviata verso un declino fisico; quella di Charley tutta volta alla conferma narcisistica della propria potenza; quella del bello e giovane William portatore di un valore di classe, come quello dell'aristocrazia, incapace di pensarsi se non come appendice di un passato.

Nel corso della narrazione assistiamo a una costante ripetizione declinata in singole variazioni attraverso il ricorso a un uso espressivo del sonoro: il rintocco delle campane, il ticchettio di orologi, puntellano la cadenza cristallizzata dall'inesorabilità dello scorrere del tempo. Anche il lemma "ricordo" viene pronunciato frequentemente, reiterando la sensazione di una durata inalterata nel suo mascherare l'assenza di flusso vitale.

È però il tempo psichico a scompaginare l'illusione di una inalterabilità dello scorrimento delle singole vite. Così per Losey e per Pinter esso non è rappresentato linearmente: si scompone, si frantuma in latenze, in contrattempi, in inciampi, in lacerazioni, si inabissa per poi improvvisamente affiorare, come osserviamo in una sezione del film in cui Stephen viene invitato dai suoi allievi, William e Anna, a salire con loro sull'imbarcazione su cui stanno percorrendo un canale che si congiunge con un fiume. In questo brano la consistenza del tempo, al pari della superficie densa dell'acqua su cui procede la barca, dopo un primo lento carrello che affianca il percorso di quest'ultima, si lacera man mano in intervalli, in spaccature. Il battito di ali di un gabbiano, il suono quieto dell'acqua, i movimenti ritmici del giovane e ginnico traghettatore William che immerge il remo nel liquido, lo scorrere lento e pacifico del corso del fiume, un cigno che galleggia sulla superficie, tutti questi segmenti visuali



Accident
–
1967, Joseph Losey

sembrano velare un altro movimento. Quello dei mulinelli, dei vortici inabissanti nel fondo non visibile, quelli di un orizzonte pulsionale latente di cui molteplici schegge di immagini sono indice. Singole soggettive incarnano lo sguardo di Stephen intento a fissare il corpo disteso di Anna sezionandolo per porzioni.

Un'inquadratura sulle sue affusolate ginocchia, una intensa panoramica che da fianchi e vita risale fino all'incurvatura di un braccio, un dettaglio del suo volto, tracciano le linee tensive di un desiderio scopico la cui forza compressa diviene insostenibile. Ecco che allora, all'improvviso, l'eccesso dell'esperienza psichica provata dal protagonista si traduce in cecità: gli occhi di Stephen appaiono opachi di fronte a un elemento naturale e al tempo stesso non previsto, un grande ramo di un albero che si erge inaspettatamente fa da ostacolo, costringendolo a precipitare in acqua. Al rientro precipitoso dei due uomini nello studio, il maestro si rivolge al suo allievo tracciando le linee del proprio fantasma: «Divento vecchio… vecchio. Sono i muscoli... i muscoli. Le distanze… le distanze mi ingannano. Tutto se ne è andato... è svanito». Il vano tentativo di riappropriarsi di qualcosa di perduto scaglia Stephen sull'orlo di un reale insostenibile.

Una estetica del frammento e della discontinuità si ripete nei brani più drammaticamente significativi del film, convocando, si è detto, un presentarsi della memoria psichica che nel suo eccesso di intensità provocata dall'emergere di istanze inconsce può solo affacciarsi per singole intermittenze visive, per interpolazioni di immagini. Il presente soggettivo di Stephen è percor-

so da stati di memoria al cui interno il riapparire inaspettato di tracce di eventi non ancora assimilati, non si traduce in costruzione soggettiva, si aggroviglia piuttosto in tirannica ripetizione di qualcosa di non padroneggiato, di non risolto.

È il momento in cui l'uomo, durante la notte in cui è appena avvenuto l'incidente, abbagliato dal desiderio, fissa il corpo di Anna privo di coscienza a seguito del violento impatto della vettura contro un albero. Un sottile dettaglio – il movimento della sua mano che accarezza la maniglia di un mobile – segnala la libido compressa che invade la sua figura immobile. Verso la fine del film, come vedremo, viene ripetuta un'inquadratura simile che ci riporta alla notte del tragico avvenimento: vediamo Stephen con gli occhi fissi rivolti verso il fuori campo mentre all'interno della camera la sua mano stringe la maniglia della cassettiera alle sue spalle. Solo in un piano successivo, attraverso l'immagine riflessa in uno specchio, scopriamo Anna immersa in un sonno profondo, stordita dall'alcool e dallo shock dello scontro avvenuto. Attraverso una soggettiva di Stephen osserviamo i suoi piedi, uno avvolto in una scarpa bianca l'altro scalzo, mosso da un breve fremito[6]. L'inquadratura seguente ci inabissa nella breccia memoriale dell'incidente appena avvenuto: all'interno dell'automobile capovolta su un fianco, scopriamo il tacco della calzatura di Anna urtare il viso privo di respiro di William nel momento in cui la giovane tenta di uscire dall'abitacolo, quando improvvisamente udiamo fuori campo la voce angosciata del protagonista gridare «Attenta!».

6 Il tremolio del piede induce il ricordo di una sequenza del film *Hiroshima mon amour* che nel 1960 apre una nuova stagione del cinema introducendo il tema del legame tra memoria e oblio. Mi riferisco al momento in cui la protagonista, sulla soglia della terrazza, fissa il tremolio della mano dell'amante giapponese, immerso nel sonno. Irrompe simultaneamente nella sua realtà psichica un frammento visivo del tremolio della mano del suo amante tedesco in fin di vita. All'interno del film Alain Resnais non solo rompe la linearità del racconto ma va oltre, proponendo una alternanza tra frammentazione, il forte ricorso all'intervallo tra parola e immagine, e, al contempo, un insistito uso del carrello volto a far percepire la durata e rendere visibile un attraversamento dello spazio temporalizzato.



Accident
–
1967, Joseph Losey

Nella sequenza sopra descritta tratti antitetici, pulsioni sessuali e di morte, coesistono; nello sguardo desiderante del protagonista, captato da un dettaglio, ovvero il piede di Anna, per associazione di forme si palesa un'altra immagine ben più inquietante, non assimilata, non intaccata dal tempo. In questa breve sezione narrativa intuiamo di avere seguito il flusso mentale del protagonista per la iterazione di elementi visivi e soprattutto sonori relativi a un'azione precedentemente rappresentata: poco dopo l'inizio del film, si è detto, lo avevamo osservato, accorso a liberare dalla carcassa i due giovani, calarsi dall'alto nella vettura per cercare di spingere la donna all'esterno. Dopo brevissime riprese nell'interno dell'abitacolo dei due corpi immobili e di Stephen che tenta di salvare Anna, il veicolo era stato ripreso a distanza finché, in una successiva inquadratura, avevamo scorto il braccio di Stephen fare forza sull'esterno delle lamiere per aiutare la donna a uscire, quando il suo urlo: «Attenta, gli stai schiacciando il volto!» aveva bucato il silenzio della notte[7]. Nel tentativo di abbandonare l'automobile il piede di Anna premeva con il peso del suo corpo sul volto di William. L'azione che nella

7 In un altro brano del film avevamo visto la guancia sinistra del volto di William lacerata da una ferita durante una partita simile al corpo a corpo del rugby, partita che si era svolta nell'elegante salone in stile neoclassico della sua residenza. Durante l'agone, Stephen era stato chiamato a giocare in porta. L'aristocratico volto del giovane viene profanato anche all'interno dell'abitacolo della vettura schiantatasi contro un albero, ancor prima che Anna prema sul suo viso per uscire: da una bottiglia di whisky si era rovesciato il liquido sui suoi lineamenti.

contingenza dell'accaduto avevamo potuto intuire, ma non vedere, affiora nel presente trasposta in immagine: il frammento spaesante e inalterato dal tempo invade la trama fantasmatica dell'uomo nel momento in cui il suo sguardo, carico di godimento, è orientato sul medesimo dettaglio del corpo di lei.

Sia nella sequenza in barca, sia in questa notturna, lo sguardo del protagonista esplora il corpo della giovane allieva sezionandolo per porzioni. Eppure, attraverso il suo volgersi verso l'oggetto del desiderio, sembra agire una forza diretta non solo al raggiungimento di un appagamento pulsionale, piuttosto a smembrare inconsapevolmente l'immagine marmorea, perfetta nella composizione delle sue fattezze, come per catturare, nel rovescio della sua apparenza, nelle sue pieghe, quel qualcosa di sfuggente che si annida nella profondità. Come se tale impenetrabile armonia, sottraendosi a una rappresentazione nitida, chiara, unitaria, agisse da schermo, da barriera rispetto a qualcosa di informe, di eccedente. Come se quella enigmatica bellezza fosse chiamata a celare il fondo buio, il vortice di orrore, ovvero l'incontro inquietante per Stephen con un grumo non raffigurabile, con il reale traumatico rappresentato dal limite della finitezza quale destino della condizione umana. In entrambe le situazioni, al fascino e al desiderio emanati dal corpo di Anna viene accostata l'improvvisa e vulnerabile esposizione all'impermanenza e alla maschera oscena della morte. Nella parte finale del film, si è detto, ritorna l'immagine del viso profanato di William. E quando Stephen si approssima a possedere crudelmente il corpo desiderato, la battaglia amorosa sarà momentaneamente interrotta dallo squillo insistente del telefono a cui egli non risponde, appello sonoro recante la notizia della nascita di suo figlio.

Per Losey, Anna è un catalizzatore. Dopo la sua partenza il protagonista riprenderà la trama della propria esistenza apparentemente come prima nella casa che abbiamo osservato in apertura del film, ma la memoria dell'incidente sarà nel suo inconscio ostinatamente custodita, confinata in una fissità atemporale, pronta quindi a riemergere a più riprese. Mentre la cinepresa, attraverso una carrellata indietro, con un movimento

di macchina inverso rispetto a quello della sequenza iniziale, si allontana dalla villa, il violento suono fuori campo dello scontro della vettura, alla fine della pellicola, modula in modo allusivo il permanere delle tracce indelebili dell'evento. Pure in questo caso ripetizione e variazione, resti non assimilati e riverberi, sono affidati a un frammento sonoro.

Shame

Propongo ora un passaggio a un film più recente, *Shame* (2011), che può apparire una fuga in avanti poco giustificabile sposando una prospettiva storiografica, ma che sul piano formale mi colpisce particolarmente per la presenza di assonanze con *L'incidente*, pur nel differente trattamento delle componenti espressive. Anche se occorre sottolineare che in *Shame* è il corpo del protagonista, Brandon (Michael Fassbender), ad essere il punto centrale su cui converge l'attenzione. Corpo considerato non certo quale somma di organi biologici ma, come per la psicoanalisi, luogo di emergenza della pulsione. Accumulo e frammentazione sono la cifra stilistica del film innervati da una costante ripetizione del medesimo, al servizio di un godimento privo di limite da cui la fisicità di Brandon è padroneggiata. Ma procediamo per gradi.

Steve McQueen affida al trattamento delle immagini e al loro potere evocativo la figurazione di un malessere contemporaneo al cuore del quale la pulsione appare del tutto ingovernabile. La storia di Brandon, uomo attraente, che divide la propria esistenza tra un lussuoso ufficio pubblicitario e il suo ordinato appartamento di New York[8], assurge a segno di una solitudine allusi-

8 La città di New York nel film non è semplice sfondo scenico. Steve McQueen dichiara che è una città priva di limiti dal momento che in qualsiasi ora del giorno e della notte si può avere accesso a tutto. Inoltre, i grattacieli altissimi e dalle vetrate trasparenti negli uffici di Manhattan fanno sentire gli individui proiettati nel cielo, favorendo in loro una percezione di onnipotenza. M. Ciment, *Entretien avec Steve Mc Queen. Le mouvement et le rituel*, «Positif», n. 610, 2011, p. 17 e p. 19.

va allo scompaginarsi dell'Io: alla scansione regolare della sua giornata si accompagna infatti una ripetuta concentrazione e ossessione verso pratiche sessuali. Il suo universo erotico è scandito dalla incessante visione di scene porno in rete, dai frequenti incontri con prostitute e da una costante attività masturbatoria. Nella sua vita, metodicamente controllata[9], irrompe la discrasia tra la rappresentazione di sé, centrata sull'illusoria padronanza della propria esistenza – quella di un uomo arrivato a una soddisfacente posizione professionale con un discreto benessere economico – e, al contempo, l'assoggettamento totale alla forza di un godimento distruttivo. Brandon si condanna egli stesso a una esistenza modulata dalla contingenza e dalla precarietà dei legami. Celato sotto una maschera di compiacenza e di adesione a sembianti di autoaffermazione nel proprio ambiente di lavoro – luogo sempre raffigurato con pareti trasparenti, ambienti scarni e gelidamente eleganti – Brandon è spiazzato dall'arrivo inatteso nel suo appartamento della sorella Sissy (Carey Mulligan), bisognosa d'amore e di affetto. L'improvvisa e destabilizzante presenza di Sissy lo porta a doversi confrontare con quell'altra parte di sé – quella occultata rispetto a un mondo che segue le logiche del "discorso del capitalista" – esponendolo alla "vergogna" di un corpo imprigionato nel suo stesso compulsivo piacere distruttivo. La raffigurazione di questa scissione, di questo iato tra eccesso devastante e apparente dominio vede nel corpo di Brandon, considerato alla stregua di una macchina di godimento, l'indice di una assenza di regolazione pulsionale, condannata alla ripetizione del sempre uguale.

Già dal prologo, il regista mette in scena con grande eleganza espressiva la spirale distruttiva della ripetizione da cui l'uomo è catturato. *Shame* si apre con una inquadratura in *plongée* della sua figura nuda, ripresa frontalmente immobile a letto. Il ticchettio regolare di un orologio segna il trascorrere del tempo. Dopo

9 Nella medesima intervista pubblicata su «Positif», il regista sottolinea di aver inserito la musica di Bach e la sua riscrittura mediante le *Variazioni Goldberg*, ovvero una musica costruita sul preciso controllo mediante una equazione numerica, al fine di richiamare il piacere provato dal protagonista verso il controllo. *Ivi*, p.18.

qualche secondo, scorgiamo i suoi occhi muoversi. Vedremo, nel corso del film, seguendo il protagonista, come la pulsione scopica sia una delle spinte che costantemente lo sollecitano. Nell'inquadratura successiva lo osserviamo dapprima in attesa nel metrò, poi in primo piano di giorno seduto in un vagone con espressione pensosa e al contempo impenetrabile. Il suo sguardo si posa poco dopo sul volto di una giovane e avvenente donna. Fuori campo sentiamo i gemiti di due corpi impegnati in un rapporto sessuale. Nel piano seguente scorgiamo per pochi attimi il corpo di Brandon e di una donna distesi a letto dopo un amplesso. Dopo uno stacco la macchina da presa rimane fissa sulla parete monocroma dell'appartamento; notiamo la porta aperta della camera da letto sulla destra e sulla sinistra il corridoio con la segreteria telefonica. Il protagonista, nudo, esce dalla camera, attraversa di spalle il corridoio azionando la segreteria, per poi recarsi in bagno. Udiamo provenire dall'apparecchio una voce femminile che lo cerca (nel corso della narrazione scopriremo appartenere a Sissy). Uno stacco netto ci riporta nel vagone della metropolitana con Brandon che continua a fissare la sconosciuta da cui riceve un sorriso compiacente. Mediante un altro stacco ci troviamo di nuovo nel corridoio del suo appartamento dove seguiamo l'arrivo della prostituta con cui l'uomo si era incontrato, incontro ripreso nelle immagini precedenti. Nell'accoglierla lui chiede se voglia bere qualcosa, frase che ripeterà nel corso del film quando si intrattiene con presenze femminili. La macchina da presa ritorna nella camera da letto mostrando alcuni frammenti del rapporto sessuale. Di nuovo lo seguiamo alzarsi per andare a urinare e lavarsi, dopo aver attivato la segreteria telefonica da cui proviene la voce a cui, ancora una volta, non presta alcuna attenzione. «Ciao, sono io. Rispondi. Rispondi. Brandon, Brandon, sono io che chiamo. Cazzo!». Nell'inquadratura seguente, osserviamo la sua figura masturbarsi sotto la doccia. Cogliamo la muscolatura vibrante per la tensione sessuale e il riflesso di lui nello specchio accanto. Tale scelta stilistica sembra alludere alla scissione presente nel protagonista, a quello scompaginarsi dell'Io accennato in apertura.

Ma torniamo al prologo. Siamo di nuovo nel vagone del metrò. Una serie di inquadrature in campo controcampo incorniciano i volti di Brandon e della sconosciuta. Lui sembra attirare l'avvenente preda con l'insistenza dello sguardo. La donna ora replica accavallando le gambe per esibirne una più ampia porzione. Seguiamo attraverso gli occhi di lui il segmento dell'arto di lei e poco dopo, con una panoramica verso l'alto, la macchina da presa si sofferma sul suo viso. In molte sequenze del film, si è detto, il corpo femminile è inquadrato per singole parti, come a proporre, sul piano visivo, la tensione feticistica. Lei ora si alza e si avvia verso l'uscita; la macchina da presa fissa in primo piano la sua mano con al dito la fede e un anello sormontato da un brillante. Alla mano della donna si affianca quella di lui. Le porte del vagone si aprono e in continuità la cinepresa riprende Brandon seguire eccitato la sua preda, per poi perderla nella folla della stazione.

In questo prologo sembrano trovare felice soluzione espressiva alcuni caratteri strutturali che connotano il modo di procedere del protagonista. Accumulazione e frammentazione, come vedremo nel corso del film, sono manifestamente evidenti. La struttura acronica del montaggio al cui interno immagini appartenenti a situazioni differenti vengono giustapposte contribuisce a rinforzare la percezione di un accumulo di figure che, al pari di pezzi di una raccolta, sfuggono a una costruzione lineare addensandosi nella ripetizione del medesimo.

Cambiano i corpi, i volti, ma il movimento, la tensione di Brandon, sono sempre votati alla stessa procedura. Nella messa in quadro delle presenze femminili prevale la frammentazione. La sconosciuta in metropolitana è osservata in volto e mediante dettagli del suo corpo, così pure la prostituta con cui Brandon si unisce: in due differenti inquadrature la macchina da presa ne fissa la zona centrale della vita e dei fianchi o solo la schiena. E per buona parte della narrazione i rapporti di Brandon con le donne sono connotati da una sorta di attrazione compulsiva per la composizione del corpo in sezioni, come si trattasse di un oggetto costruito da un accumulo di pezzi, strumento atto al puro godere d'organo (tale scomposizione e frammentazione



Shame
–
2011, Steve McQueen

verrà esaltata in una sequenza in cui l'uomo ha rapporti, al pari di una macchina automatica, con due prostitute, di cui vengono presentate solo singoli dettagli). Il ticchettio dell'orologio e la musica che procede per fasce sonore persistenti accentuano la percezione di un movimento ricondotto sempre a una costante. Come se la sessualità di Brandon non potesse mai sfuggire a una economia volta a colmare l'abisso esistenziale della sua solitudine attraverso un andamento circolare composto da singoli frammenti.

Persino gli oggetti erotici sono al servizio di una funzione di accumulazione. In un'altra sequenza, dopo uno scontro violento con la sorella che lo ha inavvertitamente sorpreso nell'atto di masturbarsi, Brandon, colto nel suo darsi a vedere[10], viene ripreso rannicchiato su una poltrona, immobile, chiuso in un assordante silenzio.

Cogliamo nella sua postura la profonda sofferenza ogni qual volta sente il suo corpo costretto in una prigione da cui non poter fuggire. Nel brano seguente, preso da una furia irrefrenabile, in un impeto impossibile da trattenere, raccoglie decine di riviste pornografiche, di *gadgets* erotici, tra cui il proprio computer impestato dalle immagini pornografiche e getta tutto nella spaz-

10 Per Jacques Lacan la vergogna (lemma che connota il titolo del film) è un affetto primario, indice del rapporto con un Altro primordiale che non giudica, ma che semplicemente vede e dà a vedere. Riflessione riportata nel saggio di J.A. Miller, *Nota sulla vergogna*, «La Psicoanalisi», n.46, 2009, p. 26. Ritornando sul tema della vergogna, nel *Seminario XVII* Lacan aggiunge che tale affetto è legato al godimento, in stretto rapporto con la parte più intima del soggetto. Sottolinea al contempo come ai nostri giorni questo sguardo si sia man mano eclissato a causa di un indebolimento del simbolico. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi. 1969-1970*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 227-259.



Shame
–
2011, Steve McQueen

zatura per strada. Il montaggio vorticoso, costruito con singole inquadrature estremamente brevi, partecipa di tale tensione tra accumulo e frammentazione. L'immagine seguente lo mostra di spalle, piegato su sé stesso davanti a una finestra oscurata da tende veneziane. La composizione delle linee orizzontali della tenda sembra accentuare il senso di imprigionamento. Le mani avvolgono il capo chino. La postura in cui è fissato dalla cinepresa viene riproposta ogni qual volta Brandon appare nudo allo sguardo del proprio godimento.

Shame, attraverso una raffinata composizione visiva, mostra come il corpo nell'umano, al di là del biologico e del naturale, sia investito da una pulsionalità che ne detta gesti e movimenti, inondandolo di un godimento per lo più distruttivo nella sua coazione ripetitiva. E tale corpo, proprio perché non riducibile al naturale, bensì segnato dal taglio significante, si inceppa nel momento in cui non può "usare" la carne, la pelle, di una donna da cui è attratto al pari di uno strumento, di un oggetto di cui godere.

Mi riferisco alla sezione narrativa in cui vediamo il protagonista in un lussuoso albergo insieme a una collega, donna differente da quelle dei suoi ripetitivi incontri. Lei propone altri modi, altre sfumature, altri affetti per segnare la vicinanza tra un uomo e una donna. E nell'incontro dei due corpi chiede altri gesti, altri movimenti, altre sensazioni rispetto agli appuntamenti fisici occasionali. E in questo caso lui viene colpito; scontratosi con una domanda non ascrivibile a un funzionamento meccanico incontra un'esperienza di reale impossibile da circoscrivere. Di fronte a una presenza che gli chiede di esistere, di abbandonare la propria solitudine, Brandon non riesce più a governare il proprio corpo. Ferito dall'impossibilità di sintonizzarsi con una domanda che esula dalla ricerca di una

prestazione, si rannicchia su una poltrona, con il capo chino, le gambe tremanti, nella postura che più volte nel film rimanda alla sua fragilità.

Dopo che la donna si allontana, nella sequenza successiva lo vediamo prendere da dietro una prostituta. La frase rituale, al termine dell'atto sessuale perfettamente condotto, frase con cui lui chiede alla donna se gradisca qualcosa da bere, riafferma la ripetizione espressa dal movimento ora meccanicamente padroneggiato dal suo corpo.

In un'altra sezione narrativa, dopo un feroce scontro con la sorella, anche lei disperatamente rivolta a chiedere un legame che li accomuni negli affetti, di nuovo Brandon, non essendo in grado di rispondere all'appello, fugge nella notte attraversando differenti postriboli atti alla soddisfazione compulsiva della pulsione erotica, nel disperato tentativo di dare tregua all'abisso che lo divora.

Nell'oscurità Brandon passa dal consumo di un corpo all'altro, come in una sorta di montaggio di intensità, sino alla sequenza in cui assistiamo al suo incontro sessuale con due prostitute, là dove le sagome fisiche, riprese da vicino solo per singole porzioni, con inquadrature frammentate e assemblate con un fitto montaggio, paiono ridotte a pezzi meccanici. L'automatismo del movimento erotico sembra trasformarsi in compressa prestazione che contagia i volti contratti e divisi tra il piacere spasmodico e un dolore acuto e profondo che, nel caso di Brandon, ne distorce lineamenti e forme. Nel crudo primo piano del suo viso alla fine della sequenza, con gli occhi per alcuni attimi rivolti verso la macchina da presa, ci sembra di poter leggere la stessa geografia di linee tensive affioranti dalla superficie dei visi ritratti da Egon Schiele. E là dove, nei momenti di vita sociale, le fattezze del protagonista erano rivestite da una maschera immobile e controllata, qui, adesso, cogliamo l'angoscia fissata nel suo sguardo che interroga noi spettatori.

Veniamo infine all'epilogo che segue alla notte tempestosa accennata prima e al tentativo di Sissy di darsi la morte dopo il disperato dialogo con il fratello. In una sezione precedente alla chiusura del film, all'alba avevamo scorto Brandon che, dopo

aver messo in salvo la sorella, era ripreso da lontano accovacciato sul selciato in uno spazio spoglio prospiciente la baia di New York, dopo un insistente pianto. L'immagine di lui, ripiegato su sé stesso per il dolore, condensa, attraverso una composizione figurativa orchestrata sul vuoto, la solitudine con cui è stata avvolta la sua esistenza, al di là dei falsi sembianti di autoaffermazione che hanno accompagnato la sua volontà di controllo. Il suo corpo che nel corso della narrazione avevamo visto attraente, atletico, impermeabile alle emozioni, ora ci appare, a contatto con il terreno, al pari di uno straccio, di un rifiuto urbano.

Dopo una ellissi, nell'epilogo, simmetricamente all'inizio, viene mostrato Brandon salire su un vagone della metropolitana e incontrare di nuovo l'attraente donna bionda. Adesso lei appare pronta ad essere catturata. Si ripete il gioco di sguardi tra i due, anche se ora gli occhi dell'uomo paiono più spenti, meno abitati dall'impulso a possederla. Quelli di lei lo sollecitano ripetutamente, anche se si scontrano con una superficie piatta, meno ricettiva. La donna si avvicina alla porta della vettura, la macchina da presa riprende da vicino la sua mano, esattamente come nel prologo; notiamo solo un piccolo particolare che introduce una variazione: non indossa più la fede. Brandon, è seduto, inquadrato in un intenso primo piano. Steve McQueen chiude il lungometraggio sul suo volto immobile, intenzionalmente sospendendo l'azione e lasciando allo spettatore la possibilità di interpretare singolarmente questa fine. Potremmo considerare il mutamento avvenuto nel protagonista, dopo il tragico atto autodistruttivo di Sissy, come apertura a un inizio di soggettivazione? Forse, ma non è detto, o quanto meno l'ultima immagine è sotto il segno di una muta interruzione.

Nella parte finale di *Shame* la ripetizione della situazione mostrata in apertura, mi pare possa essere letta quale segno allusivo a una circolarità priva di uscite. In entrambi i film ripetizione e variazione sono state affidate al frammento, sonoro in *L'incidente*, evocazione di un cerchio chiuso in sé stesso, in *Shame*, a una porzione del corpo del protagonista, immobile nella schiavitù della fissità.

INCONTRI

Laura Marcolini

Dalle tavole alle scatole di montaggio. Immagine e spazio nei progetti di Studio Azzurro

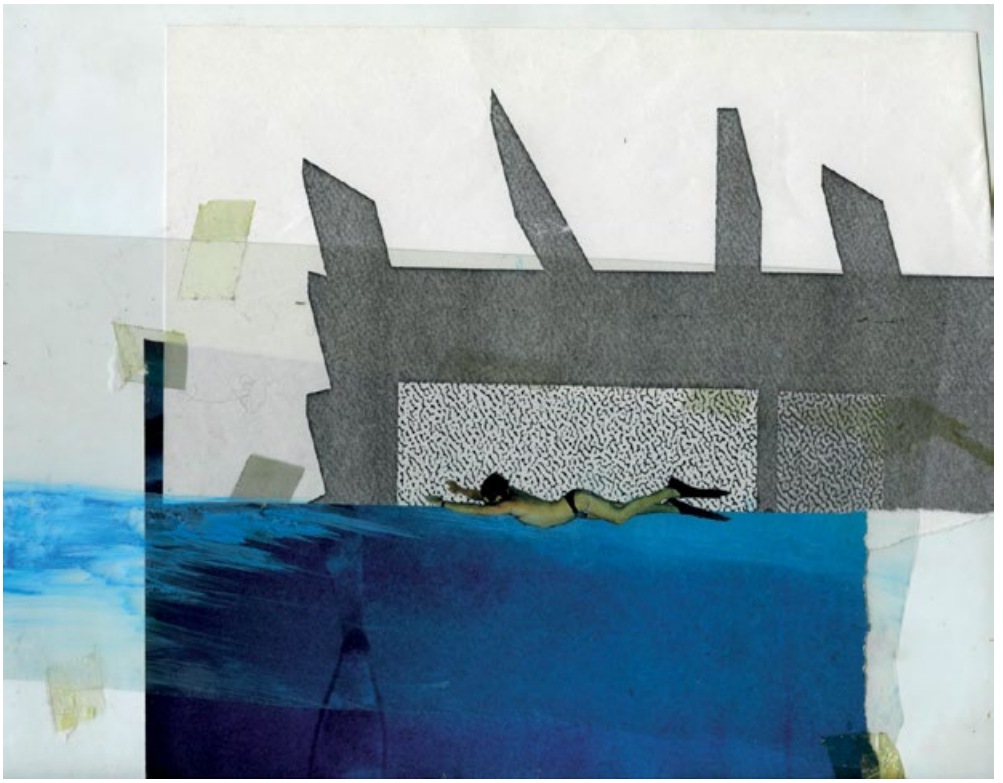
Nelle descrizioni del 1984 per la presentazione del videoambiente *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* – realizzato a Palazzo Fortuny, a Venezia – compare l'espressione "scatola di montaggio", una formula tuttora in uso nel linguaggio progettuale di Studio Azzurro. Il testo definiva l'opera come "una grande scatola di montaggio elettronica da *leggere* attraverso le sue sincronie e le sue sfasature, da *immaginare* attraverso i suoi vuoti, da *praticare* con i propri movimenti".

Cos'è, allora, il montaggio per Studio Azzurro? Qualcosa da "leggere" secondo nozioni legate al tempo, da "immaginare" secondo le sue "apparenti mancanze", da "praticare" personalmente, secondo le posture e i gesti di ognuno. Nell'immaginario della sperimentazione tecnologica, l'idea di montaggio legata a una "scatola", sembra porsi anzitutto agli antipodi della "scatola nera", formula in genere attribuita agli oggetti e ai sistemi tecnologici, in quanto macchine non indagabili, inaccessibili, in definitiva non "smontabili", che inghiottono energia-mondo ed emettono segnali di varia natura. Una contrapposizione non sappiamo quanto volontaria ma certamente programmatica rispetto all'elezione della sperimentazione tecnologica nel percorso poetico dello Studio. La "scatola di montaggio", a differenza della scatola nera, chiama in causa un'azione e, con essa, un "praticante". Lo invita a un atteggiamento di scoperta, a un'esplorazione che si affaccia su un obbiettivo e che ha al suo centro l'acquisizione di conoscenze rispetto a un processo di costruzione per assemblaggio. La scatola di montaggio dà per scontata e pretende una "manualità intelligente", uno stare aperto, dinamico, proiettato nel campo del mondo attraverso il gesto e l'immaginazione[1].

Nelle opere di Studio Azzurro, il montaggio non è quindi "in mano" solo all'autore – anzi *agli* autori. Da una parte è proprio il cuore dei dispositivi di messa in scena, il metodo che permette di parlare di un autore collettivo (montaggio della sceneggiatura, montaggio video, montaggio della messa in scena, assemblaggio dei sistemi tecnici e tecnologici); dall'altra è un vero e proprio strumento di conoscenza per chi lo sperimenta costruendo con il proprio sguardo e il proprio movimento nello spazio, una versione personale del racconto portato nel mondo in una condizione ancora aperta e assemblabile – sia esso l'autore che sta dietro la messa in scena, sia esso il coautore che sta dentro la messa in scena.

Il montaggio nei lavori di Studio Azzurro è, in effetti, qualcosa che anzitutto avviene nello spazio oltre che negli schermi. È forse prima ancora un processo che

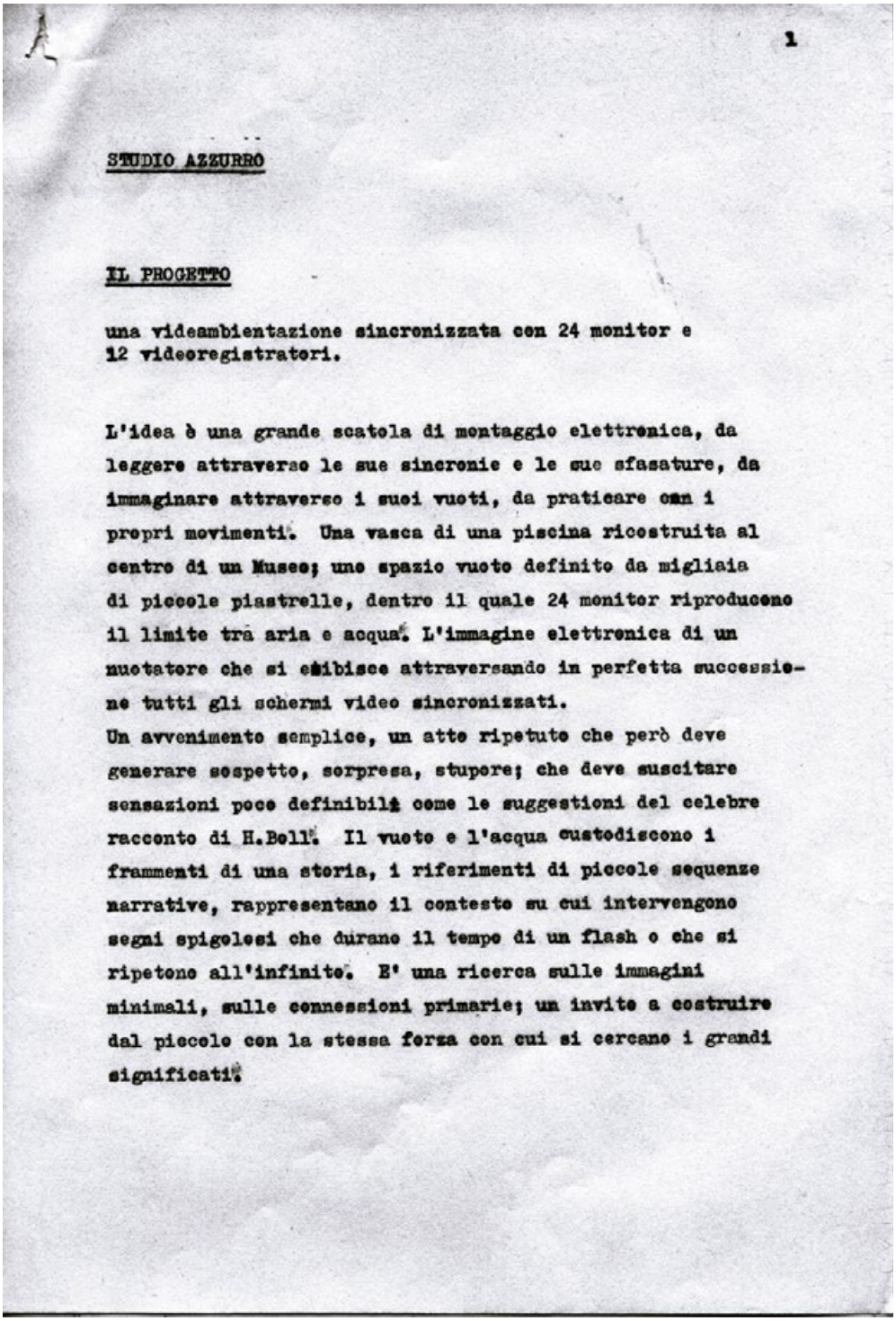
1 È uno di quei casi in cui è particolarmente chiaro, per estensione, per quale motivo il coinvolgimento delle mani significa il coinvolgimento dell'intero corpo o, meglio, del cervello-corpo: nell'*homunculus corticale* – "rappresentazione somatotopica dello schema corporeo dell'uomo che è stata sviluppata da Wilder Penfield nel XX sec." – la mano occupa infatti la porzione più grande.



Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg), collage progettuale per il videoambiente
-
1984, Studio Azzurro

si fonda sullo "smontaggio" di un tema e di un racconto, per dare a esso la possibilità di ri-raccontarsi in un modo altro, per lasciarne vivere le emergenze, le pieghe e gli intervalli. Lo spazio di un'installazione è intrinsecamente parte del progetto, poiché, una volta disposto lo spazio, la facoltà di decidere come muoversi al suo interno – come rimontarlo, appunto – spetta a chi lo percorre e lo abita. Ecco perché sono tanto importanti le *affordance*, le informazioni di cui si fanno protagonisti il suono e la luce, mobile, instabile, viva, che modella gli oggetti, punteggia lo spazio di indicatori, emana dalle storie in emersione dagli schermi. E dove non c'è la luce, si aprono degli intervalli, degli ulteriori spazi, che stanno *tra*. Tra architettura, oggetti, immagini, video e persone.

All'interno di questo "spazio tra le immagini", a densità variabile, molte aree sono praticabili, abitabili dal visitatore. Molti intervalli sospendono il flusso e lasciano dei diaframmi per una forma di "attenzione fluttuante". Altri intervalli, non praticabili, spesso non intercettati consciamente, possono condensare potenzialità performative nascoste. È il caso, per esempio, degli intervalli tra i monitor delle prime videoinstallazioni, che diventano un elemento di stile rimodulato all'inizio degli anni 2000 con *Trittico Marghera*. Se negli anni '80 e '90 si lavorava sulla sincronizzazione e sulla continuità dell'immagine che trascorre da un moni-



1

STUDIO AZZURRO

IL PROGETTO

una videoambientazione sincronizzata con 24 monitor e 12 videoregistratori.

L'idea è una grande scatola di montaggio elettronica, da leggere attraverso le sue sincronie e le sue sfasature, da immaginare attraverso i suoi vuoti, da praticare con i propri movimenti. Una vasca di una piscina ricostruita al centro di un Museo; uno spazio vuoto definito da migliaia di piccole piastrelle, dentro il quale 24 monitor riproducono il limite tra aria e acqua. L'immagine elettronica di un nuotatore che si esibisce attraversando in perfetta successione tutti gli schermi video sincronizzati.
Un avvenimento semplice, un atto ripetuto che però deve generare sospetto, sorpresa, stupore; che deve suscitare sensazioni poco definibili come le suggestioni del celebre racconto di H.Boll. Il vuoto e l'acqua custodiscono i frammenti di una storia, i riferimenti di piccole sequenze narrative, rappresentano il contesto su cui intervengono segni spigolosi che durano il tempo di un flash o che si ripetono all'infinito. E' una ricerca sulle immagini minimali, sulle connessioni primarie; un invito a costruire dal piccolo con la stessa forza con cui si cercano i grandi significati.

Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg), progetto originario per il videoambiente - *1984, Studio Azzurro*

tor all'altro, con *Trittico Marghera* prende avvio un'attenzione alle possibilità di una "lieve asincronia" che mette in evidenza le potenzialità di quello spazio cieco, amplificandone la dimensione temporale, facendo "inciampare" il passaggio delle immagini da uno schermo all'altro. Qualcosa che ricorda gli studi di Sergej Ejzenštejn sul "montaggio intellettuale" come accostamento non lineare di momenti temporalmente diversi: «Un montaggio fondato sulla *produttività* del "conflitto", della non corrispondenza, dell'intervallo tra elementi appartenenti a fasi temporali diverse»[2].

Nel lavoro di Studio Azzurro, il montaggio dovrebbe quindi essere più correttamente definito come una "pratica" che, applicata a molte fasi del progetto, istituisce alcuni dei caratteri peculiari delle opere. Oltre alle declinazioni della

2 A. Somaini, *Montaggio e anacronismo*, «Aut aut», n. 348, 2010, p. 94.



Sensitive City, ambiente sensibile
-
2010, Studio Azzurro



Miracolo a Milano, ambiente sensibile
-
2016, Studio Azzurro

sincronizzazione a cui si è appena fatto riferimento, questa pratica si attua nella separazioni in luoghi (spazio) e/o momenti (tempo) diversi della messa in scena di un personaggio e del suo paesaggio, di un personaggio e degli oggetti a cui si riferisce nel suo racconto; è il caso, ad esempio, di *Sensitive City* (EXPO Shanghai, 2010) che presenta su più livelli traslucidi gli elementi umani, paesaggistici e grafici di ogni racconto, ricostruendo un ambiente tridimensionale – una sorta di teatro dell'immaginazione. O in *Miracolo a Milano* (Milano, Palazzo Reale, 2016), dove gli oggetti evocati appaiono solo dopo il salto spiccato verso il cielo dalla persona senza dimora che ha appena raccontato qualcosa di sé.

Queste *sfasature* – per tornare a una delle parole della definizione iniziale – queste "lontananze"[3] permettono di popolare lo spazio di innumerevoli possibilità, sollecitando lo spettatore a rimontare dentro di sé gli elementi della storia, i suoi indizi e i suoi contesti, con un piccolo sforzo spontaneo, giocoso e sensibile, mnemonicamente e cognitivamente. Mentre le storie, dal canto loro, continuano in questo modo a vivere, a smontarsi

3 Il lavoro sulla separazione degli elementi e delle loro apparizioni virtuali per un nuovo montaggio e smontaggio ha forse anche qualcosa a che fare sia con la soddisfazione di un piccolo lavoro cognitivo dall'esito certo perché non sottoposto a giudizio – ovvero di un gioco – sia con la restaurazione di un sentimento auratico autentico quale «singolare intreccio di spazio e tempo», «apparizione unica di una lontananza per quanto questa possa essere vicina» (cfr. W. Benjamin, *Breve storia della fotografia* (1931), in Id., *Scritti 1930-1931. Vol. 4*, tr. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, p. 485).

e rimontarsi per la sola presenza di qualcuno che le interroga o ne è interrogato[4].

Queste reciproche interrogazioni sono la condizione primaria per istituire un ambiente di relazioni e per suscitare un'occasione di accesso a una forma di conoscenza[5]. Forse per questo gli ambienti museali si sono interessati a Studio Azzurro. Perché le grandi "scatole di montaggio" – che si possono considerare come espansioni nella terza e nella quarta dimensione delle grandi tavole di montaggio del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg – sono un modo per "mettere nel mondo" frammenti di sapere e permetterci di ricordarli grazie al loro modo di abitare quello spazio insieme con altri frammenti di quella stessa storia, scomposta e ricomposta attraverso una combinatoria che prevede anche degli spazi intermedi da cui far emergere quell'elemento di intuizione e di immaginazione personale a cui ognuno di noi è chiamato nel momento in cui vene interpellato in un processo di conoscenza e di incontro.

Come per Aby Warburg la disposizione delle fotografie nelle tavole dell'atlante non era mai definitiva perché seguiva il percorso di indagine ed emersione delle persistenze e degli inabissamenti delle *pathosformel*, così il montaggio degli elementi di una storia in un ambiente narrativo si rivela essere uno strumento di conoscenza anzitutto per chi lo progetta e poi per chi ne esplora la messa in scena, nei suoi esiti sempre "instabili", sempre pronti a "muoversi" nuovamente, a "migrare" con i suoi spettatori, con le sue storie in movimento.

4 Cfr. G. Didi-Huberman citato in A. Somaini, *Montaggio e anacronismo*, cit., p. 94: «Il n'y a […] de 'remontée' historique qui par reportage d'éléments préalablement dissociés de leur place habituelle».

5 In considerazione della portata cognitiva e creativa del montaggio, credo sia lecito insistere sulla coautorialità dello spettatore-fruitore anche quando l'opera non preveda l'intervento sulla sua matrice – nell'ambito specifico degli ambienti interattivi, si tratta del codice del programma che permette le interazioni con le immagini – dal momento che la matrice dell'opera non è esclusivamente tecnologica, bensì intrinsecamente combinatoria.

Prima conversazione

Milano, sede di Studio Azzurro, Fabbrica del Vapore, 22 febbraio 2024

Francesca Pola
Vorrei avviare questa conversazione parlando di un tema che credo abbia, per Studio Azzurro, una valenza centrale ovvero quello del rapporto tra montaggio e archivio.

Laura Marcolini
Parto da alcune riflessioni seguite a una recente tavola rotonda all'ASAC della Biennale di Venezia a cui siamo stati invitati. Si è parlato di molte forme di *riutilizzo* di materiali, che non necessariamente appartengono a un archivio, materiali esistenti che vengono rimaneggiati e presentati. In quell'occasione, è stato particolarmente chiaro che esistono diverse forme di montaggio. Da una parte la forma della *tavola* – a partire da Aby Warburg per arrivare a Gerhard Richter – in cui avviene un montaggio analogico, che nel digitale si traduce in esperimenti con l'intelligenza artificiale in modo da generare grandi tavole, ricche e dinamiche, ma piatte. Dall'altra parte il *montaggio video*. Se sulla tavola si lavora in uno spazio che permette una visione sinottica, nel montaggio video si lavora invece in una cornice in cui tutto si muove linearmente, entrando e uscendo dal "campo", tranne nei momenti in cui c'è una forzatura dello spazio bidimensionale verso la tridimensionalità nel tentativo di mostrare più cose contemporaneamente. Nel montaggio video c'è necessariamente un prima e un dopo, sulla tavola è invece possibile una simultaneità.

Per avvicinare queste considerazioni al lavoro di Studio Azzurro, possiamo dire che nel momento in cui queste due forme di montaggio vengono portate nello spazio fisico, si hanno a disposizione alcuni strumenti base per costruire un'installazione; nel momento in cui più schermi o più proiezioni vengono disposti nello spazio, si sta componendo qualcosa di simile a una tavola, ma disponendo di una condizione tridimensionale – anzi quadridimensionale! Perché va considerata anche la dimensione del tempo di chi si muove in quello spazio. In uno spazio installativo è quindi possibile una visione sinottica di qualcosa, che a sua volta, all'interno delle cornici che la compongono o dei "campi immagine", produce una visione diacronica. L'impianto installativo incrocia queste due modalità. Può farlo in tanti modi: in modo più o meno piatto, più o meno frontale, più o meno ambientale, più o meno percorribile, abitabile, più o meno condivisibile con altri. In ognuna di queste varianti le due dimensioni del montaggio vengono integrate nella forma installativa, nella forma ambiente.

La proposta di Studio Azzurro è sempre stata quella di provare a costruire degli ambienti in cui sia possibile integrare tutte queste forme e formule: si prova a farle funzionare insieme, in modo da

aprire un orizzonte diverso sui contenuti che si vogliono portare. È come se il tema dell'atlante – quello delle tavole warburghiane – venisse toccato e potenzialmente portato all'interno di uno spazio, quando il progetto lo richiede.

Le due diverse forme di montaggio, inoltre, comportano un rapporto diverso con l'intervallo, che è più o meno esplicito. Nella tavola è molto esplicito, nel montaggio video è molto meno esplicito, ma esiste anche lì – come ha insegnato Dziga Vertov. Mi pare che questa differenza tra sinottico e diacronico sia ben incorporata dalla rispettiva relazione con l'intervallo: da una parte abbiamo un intervallo nello spazio, che diventa anche un intervallo nel tempo di esplorazione; dall'altra, nel video, abbiamo un intervallo che è nel tempo, nel modo in cui si mettono in relazione delle immagini che sono vicine o lontane tra di loro e che non si vedono mai contemporaneamente. Si può certamente dire che l'attivazione cognitiva è diversa nei due casi e che l'ambiente o la videoinstallazione forse riescono a integrare, ancora una volta, queste due forme.[1]

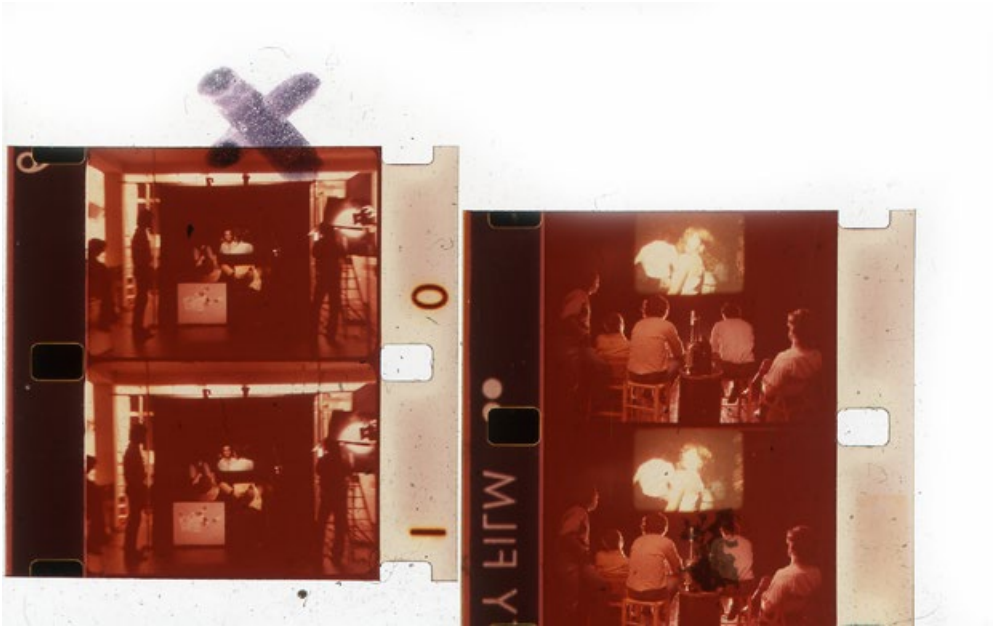
FP

Mi sembra che questo dell'intervallo sia un punto centrale rispetto al tema montaggio.

Leonardo Sangiorgi

In uno scritto di molti anni fa – e mi sembra di ricordare anche un disegno – ipotizzavamo un montatore che avesse la possibilità di montare sia orizzontalmente che verticalmente. Quel testo nasceva per rispondere a un bando di Swatch, quando avevamo fatto un progetto per i cinema interattivi (attraverso lo studio Mendini). In quel contesto era necessario avere dei film che potessero essere sia concettualmente che fisicamente montati come una partitura musicale, sia orizzontalmente sia verticalmente. Però Swatch ha poi preferito costruire le automobili Smart… Era un piccolo appunto, un'escursione legata al tema del montaggio ma anche a quello del formato: non solo il montaggio vero e proprio ma anche il significato della sequenzialità. Fra l'altro, avevamo pure realizzato uno *storyboard*, nel quale la storia aveva una lettura orizzontale, ma c'erano dei punti in cui veniva organizzata verticalmente.

1 Di seguito un breve glossario per aiutare la lettura. 1) *Tavola*: i pannelli neri che Aby Warburg utilizzò per costruire il *Bilderatlas Mnemosyne*, un supporto che è anche un dispositivo in continua trasformazione; 2) *Linearità*: il montaggio classico del cinema in quanto linearmente definito; *Sinottico* e *diacronico*: visione d'insieme e visione sequenziale, (dovendo ricordare quanto visto prima e non sapendo cosa si vedrà dopo); *Intervallo*: "lo spazio tra" indagato da Aby Warburg, attraverso il montaggio delle immagini sulle tavole del *Bilderatlas*, e da Dziga Vertov attraverso il montaggio della pellicola; entrambi considerano l'intervallo come uno spazio di libertà, di emergenza dell'inatteso, di interrogazione dell'interstizio, e persino come il luogo della contestazione politica.



Facce di festa, fotogrammi
-
1979-80, Studio Azzurro

LM

Un po' come nelle incursioni verticali de *Il nuotatore*.

LS

Solo in parte, nel senso che *Il nuotatore* si fermava al primo fotogramma dello snodo. Lo *storyboard* che avevamo scritto – più che uno *storyboard* era una *story* – serviva per mostrare la necessità di una scrittura differente, non più di tipo letterario ma di tipo musicale, così come le partiture musicali si leggono nei due sensi. Mi è capitato di vedere lo schizzo: il disegno era di una moviola – pensavamo ancora in modo cinematografico, visto che stiamo parlando dei tempi del VHS – in cui c'erano le graffette nella pellicola che giuntavano i fotogrammi orizzontalmente e poi c'erano le graffette che li giuntavano verticalmente.

LM

Mi sembra che un altro tema molto sensibile all'interno della storia di Studio Azzurro sia proprio questo rapporto, come dire, "interrogante", nei confronti nel montaggio: mi viene da dire che, nel percorso dello studio, è un po' come l'elefante nella stanza. Il fatto stesso di cominciare a lavorare sullo spazio dopo aver fatto un film (*Facce di festa*), vuol dire si sta mettendo in discussione, in qualche modo, la linearità del montaggio. e, a dire il vero, già in *Facce di festa* viene messa in discussione questa linearità, viene già forzato lo spazio bidimensionale cinematografico. Accade nell'epilogo del film, con la proiezione che va a depositarsi per terra, sulle facce, slittando, accarezzando le superfici. Mi pare che già lì prenda avvio una interrogazione di quello spazio.

Oltre al fatto che nel montaggio lineare di *Facce di Festa* ci sono un prologo e un

epilogo che smontano la storia e la ricollocano proprio in una cornice di ricerca autonoma: il lavoro di montaggio più tradizionale scompagina l'idea del film e insieme lo rende un oggetto di ricerca dichiarato, fin dai primi fotogrammi e dalla discussione sul titolo. Nel finale, poi, ci si trova calati dentro un'altra discussione, in cui da una parte ci domandiamo cose fondamentali che riguardano i modi per raccontare una comunità, la differenza tra singoli e gruppo, e dall'altra si mostrano degli esperimenti che portano la proiezione in una condizione molto diversa da quella cinematografica.

Successivamente, con i primi videoambienti – ad esempio con *Luci di inganni* – il montaggio comincia a essere portato all'interno della totalità dello spazio fisico e quindi inizia ad essere moltiplicato, potenziato, sviluppando alla potenza ennesima quello che un montaggio può fare. Ci sono tante cornici entro cui viene montato qualcosa di diverso che è in relazione con gli oggetti ma anche con un ambiente, che in quel caso è quasi un salotto.

Poi c'è *Tempo di inganni*: anche lì, si comincia a lavorare su una tecnica di ripresa – la panoramica a schiaffo – che diventerà caratterizzante di molti lavori dello Studio e che funziona sia sul monocanale, sia sul multischermo, sia come transizione del montaggio lineare sia come passaggio da una cornice a un'altra all'interno dello spazio. E questo era chiaro con l'installazione di Volterra ed è visibilissimo nel film *L'osservatorio nucleare del signor Nanof*. E anche in questo film c'è una cura particolare: si tratta di due montaggi paralleli, due linee che alla fine si congiungono, nello stesso spazio e in un punto improbabile del tempo: una specie di nastro di Möbius.

FP

Poi arriva l'esplosione di queste potenzialità con la interattività degli anni Novanta: persino la sceneggiatura degli ambienti sensibili comincia ad essere immaginata in maniera completamente diversa.

LM

Con *Tavoli. Perché queste mani mi toccano?* c'è l'esplosione nello spazio del montaggio e la sua moltiplicazione a livello narrativo. Secondo me ci si sofferma troppo poco su questa mutazione: immaginare una sceneggiatura con tutte le sue varianti sembrerebbe una cosa naturalmente impossibile. In questo caso ci sono sei tavoli interattivi, dove viene disposto qualcosa che deve poter funzionare con tutte le varianti possibili. Si deve continuamente tener conto del fatto che, sia dal punto di vista visivo che dal punto di vista sonoro, queste storie possono svolgersi ed essere fatte avanzare contemporaneamente.

Si tratta di una modalità diversa di scrivere uno *storyboard*, una sceneggiatura per brevi *flash*, come accade per *Il mnemonista* (il film di Paolo Rosa girato in buona parte alla Fabbrica del Vapore); nei mate-



Tavoli (perché queste mani mi toccano?), ambiente sensibile - *1995, Studio Azzurro*

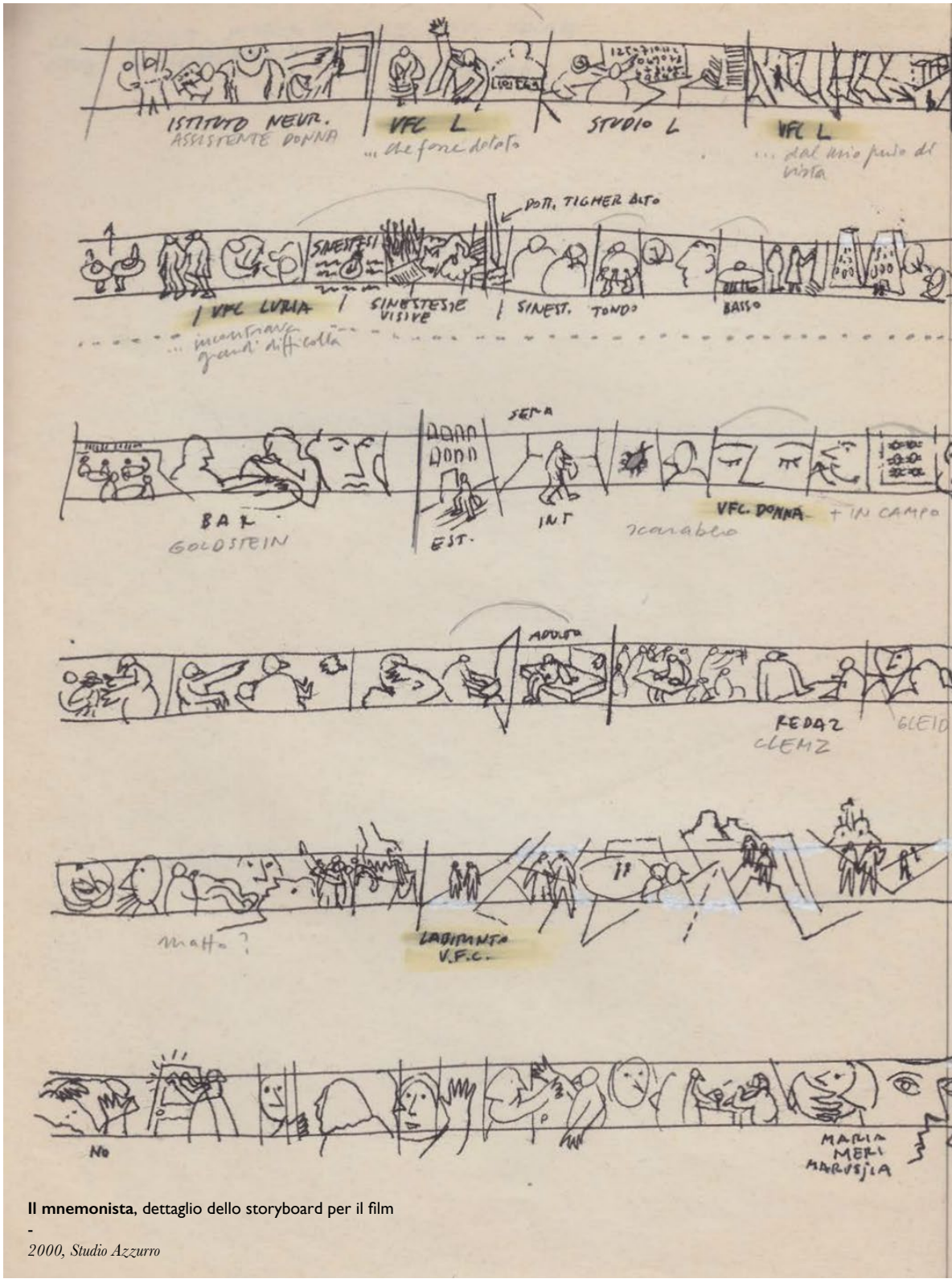
riali preparatori del film c'è proprio una simbolizzazione degli eventi che non ho mai visto così esplicita in altri disegni di Paolo. Paolo chiamava questo tipo di successioni visive dei suoi *storyboard* "collanine", perché avevano una concatenazione non solo narrativa ma anche simbolica. Il protagonista dalla memoria prodigiosa de *Il mnemonista* – il signor S. – è ispirato al famoso paziente dello psichiatra Aleksandr Lurija, personaggio fondamentale per la storia della cognizione e della psichiatria, legato a un gruppo di studiosi, ricercatori, artisti (di cui faceva parte anche Sergej Ejzenštejn), in cui sono state portate avanti in modo osmotico ricerche sulla cognizione, sul cinema e sulla percezione, approdando a intuizioni straordinariamente anticipatrici, come ci insegna Pietro Montani nei suoi studi.

FP

Nei materiali per *Il mnemonista* è molto interessante anche questa dimensione del montaggio che si moltiplica sullo stesso foglio. In altre parole, non è solo uno *storyboard* sequenziale, ma una moltiplicazione di idee: anche questa è una forma di elaborazione attraverso l'associazione di diversi elementi visivi, non necessariamente connessi dal punto di vista narrativo o formale ma come un'associazione anche molto libera di suggestioni. Si tratta anche della dimensione specifica del disegno classico: anche questo tipo di *storyboard* così innovativo è molto interessante perché nasce da un utilizzo non dico tradizionale, ma in un certo senso classico e sicuramente germinativo, del disegno come nucleo da cui emerge poi il discorso.

LM

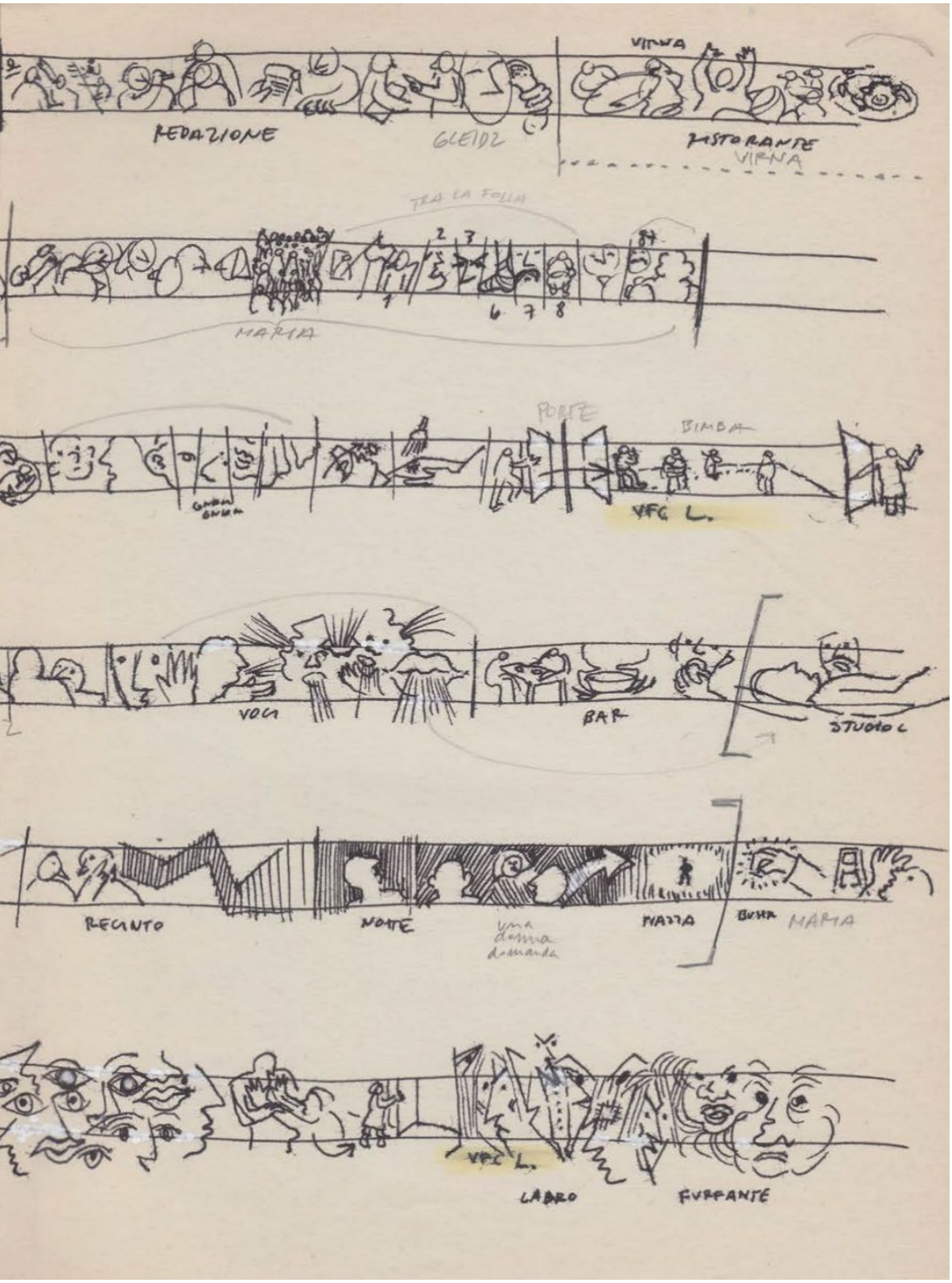
In alcuni casi, questi diventano delle opere autonome. Un altro "oggetto" molto interessante si trova nello spettacolo ispirato ad Andrej Tarkovskij, *Il fuoco l'acqua e l'ombra*, dove c'è un disegno che mi ha sempre affascinato moltissimo e che trovo formidabile per come suscita lo scatenarsi dell'immaginazione. È una specie di esplosione della stratificazione dei contenuti previsti nel montaggio: è una pila di questi contenuti, in una restituzione tridimensionale. Un "oggetto" che lo spettatore non vedrai mai, perché esso offre una visione sinottica e verticale di qualcosa che invece verrà composto linearmente nel tempo dello spettacolo.



Il mnemonista, dettaglio dello storyboard per il film

-

2000, Studio Azzurro


REDAZIONE
GLEIDZ
VIRNA
RISTORANTE
VIRNA
TRA LA FOLLA
MARIA
PORTE
BIMBA
VFC L.
VOCI
BAR
STUDIO C
RECINTO
NOTTE
una donna domanda
PIAZZA
BUIO
MARIA
VFC L.
LADRO
FURFANTE

Seconda conversazione

Milano, sede di Studio Azzurro, Fabbrica del Vapore, 18 marzo 2024

Francesca Pola

Vorrei riprendere la nostra conversazione sottolineando la destinazione del lavoro che stiamo facendo: la rivista PHILM, dedicata proprio alle relazioni tra filosofia e cinema o, meglio, mi viene da dire, tra l'universo filosofico e l'universo cinematico inteso in senso esteso; nel vostro caso in particolare, si tratta di un lavoro audiovisivo complesso, intermediale e anche naturalmente interattivo.

Fabio Cirifino

Oggi abbiamo voluto coinvolgere anche Silvia Pellizzari, che è la figura che materialmente si occupa del montaggio e ormai è con noi da moltissimi anni.

Leonardo Sangiorgi

Nel delineare la focale o lo scenario nel quale osservare questo tema, riutilizzerei il termine "retroprospettiva", nel senso che possiamo parlare di una dimensione – chiamiamola, molto tra virgolette – "storica" delle modalità di montaggio che abbiamo attraversato nella realizzazione dei lavori, ma aggiungendo alcune osservazioni e riflessioni che mi piacerebbe fossero proiettate in avanti, sia attraverso le modalità di progettazione e di produzione delle immagini sia di quello che il futuro del maneggiare immagini ci potrebbe riservare.

FP

Mi sembra una doppia prospettiva molto interessante e, nel caso di Fabio, mi interessa in particolare la prospettiva di un fotografo o comunque di una persona che è partita da un percorso di immagine statica e che è passata al montaggio audiovisivo. Sto pensando anche a tutta la tradizione del fotomontaggio, anche se non credo che tu ne abbia mai fatti.

FC

Fotomontaggi? Non credo, se non traslati.

LS

Traslati nel senso che – Fabio, correggimi se sbaglio – ogni tanto operavi con il taglio dei fotocolor, con ritocchi sugli scatti.

FC

Poco in realtà. Qualcosa c'è stato, però ma io non ho mai subito questo passaggio decisivo, come a volte sento raccontare, dall'immagine statica all'immagine in movimento. Anche perché tutta la mia esperienza, prima nello Studio Ballo e subito dopo sviluppando un'attività in proprio – con altri ragazzi, aprendo un piccolo studio di fotografia – e poi il rapporto che c'è stato con fin dall'inizio dagli anni Settanta con Paolo e Leonardo è stato un rapporto continuo che proprio da lì è andato avanti. Già quando frequentavo lo Studio G28 si facevano delle "operazioni" che possiamo chiamare operazio-



Megalopoli, videoinstallazione
-
2000, Studio Azzurro

ni filmiche e che a volte si riducevano a piccoli documenti, altre a dei fumetti che poi diventavano dei film d'animazione. Perciò non c'è stato un grande trauma o passaggio, perché comunque, pian piano, l'immagine in movimento era già entrata dentro la nostra esperienza, soprattutto in quegli anni tra l'inizio degli anni Settanta e la fine del decennio.

Cosa è successo in seguito? Il primo lavoro fatto insieme è infatti un film, una produzione cinematografica, *Facce di festa*. Paolo e Leonardo provenivano da esperienze completamente diverse: Paolo faceva sculture e, come Leonardo, proveniva dall'Accademia. Vedi quell'oggetto lì dietro? È una macchina fotografica, un carrettino con dentro una macchina fotografica: loro facevano queste cose. Poi c'è stata l'esperienza di LCM, Laboratorio di Comunicazione Militante, con filmati e produzioni video. Quindi c'è stato un passaggio molto lento ma preciso che non mi ha fatto percepire una radicale differenza tra l'esperienza che ho fatto prima e quella che in seguito, pian piano, si è sviluppata in Studio Azzurro.

FP

In queste prime esperienze, come funzionava il lavoro di montaggio? Ad esempio, proprio nel lavoro che hai citato, *Facce di festa*, è presente questo doppio registro del film: le testimonianze e poi anche il laboratorio delle interviste.

LS

Sono due piani di lavoro differenti tra loro, ma prima di rispondere faccio un piccolo *rewind* rispetto a quello che diceva

Fabio: Paolo, Fabio ed io abbiamo trovato questa sorta di legame perché nutrivamo la passione delle immagini in movimento. Ci siamo arrivati pian piano, attraverso modalità differenti, però negli anni in cui io e Paolo finivamo l'Accademia e Fabio aveva la sua attività di fotografo indipendente, il cinema filmico e quello di animazione erano l'unico modo per trattare le immagini in movimento e tutti e tre, affascinati e appassionati da questa cosa, ci siamo nutriti delle idee e delle anche capacità degli altri, reciprocamente.

FC

Siamo anche andati a scuola di cinema. Abbiamo fatto un corso di cinema con la Cineteca, che ricordo era in via San Marco, tenuto da Walter Alberti. Siamo andati e tutti e tre. Andavamo alla sera e abbiamo fatto questo corso che è durato quasi un anno (sei-otto mesi, non ricordo precisamente), proprio prima di realizzare *Facce di festa*. Insegnavano non solo la storia del cinema ma anche altre cose.

LS

Per quanto mi riguarda – e per mettere a fuoco il tema di cui stiamo parlando, il montaggio – vorrei sottolineare che il montaggio, nei nostri esperimenti di animazione, era molto casuale, visto che lavoravamo con i disegni in un tipico stile di montaggio da cartone animato. Mettevamo in sequenza le immagini come si componevano le pagine, o le tavole di un disegno a fumetti. Per il montaggio cinematografico, invece, un grande momento di insegnamento in presa diretta è stato con Anna Missoni, che ci ha aiutato, montando di fatto *Facce di festa*.

FC

Anna era la montatrice dello Studio Orti, che in quel periodo facevano animazione e lavoravano molto con Studio Bozzetto.

LS

Però stare nella seggiola di fianco a lei e vedere proprio il rito del montaggio…

FC

… con una moviola gigantesca…

LS

Esatto! E le modalità e le scelte… Semplicemente guardando e parlando di come accostare l'una all'altra determinate immagini si è sviluppata una sorta di auto-formazione. Nessuno di noi ha fatto un vero e proprio corso di montaggio. Forse se ne era parlato vagamente nelle conferenze in Cineteca – il montaggio cinematografico, le inquadrature, le riprese, i carrelli, i dolly, i totali, i piani americani, i primissimi piani ecc – ma niente riguardante la grammatica e la sintassi di questa cosa: all'inizio non ne sapevamo nulla.

FC

Anche perché, quando abbiamo realizzato *Facce di festa*, non è che avessimo in

mente come l'avremmo montato. Volevamo fare questa esperienza, che era poi un'esperienza molto personale. Avevamo in mente una camera che girava per la festa, una camera nascosta in bagno, una camera nascosta in cucina, e poi c'era la parte delle interviste che invece era la parte, diciamo, più seguita e che alla fine è diventata la parte più importante di tutta la storia. Avevamo in mente queste cose, ma non ci eravamo proprio posti il problema del montaggio. Non avevamo neanche immaginato se mettere prima il bagno della cucina o il percorso durante la festa.

LS

Per quanto mi riguarda, visto che avevo curato il laboratorio delle interviste, aggiungerei che in questo, ma anche in altri casi, non avevamo totalmente chiaro nemmeno il modo di girarlo. Con Ercole Visconti anche quell'occasione è stata un'ulteriore scuola per osservare e vedere il risultato di scelte ben precise. È stata una sorta di percorso sperimentale in due direzioni. Avevamo come dei feedback immediati, per noi era importantissimo.

FP

Quando poi vi siete trovati con questo girato, come vi siete avvicinati alla fase successiva? Avevate degli *storyboard*, delle note o delle ipotesi di sequenza?

LS

Gli storyboard di *Facce di festa* non esistono.

FC

Ma esiste qualche schizzo, come per dire: qui "facciamo questa parte" e via dicendo.

LS

C'era un "soggettone", ma forse neanche quello; piuttosto un palinsesto di come mettere in sequenza le immagini che avevano già alcune loro caratteristiche. Il ritmo del montaggio è venuto fuori così. Per esempio, abbiamo volutamente girato – perché era una nostra dichiarazione – il fatto del pre-festa, in cui noi decidevamo il nome del film, mettevamo a punto gli strumenti che servivano per fare le riprese… Doveva esserci una sorta di *ouverture* auto-referenziale. Non si tratta però del compiacimento di far vedere che eravamo noi, ma del dichiarare che noi stessi eravamo dentro, eravamo soggetti del film che poi avrebbe avuto come soggetto nostri coetanei e quindi, prima di tutto, noi ci mettevamo in gioco rispetto agli altri.

Quindi *ouverture* e conclusione e, nel mezzo, la festa. È una composizione che può vagamente rispecchiare una partitura musicale, con dei temi che ritornano e si separano. La camera nascosta, la ripresa 8mm nella festa e il laboratorio delle interviste si alternavano.

FC

Le interviste erano fatte in 16mm; tutta la prima parte era invece in video, avevamo mischiato anche questo. La prima

parte, l'*ouverture*, era un video girato in VHS; poi c'erano due camere Super8 nascoste che giravano all'interno della festa andando a cogliere i punti, forse anche quelli più piccanti; cercavamo di raccontare lo spirito della festa che avevamo fatto. E poi c'era il 16mm, il girato delle interviste.

Le camere in cucina e in bagno erano nascoste e poi c'era il fatto di cui tutti erano informati, che in questa festa si girava un film: c'era una persona con una cinepresa che filmava un gli arrivi, i balli, le partenze, ecc. E poi, a sorpresa, c'era il laboratorio delle interviste e, appunto, le camere nascoste. Tutto era come maneggiare una materia molto plastica.

Avevamo di certo qualche idea in testa, ma quello che ci ha poi permesso di fare questo film è quello che avevamo girato lì, il risultato di quella notte: perché, chi lo sa, magari poteva anche non succedere niente.

FP

Mi interessa molto l'aspetto dei diversi supporti dei materiali girati Come avete risolto questa diversità dei materiali di partenza con lo studio del montaggio? Che cosa è diventato?

FC

È diventato un 16mm.

LS

Sì, è stato tutto trasferito in pellicola.

FP

E vi ricordate se avete discusso di questo, di che scelta fare, in che direzione andare?

LS

Se mi ricordo bene, la scelta è stata quella di trasferire tutto sul supporto chimico, cinematografico, perché l'universo video era da una parte quello della televisione – i bobinoni da un pollice che si vedevano nei laboratori RAI – e, dall'altra, c'erano i primi vagiti del video diffuso, in cui i sistemi Sony, VHS e quant'altro, cominciavano a essere commercializzati e diffusi. Ma al tempo non esistevano circuiti o sistemi di distribuzione come quelli odierni, per cui le sale cinematografiche possiedono sistemi di proiezioni video ultra professionali, ma c'era ancora la pellicola 16 e 35 millimetri: in quegli anni il riferimento era quello. C'è stato un altro esperimento particolare, che è stato per qualche anno un riferimento: *La principessa di Homburg* di Michelangelo Antonioni, uno dei primi film girati in video e trasferiti su pellicola. Però, usare il video come supporto finale, nell'ambito cinematografico, era assolutamente escluso.

FP

Chi c'era seduto su quella sedia accanto ad Anna Missoni, allo Studio Orti? C'eravate tutti e tre? Vi alternavate? Come funzionava?

LS

Sì, c'eravamo tutti e tre e lei ogni tanto si trovava questi "tre condor" accanto.

FC

Non so se hai presente cos'era la moviola da 16 e 35mm? Era molto grande, si girava di qua, si girava di là…

FP

Prima di andarlo a montare, avevate riguardato il girato?

FC

Siamo andati là direttamente, anche perché riguardarsi il girato avrebbe voluto dire possedere un'attrezzatura che non avevamo.

FP

E poi quando avete iniziato a montare le cose "in casa"?

LS

Le cose "in casa" in realtà non le abbiamo mai montate sino a molto tempo dopo, nel senso che o montavamo in camera – cioè in fase di ripresa – oppure il montaggio non si poteva fare, perché il problema era tecnologico; il montaggio video poteva essere fatto solamente con apparecchiature più professionali di quelle di cui potevamo disporre. Con la messa in commercio di apparecchiature video portatili, le riprese video diventarono alla portata di tutti. Mi ricordo uno dei primi Akai che abbiamo avuto, con la bobina ancora aperta – a bobina aperta, neanche a cassette. Si narrava che, con le bobine aperte, qualcuno avesse effettivamente fatto degli "anelli video": collegando una di queste telecamere portatili con il registratore video e l'anello: si facevano delle registrazioni che poi mostravano il tempo sfalsato – quello che tu avevi fatto in diretta (come Michele Sambin). Quelli furono i primi esperimenti che ci suggerirono che la materia elettronica non era una materia che apparteneva soltanto alla RAI – alla televisione di Stato, col telegiornale e quant'altro – ma era una materia su cui si poteva mettere le mani, osservando gli effetti prodotti. C'erano però delle grandi limitazioni, prima di tutto quella del montaggio, perché erano necessarie delle apparecchiature particolari e quindi, durante la prima parte della nostra attività,, l'abbiamo fatta nei laboratori che cominciavano a lavorare per la pubblicità.

FC

Poi, pian piano, abbiamo acquistato tutto e ci siamo messi autonomamente a montare noi stessi. Uno dei primi lavori porta la firma del montaggio di Paolo e Leonardo, che oltre a fare la regia seguivano anche il montaggio. Per esempio, *Lato D* è firmato da loro.

LS

Per giunta *Lato D* ha un ulteriore elemento: ci sono le riprese video di uno schermo su cui avevano fatto l'animazio-

ne di un computer e due interventi con la telecamera avevamo ripreso dei filmati 8mm che il protagonista di *Lato D*, Daniele, aveva fatto. Lui si era filmato, aveva girato dei film in 8mm su se stesso e noi, partendo da quel materiale e riproducendolo in video, l'abbiamo montato senza rivolgerci ad altri. Era proprio un periodo in cui la plasticità di questo materiale la affrontavamo con molta immediatezza, senza farci troppe domande.

Questa attitudine, ben visibile nei primi film, ha creato un certo indirizzo espressivo. Se si pensa agli anni Ottanta – gli anni in cui abbiamo cominciato a lavorare con i supporti elettronici – parallelamente al *big bang* dell'immagine elettronica, erano arrivati i *videoclip*. E i *videoclip* avevano un montaggio molto serrato, immagini ibride (film, grafica, animazioni e immagini elettroniche montate insieme). Se si guarda a *Luci di inganni*, il primo videoambiente firmato come Studio Azzurro, è esattamente il contrario: inquadrature fisse, ripresa unica, in un gioco di immagini più cinematografico che grafico (una goccia d'acqua che cade su una superficie liquida, un'ombra che si sposta, un corpo che si muove, dei gesti ripetuti, reiterati). Il montaggio era guidato dall'idea di chiudere un anello, una sequenza di *loop*.

Ritornando a quello che diceva prima Fabio Poi, nei lavori successivi, avendo a disposizione noi stessi dei sistemi di montaggio, abbiamo avviato pratiche che richiamavano il montaggio tradizionale, ovvero l'articolazione in una sequenza. Però, fin dal nostro primo lavoro interamente elettronico – non con delle inserzioni cinematografiche o filmiche, come in *Facce di festa* – un aspetto che ha determinato le modalità del montaggio, prima in modo inconscio poi sempre più consapevolmente, è stato la stretta relazione con lo spazio. È stato determinante. Volevamo mettere a disposizione degli spettatori uno spazio nel quale essi si potessero muovere, nel quale l'osservatore potesse lanciare degli sguardi non continui (diversamente da quando sei seduto su una poltrona al cinema). Non l'abbiamo colto subito, ma abbiamo iniziato a capire che il montaggio non era finito quando lo finivamo noi, e che continuava quando lo spettatore entrava nello spazio e guardava; quando spostava lo sguardo (quindi facendo un taglio) e poi tornava a guardare nuovamente il contenuto multimediale (quindi facendo una giunzione) in tempi e modalità che erano diversi da quelli che noi proponevamo.

Lo spazio permetteva quindi questo ulteriore "gioco" che andavamo scoprendo. Ma ho l'impressione che queste riflessioni siano sempre venute fuori dopo – con l'osservazione – e che non abbiano mai preceduto i progetti. Tutti i lavori che abbiamo fatto – che sono prevalentemente composti di immagini elettroniche calate dentro lo spazio – prima avevano una sorta di montaggio, come dire, dettato dal fatto che il corpo dell'osservatore aveva la libertà di guardare o non

guardare, quindi di fare un montaggio personale; poi, con l'avvento dell'universo digitale e dell'interattività questa possibilità è diventata ancora più evidente, non solo attraverso il movimento del corpo, ma anche attraverso il gesto dell'avviare una storia oppure non avviarla. Il "montaggio" è diventato così una pratica decisamente più complessa, che non si concludeva nel montaggio del contenuto multimediale pensato per l'installazione. Con *Tavoli* è diventato davvero evidente come il montaggio finale, almeno per quanto riguarda la mia esperienza, è palesemente un montaggio "esterno", affidato all'osservatore. Prima dell'ingresso della digitalizzazione e dell'interattività nel nostro linguaggio, la chiarezza di questo tema era molto più attenuata.

FP

Questo punto mi interessa anche rispetto a quelle che erano le dimensioni dell'immagine delle vostre opere, dal punto di vista della costruzione delle luci e della fotografia. cioè quanto e come, Quando avete iniziato a ragionare sullo spazio e sull'articolazione di un percorso, quanto e come affrontavate questo tema prima di girare? Mi interessa sapere quanto di questa idea di montaggio possa provenire da un vostro "prevedere" l'esperienza dell'ambiente, e a quel punto creare non dico dei percorsi obbligati ma certamente una forma di regia (di "montaggio indotto" possiamo dire) anche dei comportamenti dello spettatore.

LS

Ricordo che quando abbiamo realizzato *Luci di inganni*, Fabio tracciava delle linee di luce per terra con i faretti sagomatori…

FC

… con gli specchi. Definivamo delle linee e delle indicazioni rispetto a uno spazio che poteva essere un qualsiasi spazio, ma con queste luci sul pavimento tracciavamo delle linee e queste linee ti conducevano da una parte o dall'altra.

Vorrei anche sottolineare tutto il passaggio che c'è stato da quello che eravamo – proprio da *Facce di festa* – a quello che è venuto dopo, quando abbiamo preso in mano delle macchine e abbiamo cominciato a cercare di capire come si montava. Lo abbiamo fatto da soli: non avevamo dei montatori, e questo è abbastanza importante, perché ci siamo proprio buttati dentro in modo diretto e in prima persona (soprattutto Leonardo e Paolo).

LS

Mi ricordo che una volta io e Paolo, vedendo Fabio montare, ci siamo guardati stupiti.

FC

Ho cercato, anche fisicamente, di misurarmi un paio di volte con questa pratica, perché ti veniva voglia di prendere in mano quelle manopole, cominciare a girarle, andare a cercare la sequenza.

Accadeva che, una volta aver girato il materiale, avevi la possibilità di vederlo durante il montaggio. Anche adesso c'è la possibilità di vederlo, però allora lo vedevi in una maniera fisicamente un po' diversa, perché avevi questo "cassone" dove infilavi dentro la cassetta girata, e cominciavi ad andare avanti e indietro con le due manopole, un po' come per il sistema del montaggio classico (il "moviolone"). Era una sorta di moviola incassata dentro a un lettore. Perciò la possibilità di andare avanti e indietro per vedere le immagini si incentrava materialmente su di te: eri tu con le tue mani che mandavi avanti e indietro il nastro, era molto più fisico ed è forse questo, per quello che mi riguarda, il motivo per cui c'era uno slancio maggiore rispetto a oggi. Oggi è molto diverso, basta schiacciare due tasti. È probabilmente anche per questi motivi che molti aspetti dei nostri lavori li abbiamo delegati ad altre persone, che non solo capivano molto di più di noi di montaggio ma avevano maggiore dimestichezza con queste macchine tecnologicamente avanzate.

LS

Per quanto mi riguarda, è andata un po' diversamente, nel senso che c'è stato un momento in cui il montaggio era uno degli strumenti che un "autore" (tra virgolette) doveva possedere. Poter padroneggiare questo strumento – che da un punto di vista professionale era una competenza separata dal regista – era per me necessario per conoscerlo, prima di abbandonarlo e poter dare delle indicazioni a chi lo avrebbe utilizzato in prima persona.

È stato un periodo molto bello, in cui cercavamo di capire – ad esempio – come il video fosse molto differente dal cinema: d'altra parte, l'immediatezza del video era limitata da un meccanismo di montaggio che somigliava a fare delle fotocopie: nel senso che, per ogni copia che giuntavi, si perdeva qualità. Anche questo l'abbiamo sperimentato direttamente sulla nostra pelle: per tutta una serie di ragioni, al terzo montaggio che volevamo fare, l'immagine cominciava a essere sgranata, spappolata e sfrigolante, se invece montavamo in pellicola… Certo, poi dopo dovevi stampare la copia lavoro, fare il passaggio a luce unica e poi sistemare tutte le cose, ma la qualità non cambiava. Invece, il numero di copie di quell'immagine che facevi nel montaggio video deteriorava progressivamente la qualità dell'immagine.

È stato attraverso queste esperienze che ho scoperto tutte le possibilità – e le non possibilità – del montaggio: quindi non ho avuto difficoltà poi a stare nella seggiola vicina al montatore che operava. All'inizio è stata una bella scuola: dovevi imparare a spiegare a un'altra persona quello che tu avevi in mente e che volevi fosse realizzato. È stato importante capire questa evoluzione, e Silvia lo sa, perché da uno stretto e quasi incatenato controllo tra l'idea di partenza che si ha in testa e il montatore si sviluppa poi una certa

sintonia e una fiducia per cui dai delle indicazioni al montatore e lui non solo in parte le realizza, ma ci aggiunge anche un una propria visione personale.

Per quanto mi riguarda, la stessa cosa è successa con i musicisti. Anche se i nostri amici compositori ci hanno chiamato "le orecchie mozze", noi lavoriamo contemporaneamente sia il suono che le immagini: anche il montaggio del suono è importante. E con i musicisti passavo minuti, ore a spiegare come volevo un suono, e poi loro ne facevano un altro; all'inizio dicevo "no, rifatelo così" ma poi ho cominciato ad apprezzare molto tutte le deviazioni e i cambiamenti di strada: era qualcosa di decisamente molto più efficace.

FP

Vorrei anche parlare del montaggio degli schermi nello spazio, nei video multicanale o comunque articolati come installazioni e ambienti: come avveniva? Ovviamente non intendo il montaggio unicamente in quanto processo tecnico e materiale, ma anche come articolazione di sequenze parallele e intrecciate.

LS

Avveniva per vaghe evocazioni: in *Luci di inganni* è stato assolutamente casuale, perché erano dei moduli piazzati in uno spazio espositivo, in uno *showroom* di design; la completa maturità dello spazio è arrivata con *Il nuotatore*, dove è stato invece parte sostanziale del progetto.

FC

Sì. Ad esempio, quale è il montaggio de *Il nuotatore*? Se si parla di montaggio in senso tecnico, ne *Il nuotatore* il montaggio non esiste. Non esiste perché, a partire dall'idea iniziale di una figura che per un'ora va avanti indietro in una piscina si hanno a disposizione dodici cassette da un'ora che registrano senza interruzione. L'unica cosa che c'è in più, ne *Il nuotatore* sono i piccoli frammenti dei microeventi, che sono pensati fin dall'inizio, e che seguono nella fase di montaggio. Sono un po' casuali, perché a distanza di un certo numero di minuti si inserivano questi frammenti che, nello sviluppo complessivo di un'ora di girato, capitavano in maniera abbastanza ritmata. Seguivamo delle tempistiche precise ma non c'era un montaggio particolare. Il nuotatore era già montato di fatto: si inserivano tutte e dodici le cassette in parallelo facendo partire tutte le registrazioni e quello era già montaggio – a parte c'era la cassetta dell'orologio, che aveva un montaggio tutto suo.

Laura Marcolini

Il nuotatore costituisce un salto nella concezione del montaggio Studio Azzurro, almeno credo. Il montaggio entra a pieno titolo nel progetto dello spazio e *informa* le riprese video. È quello che succede, ancora molto spesso, quando si fanno le riprese. Si pensa già al montaggio inteso sia come video sia come posizione nello spazio; e questo comporta una se-

rie di considerazioni determinanti per le modalità di ripresa.

LS

Il montaggio dello spazio era obbligato: in partenza volevamo rappresentare la linea di separazione tra l'aria e l'acqua, che presupponeva un formato ben preciso. Potevano essercene altre declinazioni, è vero, ma quella più emblematico era quella di questa striscia. E quindi la forma dell'oggetto elettronico rispetto allo spazio che lo conteneva aveva già una proporzione dichiarata. *Tempo di inganni* no: anche quello era costituito da moduli, ma non aveva una visione così spazialmente e architettonicamente strutturata.

FC

In questo discorso ci stiamo occupando di tutta una serie di "misure di montaggio" che nel nostro lavoro cambiano a partire dal video, dall'installazione e dai loro sviluppi – lo spazio, le opere interattive e via dicendo. Però c'era, e c'è tuttora, una parte del lavoro di Studio Azzurro che è fatta di documentari, dove il montaggio diventava forse ancora più importante, perché aveva bisogno di un intervento, di un minimo di progetto: facevamo delle riprese, raccoglievamo del materiale ma poi era necessario l'intervento di una figura che lavorasse e plasmasse di questi materiali.

LM

Dal punto di vista del montaggio nei monitor, mi pare ci sia una differenza tra quello che diceva Fabio su *Il nuotatore* e quello che poi è diventato il montaggio con *Trittico Marghera*. Non so se fosse successo già prima di maneggiare in questo modo il montaggio: in *Trittico Marghera* c'è una "contiguità di linee discontinue" che ha una grande potenza visiva – la continuità rimane sempre un po' spezzata da un leggero ritardo. Una misura molto coerente con lo spazio che c'è tra gli schermi di un trittico, quindi, ancora una volta, con lo spazio esterno al luogo del montaggio delle immagini in movimento. Questo espediente diventa una caratteristica che finisce per ripresentarsi spesso nel lavoro dello studio, quando le immagini si spostano da uno schermo a un altro e ha a che fare con l'utilizzo funzionale della distanza tra le proiezioni, o tra le immagini, come uno spazio di significazione e di accadimento. Un espediente simile al battito di ciglia, in cui si perde qualcosa di esterno, ma qualcosa si elabora internamente a chi guarda.

Nel passaggio dal montaggio de *Il nuotatore* – dove le file dei monitor sono una di schiena all'altra e in cui non c'è praticamente niente da montare tranne i microeventi e l'orologio – al montaggio di *Trittico Marghera* c'è uno scarto importante che dice molto riguardo alla potenza del montaggio.



Trittico Marghera, videoinstallazione
-
2000, Studio Azzurro

FC

Perché probabilmente incorpora tante cose che quel luogo, Porto Marghera, ci aveva trasmesso. In quei quattro giorni in cui siamo stati lì a fare le riprese, probabilmente ci siamo riempiti talmente tanto di questa condizione, di questa situazione – di quegli spazi abbandonati, distrutti, che pian piano venivano mangiati dalle piante, dalla natura, mentre anche gli animali si erano re-impossessati di questi luoghi – che ci siamo trovati ad avere un tipo di approccio diverso.

LM

Mi pare sia stato un momento in cui è cambiato qualcosa.

FC

In effetti, anche altre volte lo spazio e il lavoro che vi è stato sviluppato hanno determinato in qualche modo un certo tipo

di montaggio. Probabilmente, in quel caso, l'influenza del luogo e dello spazio è stata così forte da determinare il tentativo di rivivere quello stesso spazio attraverso un montaggio sincronizzato per tre grandi proiezioni: probabilmente quello era il sistema più efficace. Da che dove arriva? Probabilmente da quello che abbiamo vissuto noi in quei quattro giorni…

LM
… probabilmente anche dall'architettura. Mi riferisco al padiglione di Pierluigi Nervi che è stato ripreso, sapendo che a breve sarebbe stato abbattuto.

FC
Certamente.

LS
C'era anche il fatto che la nostra pratica, come esperienza pregressa, considerava che il formato fosse già un formato espanso.

LM
Già da *Facce di festa*, forse.

LS
Sì, allora in modo più concettuale. Invece quando abbiamo cominciato ad accostare i monitor e a considerare un'immagine dilatata in uno spazio laterale, ecc… per noi era normale pensare a un formato espanso: l'impianto del formato cinematografico ci stava stretto.

FC
Anche se comunque abbiamo fatto tantissimi altri lavori con il classico formato monocanale.

LS
Sì, ma tutta quella parte di documentazione a cui ti riferisci – i videodocumenti e tante altre cose – era determinata anche dal fatto che aveva una possibile veicolazione all'interno di canali ortodossi classici.

FC
Certo, era inevitabile che dovessimo lavorare in ogni caso anche in quella direzione, per avere la possibilità di far vedere i nostri lavori e distribuirli, come abbiamo tentato di fare diverse volte. C'era una casa di distribuzione famosa, *Indigena*, che raccoglieva materiali di autori indipendenti (soprattutto milanesi ma anche di Roma, Torino, Firenze) e li faceva circolare nei festival e nelle manifestazioni culturali.

E lì, ad esempio, andavi, raccoglievi testimonianze, materiali, visioni dal mondo dell'arte e della poesia, e poi davi tutto in mano a un montatore che ci diceva: "benissimo, adesso cerchiamo di montare questo lavoro". Però in questi casi – in tanti casi – non avevamo delle idee precise in testa o idee *a priori*: cercavamo di raccogliere il materiale che, in qualche modo, sarebbe potuto diventare materiale per un montaggio. La cosa è invece stata diversa per i film, dove esistevano degli

storyboard, o per altre operazioni, dove si cercava di seguire uno *storyboard* in fase di montaggio. Devo dire che tantissime volte, più che seguire uno *storyboard*, si facevano dei tentativi fino a capire se fosse necessario prendere altre strade che funzionavano di più.

LM

D'altra parte, per costruire degli ambienti con il vincolo dei punti di vista coerenti nelle proiezioni all'interno delle installazioni, è necessario avere chiaro come e dove mettere la camera e cosa riprendere. Poi, in fase di montaggio, si possono cambiare tante cose; ma quando capita di lavorare insieme durante le fasi di ripresa, trovo sempre impressionante quanto sia determinante avere già in mente quello che si vuole fare. Osservando Fabio mentre lavora alle riprese, molto spesso si ha la sensazione che lui abbia già le immagini nella testa e sappia già dove collocarle.

SP

Secondo me ci sono vari tipi di lavori. Dal mio punto di vista, ci sono dei lavori che sono apparentemente improvvisati, però poi quando arriva il girato è come se naturalmente si componesse, perché appunto era già pensato per la documentazione, oppure per lo spazio. Poi si può comporre, come se fossero degli ingredienti che si possono amalgamare in modo diverso: ci sono tutti e quella è l'idea da realizzare, con minime variazioni.

FC

Credo proprio che queste piccole variazioni che vengono aggiunte, e che magari non puoi prevedere in fase di ripresa, siano il valore aggiunto del montaggio.

SP

A me arriva del materiale che ha in sé già un minimo di struttura e che non deve essere tanto lavorato, perché è già funzionale.

LM

È come se già contenesse delle informazioni su come in realtà va trattato.

SP

Poi ci sono altri lavori – molti anche con materiali di repertorio o documentari, per esempio – dove ci sono tantissime cose, e lì è vero che si tratta di un lavoro in qualche modo un po' più improvvisato, perché non c'è la scrittura tradizionale del documentario televisivo e quindi c'è una scrittura che si sviluppa man mano: a me è successo, per esempio, per la mostra su Fabrizio De André ma anche con i video che faceva Paolo in Beta. Quelli erano lavori che si facevano insieme ad altri ma era una scrittura che poi veniva nel montaggio: una scrittura in qualche modo molto artistica, nonostante ci fosse un contenuto forte che si voleva far emergere. C'erano le interviste e quello a cui si voleva arrivare si sapeva e si faceva insieme, e molto era un lavoro sull'immagine. Quindi anche nel documentario, secon-

do me, l'effetto è un po' diverso rispetto al risultato di un documentario tradizionale, perché è in divenire: è tanto materiale insieme che si lavora dopo, facendo insieme la regia e il montaggio.

FC

È vero. Esistono due momenti, dopo l'ideazione, che per me sono importanti nello sviluppo di un progetto: quando cominci a sviluppare un progetto lavorando sul campo c'è un'idea iniziale che può essere quella di una regia, ma poi c'è un'altra regia, che è quella che viene fatta nel montaggio. Con o senza l'apporto di chi ha fatto le riprese.

SP

Mi sembra che i lavori, in certi casi, siano proprio diversi. Ci sono le installazioni, più "pronte", più precise, dove c'è da toccare poco; sono immagini che sono come *still life* in movimento, e questo viene un po' anche dalla tradizione della fotografia che si sente tanto. Perché la composizione è perfetta e funziona in se stessa e poi si unisce, e magari si distribuisce nello spazio; ci si lavora poi considerando i vari modi in cui si distribuisce nei monitor, ma quell'immagine c'è. E poi, in altri lavori, c'è tutto un lavoro sul contenuto: in questi casi si lavora tanto dopo le riprese, proprio in fase di montaggio. Per esempio, nelle interviste, quando ci sono il racconto e la storia, si può costruire il montaggio nel mettere insieme i contenuti.

FC

Un esempio di che cosa potrebbe essere lo sviluppo di un lavoro attraverso il montaggio è il progetto che stiamo facendo in Afghanistan dove non esiste nemmeno un canovaccio ma esistono solo delle parole chiave e intorno a queste parole chiave stiamo raccogliendo dei materiali che in qualche modo dovrebbero raccontare alcune esperienze di realtà che vivono in quei luoghi. Per adesso siamo a questo livello: quando finiremo tutto questo lavoro ci troveremo ad avere in mano una massa di materiale talmente ampia che il montatore dovrà cominciare a lavorarlo e plasmarlo, facendo sì che alla fine venga fuori un'idea coerente con le parole chiave che abbiamo scelto per sviluppare il progetto.

SC

E poi, questo forse è ovvio, il tempo del montaggio è completamente diverso da quello cinematografico: hai talvolta tempi molto più lunghi o molto più brevi.

LS

Per non parlare dell'ibridazione nel montaggio degli spettacoli teatrali con la doppia scena. È un altro tipo di montaggio ancora, che deve avvenire nel gioco dei limiti e del loro superamento: ad esempio, per quanto riguarda *Prologo a un diario segreto contraffatto* (1985), il fatto di non poter disporre di strumenti di riproduzione come ne avremmo avuto bi-



Trittico Marghera, videoinstallazione
-
2000, Studio Azzurro

sogno, ci ha obbligato alla soluzione più economica del montaggio in diretta!

FC

Ma anche in *La camera astratta* (1987), con la doppia scena davanti e dietro i monitor, che è stata un'esperienza molto importante.

LS

Il dispositivo era diventato un po' più "scientifico" in *Correva come un lungo segno bianco* (1986), nel cui set uno degli attori che si muoveva era diventato parte del linguaggio della messa in scena teatrale: c'è una scena in cui, su alcuni monitor, si muove in maniera serpentinata un attore che s'infila nell'impossibile spazio tra il vetro del monitor e l'immagine elettronica. Quando si inquadra un monitor, l'immagine elettronica è filmata ma aderisce esattamente al formato di un altro monitor – cioè la telecamera riprende un monitor e la ripresa della telecamera finisce in un altro monitor perfettamente a registro. E cosa succede se davanti al monitor che viene ripreso dalla telecamera, una persona passa? Che nell'altro monitor hai l'impressione che tra l'immagine elettronica e il vetro del televisore si insinui una figura.

FC

Si chiama "simulation".

LS

Però è una scelta cosciente, prevista, non è inserita come soluzione a una limitazione ma fa parte del linguaggio che con gli attori avevamo deciso di utilizzare in quella messa in scena. Ben diverso era il caso di *Prologo*, in cui le figure dovevano essere spezzettate in vari monitor e per giunta sincronizzate; erano quat-

tro colonne che avrebbero richiesto una quantità di videoregistrazione abnorme e quindi è stato molto più comodo fare la diretta e riprenderli dal vivo.

Ne *La camera astratta* questo è diventato un aspetto peculiare nel linguaggio del video teatro: qui, volutamente, c'era una vasca dentro la quale l'attrice si immergeva, che veniva restituita nell'altra metà della scena, dove gli altri attori si bagnavano e sfilavano davanti, o dove addirittura aprivano i monitor sulla scena visibile al pubblico, provenendo da uno spazio invisibile al pubblico (il retroscena premostrato dai monitor). Vedevi delle figure sul monitor che avanzavano, e poi quando arrivavano in primo piano, invadevano lo spazio a vista, direttamente, come se questa parete di vetro dei tubi catodici del monitor venisse infranta dal movimento dell'attore e generasse l'attore sulla scena. Poi questa dimensione materiale, passando ai videoproiettori, si è attenuata molto.



La quarta scala, ambiente sensibile
-
2008, Studio Azzurro

TRACCE

Roberto De Gaetano

Whitman, il montaggio e la nascita del Nuovo Mondo

Perché un Mondo Nuovo ha bisogno di un Poeta? Come scrive Ralph Waldo Emerson ne *Il poeta*, «Tuttavia, l'America è un poema ai nostri occhi; la sua ampia geografia abbaglia l'immaginazione, e non attenderà a lungo i suoi metri»[1]. Quel tempo breve sarà quello che separa *Il poeta* (1844) da *Foglie d'erba*, la cui prima edizione è del 1855. Sarà Whitman il poeta del Nuovo Mondo.

E come sarà cantato questo mondo? Quali saranno le parole capaci di portarlo a espressione? Perché l'espressione non è un'aggiunta a ciò che esiste indipendentemente da essa, ma è un modo d'essere di ciò che esiste, che senza espressione esisterebbe in modo ridotto, dimezzato: «L'uomo è solo per metà se stesso, l'altra metà è costituita da ciò che egli esprime»[2].

È lo stesso Whitman, nell'introduzione a *Foglie d'erba*, ad annunciare che per gli Stati Uniti, più del Presidente, sarà il poeta a contare: «Of all nations the United States with veins full of poetical stuff most need poets and will doubtless have the greatest and use them the greatest. Their Presidents shall not be their common referee so much as their poets shall»[3]. Ma cosa significa che un poeta conterà più di un Presidente? I presidenti americani – i Padri Fondatori – sono stati decisivi nella storia americana, per la libertà che hanno affermato e la visione che hanno avuto della nuova nazione[4].

Un poeta non fonda semplicemente un Mondo, non vi dà origine e basta. Portando a espressione un tale mondo ne espone anche le condizioni per poterlo sempre nuovamente rifondare. Quali sono queste condizioni? La Natura e l'Uomo. Quest'ultimo è affermato sia nella sua individualità sempre perfettibile

Abstract

This essay aims to discuss how the birth of a nation might be as a poetic montage process. The article presents the genesis of the American nation as a montage of different and disparate elements, drawing inspiration from some of the most evocative lyrics of American poet Walt Whitman. The argument put forth is that the nation's political, social, and aesthetic complexity can be understood by embracing its multiplicity. In this sense, Dziga Vertov can be considered Whitman's cinematic heir. Both believe that a new world can only be announced by a new montage in which the elements connect unpredictably and freely, yet leaving space for the interval between them, an interval from which the "outside" emerges.

Keywords

Whitman - America - montage - poetry - Deleuze

1 R.W. Emerson, *Il poeta*, in Id., *Natura e altri saggi*, tr. it. a cura di T. Pisanti, Rizzoli, Milano 1990, p. 187.

2 *Ivi*, p. 163.

3 W. Whitman, *Foglie d'erba*, tr. it. di E. Giachino, Einaudi, Torino 2016, p. ???.

4 Basta pensare al carteggio Jefferson-Adams, e a quello che ne ha scritto Ezra Pound: «Niente supera la dimostrazione che in America C'ERA LA CIVILTÀ, se non la serie di lettere scambiate tra Jefferson e John Adams», cfr. E. Pound, *Dal nubifragio di Europa*, tr. it. di V. Paradisi Neri Pozza, Vicenza 2016, pp. 213-214.

– il "perfezionismo" emersoniano – sia nell'uguaglianza democratica con gli altri uomini. E la natura è in un certo senso l'orizzonte da cui è necessario che prenda ispirazione l'individuo, perché non solo è *una*, ma è anche «l'anima che si esterna»[5]: la natura è «sigillo [*seal*]» e l'anima «impronta [*print*]»[6].

L'anima si riversa sul "fuori" della natura, che non è una totalità compatta e unitaria, ma contiene il divenire singolare dei colori, della luce, delle modulazioni atmosferiche di una intera giornata. Con indicazioni anche del momento preciso in cui si fa esperienza della natura:

> *19 giugno, dalle 4 alle 6.30 pomeridiane.* Seduto presso il ruscello, da solo – solitudine intorno, ma il paesaggio abbastanza vivido e luminoso – c'è il sole, e un vento piuttosto fresco (violenti sgrulloni di pioggia ieri notte), erba e alberi nella loro veste migliore – il chiaroscuro dei molti verdi, ombre e penombre, e negli interstizi il lampeggiare dell'acqua, con variegati effetti di luce – le note di flauto silvestre di una quaglia vicina – e, proprio ora, lo sciacquio di qualche raganella laggiù nello stagno[7].

La natura è composta di singolarità colte nella continuità di un divenire. E non solo l'uomo, ma perfino la democrazia vi deve corrispondere: «Più di ogni altra cosa la Democrazia si accorda con l'aria aperta: solo a contatto con la Natura è solare, robusta, sana»[8]. Insomma, il poeta e il filosofo (il trascendentalista che ha influenzato Nietzsche) affermano allo stesso tempo un'anima – l'*Over-Soul* emersoniana – che si è fatta natura e viceversa, secondo la più diretta emanazione dello spirito del Romanticismo tedesco, giunto in America tramite Thomas Carlyle.

---

5 R.W. Emerson, *Il poeta*, cit., p. 170.
6 R.W. Emerson, *The American Scholar*, in Id., *Nature and Selected Essays*, Penguin, London 2003, p. 87 (trad. mia).
7 W. Whitman, *Giorni rappresentativi*, tr. it. a cura di M. Meliado Freeth, Garzanti, Milano 2008, p. 157.
8 *Ivi*, pp. 375-376.

Allora, l'essere che si dà nella sua unità, capace di differenziarsi nella contingenza dei fenomeni, e dunque di tenere insieme l'uguaglianza delle parti e il loro distinguersi individuale, è una immagine della stessa democrazia americana, dove il principio di uguaglianza è associato a quello della differenza individuale. La prima senza la seconda ci porterebbe verso conformismo e uniformità. Solo il montaggio dell'eterogeneo è capace di restituire, socialmente, politicamente ed esteticamente tale unitaria eterogeneità.

In un suo testo su Whitman, Deleuze lo dice chiaramente, differenziando la posizione del poeta americano da quella degli europei: «Gli americani, al contrario [degli europei], hanno un senso naturale del frammento e quello che devono conquistare è il senso della totalità, della bella composizione»[9]. Il "frammento" americano è naturale e "spontaneo", e rimanda al problema di come comporre la totalità. Sarà solo il montaggio a poter comporre il "tutto", raccordando tali frammenti, perché il montaggio è *principio* e *pratica* di composizione dell'opera ma anche di organizzazione delle forme di vita. Come costruire un *melting pot*? O come dare forma infinita a un'opera capace di includere nel corso del tempo sempre l'*altro*, l'eterogeneo, il sopravveniente, nel *work in progress* di una intera vita, come il poema di Whitman, di cui l'ultima edizione (la cosiddetta *Deathbed edition*) data 1892, anno della morte del poeta?

Sia nel caso dell'arte che della nazione, si parte dalla *singolarità*: del verso, delle immagini, ma anche delle popolazioni ed etnie che hanno composto il "crogiolo" americano. Si parte, ma per arrivare dove? Ecco la vera posta in gioco del montaggio, che Deleuze aveva già intuito e affermato: il montaggio è l'immagine del tutto. Ma il tutto è la *totalità* o il *fuori*, non esiste altra opzione.

I frammenti possono essere integrati in un tutto organico, dove la loro eterogeneità viene composta nell'alternanza e nella convergenza degli elementi, attraverso il montaggio alter-

9 G. Deleuze, *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 79.

nato (parallelo e convergente). È una totalità organica quella che la forma-montaggio ricostruisce, mettendo l'azione al suo centro. Agire significa modificare la situazione determinata e i problemi che la definiscono, attraverso l'azione dell'eroe, i valori che incarna e la comunità che rappresenta. È questo l'asse Dickens-Griffith, identificato da Ejzenstejn come il cuore della rappresentazione classica americana. È questo il racconto di *The Birth of a Nation* (1915) griffithiana, incentrata sui duali, il loro sviluppo e la loro risoluzione. Con il montaggio alternato a comporne la struttura.

Ma c'è un'altra idea di America e di montaggio, dove i frammenti si compongono non integrandosi in una totalità organica – immagine della comunità, forma della nazione – ma giungendo a costituire un *patchwork*. Accostate nella loro eterogeneità, queste parti non sono frammenti integrati nel "tutto", ma frammenti che si sommano secondo un principio di ripetizione e differenza, di uguaglianza e rilievo.

Sarà la relazione a sostituire l'integrazione – dirà Deleuze. La Natura allora non sarà il "tutto" dove convergono le parti, ma il "fuori" in cui queste parti si concateneranno in maniera libera e paritaria: «La Natura non è forma, ma processo di relazionalità; inventa una polifonia; non è totalità, ma riunione, 'conclave', 'assemblea plenaria'»[10]. Il carattere libero del raccordo tra gli elementi è pari alla libertà associativa degli individui democratici, nella molteplicità di forme che può prendere tale associazione: raccordi liberi, gruppi di incontro che si accordano lì per lì, senza altro fondamento che l'interesse e il piacere reciproco nel ritrovarsi.

È la strada che prende Whitman nel concatenamento di montaggio del verso libero, che sconfessa la possibilità di essere totalizzato e integrato in una unità presupposta e sovrastante. E tale strada è quella del montaggio seriale: la serie di parole, di atti, di gesti, di oggetti, in cui viene raccontata una nazione e la sua nascita spirituale.

10 *Ivi*, p. 83.

Questa serie prende le forme della risonanza, di un'analogia sottratta alla sintesi semantica della metafora e aperta a un metonimico non più connesso a una logica narrativa ma a una ripetizione senza crescita, senza sviluppo:

> La scure rimbalza!
> La densa foresta emana fluide risonanze,
> Divallano, sorgono, assumono forma,
> Capanna, tenda, approdo, picchetto,
> Coreggiato, aratro, piccone, leva, vanga,
> Embrice, traversa, puntello, assito, stipite, panconcello, pannello, frontone a punta,
> Cittadella, soffitto, taverna, accademia, organo, palazzo d'esposizioni, biblioteca,
> Cornice, graticciata, pilastro, balcone, finestra, torricella, portico,
> Zappa, rastrello, forca, matita, carro, bastone, sega, raspa, mazzuolo, bietta, puleggia a ruota,
> Sedia, tinozza, cerchio, tavolo, sportello, ala di mulino, intelaiatura, tavolato,
> scatola da lavoro, armadio, strumento a corda, barca, armatura, e che altro ancora[11].

Il montaggio in serie di sostantivi, oggetti che ritornano risuonando gli uni con gli altri, destruttura il concatenamento logico, non attraverso un accostamento sincretico e denso ma attraverso un montaggio seriale e asintattico di ciò che sta vicino per prossimità variabili, che vanno dall'analogia tra strumenti (zappa, rastrello) o parti di case (balcone, finestra) alla distanza tra elementi (strumento a corda, barca, armatura). Ciò che accomuna questo elenco ritmico è comunque l'esser composto di manufatti e non di elementi della natura. E degli strumenti per costruirli tali manufatti: è il *Canto della scure*. Il montaggio di oggetti che ricorrono senza la connessione del verbo "essere", ma con il ritmo libero della relazione dell'eterogeneo, nella co-

11 W. Whitman, *Foglie d'erba*, cit., p. 244.

stituzione di una *simpatia* o di una *comunità d'incontro* tra ciò che è distinto e distante.

È la "Nascita di una nazione" che Whitman, prima e diversamente da Griffith – in cui persiste nell'alternanza di montaggio una matrice europea (dickensiana, come credeva Ejzenstejn) – ci racconta poeticamente. E questa nazione è quella che scaturisce dal montaggio libero di elementi distinti e diversi, che entrano in relazioni seriali nella loro distinzione e determinazione. È l'America del "cameratismo", della relazione aperta tra *comrades* che non porta ad alcun "tutto", ma che lascia l'"intervallo" tra gli elementi che si accostano, da cui emerge il "fuori": «Il Cameratismo è questa variabilità, che implica un incontro con il Fuori, un procedere delle anime all'aria aperta, sulla 'strada aperta'. È con l'America che si ritiene che la relazione di cameratismo assuma la massima estensione e densità»[12].

È con il montaggio di elementi in serie che quella relazione fondativa della nuova nazione trova il suo racconto poetico. La "simpatia" tra gli elementi elencati nei versi e quella tra i "camerati" è analoga. In entrambi i casi a contare non è l'integrazione organica dell'opera né la comunità come tutto. Ma sarà il "fuori", che renderà vitale e dispersivo un "cameratismo" che non si farà mai "truppa". E il montaggio dovrà essere in grado di restituirlo. In questo, Vertov, con il suo montaggio, sarà l'erede cinematografico di Whitman, come Ejzenštejn lo è stato, sia pur dialettizzandolo, di Dickens via Griffith.

Il successo di Whitman in Unione Sovietica, di cui troviamo riscontro tra gli altri in Majakovskij, è legato all'invenzione poetica e rivoluzionaria di un nuovo popolo democratico – prima che tale invenzione precipiti nel totalitarismo statalista. Un nuovo mondo può essere annunciato solo da un nuovo montaggio, dove la materia e lo spirito vengono raccordati in forma libera e imprevedibile. Rancière lo dice, rintracciando Whitman alla fonte del montaggio vertoviano: «Una cosa era certa: il montaggio di *L'uomo con la macchina da presa* che travolgeva i gesti del manicurista, i giochi dei prestigiatori e il lavoro dei minatori in

12 G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 84.

un unico ritmo accelerato doveva più a *Un canto per le occupazioni* o a *Canto della scure* che al *Capitale*»[13].

Insomma, il montaggio, raccordando immagini e forme di vita, versi e dinamiche sociali, è capace di riconsegnarci un'immagine "sensata" del mondo. Questa sensatezza può essere il già-dato del mondo come "tutto", oggetto di rappresentazione organica e integrata, o il "da-darsi" del mondo ancora da compiersi, di un popolo a-venire che la poesia e il cinema sono in grado di annunciare e possono immaginare. Per fare questo, il grande montaggio, sperimentale e innovativo, potrà essere solo quello capace di costruire quelle che Deleuze chiama "sintesi disgiuntive", che rifuggono sia l'integrazione organica che la pura dispersione.

13 J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, tr. it. di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 116.

Enrico Terrone

Un battito del cuore. *Adieu Philippine* di Jacques Rozier

A Parigi, nell'estate del 1960, Michel, che lavora come tecnico televisivo, incontra Juliette e Liliane, che vogliono affermarsi come attrici; qualche settimana dopo il ragazzo e le due ragazze si reincontrano durante una vacanza in Corsica, ma Michel dovrà presto rientrare a Parigi per partire soldato nella Guerra d'Algeria. Questa è la trama (finzionale su sfondo storico) di *Adieu Philippine* (*Desideri nel sole*, Francia/Italia 1962), il primo lungometraggio di Jacques Rozier, presentato al festival di Cannes nel maggio del 1962, poco dopo la fine della Guerra d'Algeria, e poi uscito in sala nel settembre dell'anno successivo[1]. François Truffaut lo recensisce a caldo e vi vede la piena realizzazione dell'estetica della *Nouvelle Vague*, definendolo «il più evidente successo del nuovo cinema in cui la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro»[2].

Nel 1966, Christian Metz pubblica su *Communications* l'articolo *La grande syntagmatique du film narratif* che segna un punto di svolta nella riflessione teorica sul montaggio, inaugurando la grande stagione della semiologia del cinema[3]. Per mettere alla prova le sue congetture, Metz ricorre proprio ad *Adieu Philippine*, che analizza insieme a Michèle Lacoste nell'articolo del 1967 *Étude syntagmatique du film* Adieu Philippine*, de Jacques Rozier*[4], poi incorporato nel suo libro del 1968 *Essais sur la signification au cinéma*[5]. In tal senso, *Adieu Philippine* è il trait d'union tra il cinema della Nouvelle Vague, al suo apice nei primi anni Sessanta, e la semiologia del cinema, che si afferma sul finire del decennio. Al nuovo cinema in cui, come notava Truffaut, "la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro", fa seguito la nuova teoria che cerca di spiegare come dal

Abstract

This article presents an analysis of Christian Metz's study of the editing of Jacques Rozier's film *Adieu Philippine*. The initial section illustrates how Metz's analysis of montage can elucidate the aesthetic value of *Adieu Philippine* which François Truffaut characterized in terms of spontaneity. The second part puts forth the proposition of supplementing Metz's language-based theory of editing with a phenomenological account that focuses on the experience of the cut between two shots, as opposed to the larger units that Metz refers to as "syntagms." This prompts a reconsideration of *Adieu Philippine* in light of Jean-Luc Godard's conceptualization of the cut as a heartbeat.

Keywords

Montage
-
Phenomenology
-
Language
-
Nouvelle Vague
-
Christian Metz

1 Consultabile qui: https://rarefilmm.com/2018/09/adieu-philippine-1962/ (consultato il 26 aprile 2024)

2 F. Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Parigi 1975, p. 417 (trad. mia).

3 C. Metz, *La grande syntagmatique du film narratif*, «Communications», n. 8, 1966, pp. 120-124.

4 M. Lacoste, C. Metz, *Étude syntagmatique du film* Adieu Philippine *de Jacques Rozier*, «Image et Son», n. 201, 1967, pp. 95-98.

5 C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Tome I*, Klincksieck, Paris 1968.

"lungo e attento lavoro" si produca l'effetto di "spontaneità". Il montaggio è per Metz la chiave di volta di questa spiegazione.

La concezione metziana del montaggio è ben sintetizzata in un altro suo articolo del 1967, *"Montage" et discours dans le film*, in particolare in questo passaggio: «L'ordine delle successioni instaura un linguaggio là dove l'immagine isolata non offriva essenzialmente che la propria muta analogia con un frammento di reale»[6]. Metz qui ammette che l'inquadratura, "l'immagine isolata", è significativamente pre-linguistica; la sua "muta analogia con un frammento di reale" rimanda non tanto al linguaggio quanto piuttosto al legame essenziale tra immagine e percezione sul quale in quegli stessi anni Ernst Gombrich portava l'attenzione paragonando le immagini a "chiavi contraffatte" capaci di aprire le "serrature" del nostro sistema visivo[7]. È invece nel montaggio che, secondo Metz, il cinema trova la sua dimensione squisitamente linguistica. Il montaggio combina le inquadrature in unità di senso di ordine superiore o "sintagmi", proprio come il linguaggio combina le parole a formare frasi, e le frasi a formare periodi. La "grande sintagmatica" è la tassonomia che Metz propone per i sintagmi generabili dal montaggio cinematografico.

Nello studio dedicato a *Adieu Philippine*, Metz individua 83 sintagmi di sette diverse tipi, che ordina in base alla loro frequenza.

1. Il tipo di sintagma più frequente (34 occorrenze) è di gran lunga la *scena*, una successione di inquadrature che raffigura un evento nella sua continuità temporale; il sintagma 6 di *Adieu Philippine* è, per esempio, una scena in cui Michel incontra tre amici di fronte a un bar, nella quale il sonoro garantisce la continuità della rappresentazione nonostante i due stacchi di montaggio.

2. L'altro sintagma assai frequente (19 occorrenze) è la *sequenza*, che differisce dalla scena per l'introduzione di elissi che

6 C. Metz, *"Montage" et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma*, «Word», vol. 23, n. 1-3, 1967, pp. 388-395 (trad. mia).
7 E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1976, p. 8.

rendono temporalmente discontinua, sebbene nel complesso unitaria, la raffigurazione dell'evento; ad esempio, il sintagma 21 è una sequenza (anche se Metz lo classifica erroneamente come inquadratura autonoma) che ritrae – mediante una successione di carrelli laterali da destra a sinistra ritmata dalle ellissi ed enfatizzata dal commento musicale – una passeggiata di Juliette e Liliane tra i viali parigini.

3. Quasi altrettanto frequente (16 occorrenze) è l'*inquadratura autonoma*, che raffigura un evento nella sua continuità spazio-temporale, senza avvalersi del montaggio; così, il sintagma 17 racconta da un'unica prospettiva, senza stacchi di montaggio, il pranzo di Michel con due suoi amici in un ristorante.

Decisamente più sporadici risultano gli altri cinque tipi di sintagmi che Metz rintraccia in *Adieu Philippine*.

4. La *sequenza a episodi* (6 occorrenze) raffigura un evento frammentandolo in una pluralità di episodi relativamente autonomi; ad esempio, il sintagma 5 racconta una gita domenicale di Michele, Juliette e Liliane concatenando tre momenti distinti (la partenza in treno; la passeggiata in campagna; la visita a un campo d'aviazione) unificati formalmente mediante i dialoghi e la direzione delle carrellate.

5. Il *sintagma alternato* (5 occorrenze) raffigura due o più eventi distinti sfruttando il montaggio per metterli in relazione mediante l'andirivieni tra l'uno e l'altro; nel sintagma 72, le immagini dei tre protagonisti che approdano in un porticciolo corso si alternano alle riprese di un film in costume che hanno luogo su una collina sovrastante il porticciolo.

6. Il *sintagma descrittivo* (2 occorrenze) si limita a esplorare un certo ambiente mediante una serie di punti di vista sconnessi, senza preoccuparsi di seguire lo svolgersi di un evento; ad esempio, il sintagma 71 esplora, al suono di una canzone italiana – quasi fosse un videoclip ante litteram – il paesaggio del mare corso solcato dalla barca dei tre protagonisti.

7. In maniera analoga, il *sintagma a graffa* (1 occorrenza) accorpa episodi sconnessi che non costituiscono un evento ma

risultano comunque unificati a livello tematico; tale è per Metz il primo sintagma di *Adieu Philippine*, nel quale una rapida successione di inquadrature introduce il tema dell'attività frenetica degli studi televisivi.

L'analisi di Metz si concentra sui sintagmi che il montaggio costruisce conferendo al film la sua articolazione narrativa. Vi è tuttavia un'operazione di montaggio più elementare che Metz presuppone ma che richiede a sua volta un'analisi: si tratta dello stacco, la singola operazione con cui il montaggio connette due inquadrature distinte[8]. Mentre il sintagma si può vedere come un costrutto teorico che serve a spiegare il funzionamento narrativo del film, lo stacco è innanzitutto un fatto tecnico e un fatto esperienziale. Un fatto tecnico perché corrisponde all'operazione fondamentale del mestiere del montatore. Un fatto esperienziale perché suscita nello spettatore un'esperienza visiva peculiare.

L'inquadratura cinematografica, si è detto, è un surrogato della percezione: ci fa vedere un evento quasi come se si stesse svolgendo davanti a noi. Con lo stacco di montaggio, tuttavia, questa analogia tra l'esperienza filmica e la percezione ordinaria si spezza. Il montaggio, facendoci cambiare il punto di vista da X a Y senza percorrere lo spazio tra X e Y, produce un effetto esperienziale che non potrebbe realizzarsi nella percezione ordinaria. Il nostro sguardo viene, per così dire, teletrasportato da un punto all'altro del mondo filmico: il montaggio è un taglio chirurgico nel tessuto della percezione.

Questo trauma percettivo richiede di essere compensato cognitivamente. Lo spettatore si chiede, più o meno consapevolmente: "dove sono finito?". L'arte del montaggio è anche, se non soprattutto, l'arte di far sì che lo spettatore riesca a rispondere a questa domanda. Il montaggio, in tal senso, può arricchire l'esperienza percettiva che ci offrono le inquadrature, e

8 Significativamente legata alla nozione (descrittiva) di *stacco* è quella (normativa) di *raccordo*, che stima la fluidità o l'efficacia della connessione tra le due inquadrature.

lo può fare compensando il vuoto esperienziale che si crea nel passaggio da un'inquadratura all'altra.

Filosofi come Samuel Cumming, Gabriel Greenberg e Rory Kelly[9], nel tentativo di applicare la metodologia della filosofia del linguaggio al montaggio cinematografico, hanno sostenuto che tale lavoro di compensazione e arricchimento avviene a livello *semantico*, ossia mediante un sistema di convenzioni condivise da montatori e spettatori. Altri, come Stefano Donati[10], Beatrice Kobow[11] e Alessandro Pignocchi[12], hanno invece sostenuto che il contributo del montaggio alla comprensione del film avviene piuttosto a livello *pragmatico*: lo spettatore compensa e arricchisce la propria percezione delle inquadrature in base al contesto in cui le incontra, seguendo dei principi "conversazionali" che permettono, caso per caso, di cogliere le intenzioni comunicative del montatore. La pragmatica ha insomma un'interazione col contesto più profonda ed essenziale di quella della semantica, che pure non ne è priva.

Quale che sia la migliore spiegazione – semantica o pragmatica – della significazione del montaggio, resta il fatto che lo spettatore, nello stacco dall'inquadratura A all'inquadratura B, non si limita a percepire il contenuto di A e il contenuto di B, ma apprende anche qualcosa sulla loro relazione. A tale proposito, David Bordwell e Kristin Thompson[13] hanno individuato quattro principali relazioni che il montaggio può istituire tra inquadrature. Le prime due riguardano la dimensione più formale ed estetica: la relazioni *grafiche* concatenano le inquadrature in base alla loro configurazione spaziale mentre le re-

9 S. Cumming, G. Greenberg, R. Kelly, *Conventions of Viewpoint Coherence in Film*, «Philosophers' Imprint», vol. 17, n. 1, 2017, pp. 1-29.

10 S. Donati, *Cinema e conversazione. L'interpretazione del film narrativo*, Prospettiva, Civitavecchia 2006.

11 B.S. Kobow, *See What I Mean. Understanding Films as Communicative Actions*, Mentis Verlag, Paderborn 2007.

12 Cfr. A. Pignocchi, *Pourquoi aime-t-on un film? Quand les sciences cognitives discutent des goûts et des couleurs*, Odile Jacob, Paris 2015.

13 D. Bordwell, K. Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, tr. it. di P. Bonini, Il Castoro, Milano 2003.

lazioni *ritmiche* le concatenano in base alla loro durata. Le altre due relazioni evidenziate da Bordwell e Thompson riguardano invece la dimensione più specificamente raffigurativa e narrativa: la relazioni *spaziali* concatenano le inquadrature per esplorare lo spazio della vicenda narrata mentre la relazioni *temporali* le concatenano per seguire lo sviluppo narrativo al passare del tempo.

Mentre le relazioni grafiche e ritmiche contribuiscono principalmente all'apprezzamento estetico del film come artefatto, le relazioni spaziali e temporali svolgono un ruolo decisivo innanzitutto nel plasmare l'esperienza del film come mondo. A fronte di uno stacco di montaggio, lo spettatore tende a chiedersi innanzitutto *dove* e *quando* si sta svolgendo l'azione mostrata dalla nuova inquadratura in rapporto al luogo e al tempo dell'azione mostrata nell'inquadratura precedente. Ci sono almeno cinque modi di far fronte a questa discontinuità, cinque possibili risposte che uno stacco può invitarci a dare alla domanda "a che punto siamo?":

1. "Siamo nello stesso luogo e nello stesso tempo, è cambiato soltanto il punto di vista". Questo accade esemplarmente negli stacchi che costituiscono il sintagma che Metz chiama "scena". Ad esempio, nel succitato sintagma 6, il primo stacco muove da un punto di vista più distanziato a uno più ravvicinato su Michel e i suoi due amici, mentre il secondo stacco ci riporta al punto di vista più distanziato, il tutto mentre il dialogo prosegue con continuità.

2. "Siamo nello stesso luogo, ma è passato un po' di tempo". Questo è lo stacco che, nella sintagmatica di Metz, distingue la sequenza dalla scena. Ad esempio, nel succitato sintagma 21, il primo stacco ci porta a un momento successivo della passeggiata di Juliette e Liliane nel centro di Parigi, come si desume dal cambiamento repentino dello sfondo. Analogamente, nel sintagma 33, da cui deriva il titolo del film, ritroviamo Juliette e Liliane che, sedute sul letto a mangiare mandorle, avendone trovate due nello stesso guscio, si decidono di giocare a "Faire Philippine": vincerà chi, al risveglio, dirà per primo "Bonjour,

Philippine" [14]; lo stacco ci mostra Juliette e Liliane che, in quel medesimo letto, ma il mattino dopo, si svegliano e gridano all'unisono quella frase.

3. "Siamo nello *stesso tempo* ma in un altro luogo". È lo stacco costitutivo del montaggio alternato: nel succitato sintagma 72, il primo stacco muove dall'inquadratura del set di un film in costume all'inquadratura di Michel, Juliette e Liliane sulla barca che sta entrando in porto proprio nel momento in cui si sta girando quel film.

4. "Siamo in un *tempo successivo* e in un altro luogo". Mentre gli stacchi precedenti andavano a costituire singoli sintagmi, questo è piuttosto lo stacco che mette in relazione due sintagmi. L'esempio più clamoroso in *Adieu Philippine* è lo stacco che, nel legare il sintagma 44 al 45, taglia in due il film come una mela, portandoci nel giro di un istante dal contesto parigino del lavoro di Michel alla sua vacanza in Corsica.

5. "Siamo in un tempo *precedente* e (tipicamente) in un altro luogo". È la figura di montaggio che viene comunemente chiamata "flashback". Se ne trova un esempio nel sintagma 32 di *Adieu Philippine*, in cui il primo stacco ci porta da una conversazione tra Juliette e Liliane (in cui quest'ultima, dopo aver avviato il giradischi, confessa all'amica di aver incontrato per contro proprio Michel) a una serie di inquadrature che ricostruiscono l'incontro tra Liliane e Michel, per tornare infine alla conversazione tra le due ragazze[15].

Le relazioni spaziali e temporali istituite dal montaggio plasmano l'esperienza dello spettatore. Come mostrato magistralmente da Kant nell'"Estetica trascendentale" della *Critica della ragion pura*, spazio e tempo sono le forme della sensibilità che presiedono alla nostra esperienza del mondo, rendendola pos-

14 L'origine dell'espressione "Faire Philippine" è spiegata qui: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1980 (consultato il 26 aprile 2024).

15 L'analisi metziana di questo sintagma è discussa dettagliatamente in A. Gaudreault, P. Gauthier, *Christian Metz, le montage et les formes de l'alternance*, «CiNéMAS», vol. 26, n. 1, 2015, pp. 95-108.

sibile. Nella percezione ordinaria tali forme esperienziali sono vincolate dalla posizione del soggetto d'esperienza[16]; il montaggio regala invece allo spettatore un'esperienza la cui forma spazio-temporale può adattarsi a piacimento all'esplorazione del mondo finzionale, senza dover dipendere dalla posizione del soggetto d'esperienza al suo interno.

Vi è tuttavia – come già notato da Kant stesso nella "Logica trascendentale" e poi ribadito energicamente da Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* – una terza categoria che contribuisce, insieme a spazio e tempo, a dar forma alla nostra esperienza. È la categoria della causalità, in base alla quale non ci limitiamo a percepire certi eventi C ed E come successivi ma esperiamo anche il primo come causa e il secondo come effetto: C è ciò che ha fatto sì che si sia realizzato E; dunque, se non ci fosse stato C, a parità di condizioni non ci sarebbe stato nemmeno E. La causalità è ciò che ci permette non soltanto di constatare che qualcosa accade ma di capire anche *perché* accade.

Nello strutturare l'esperienza dello spettatore, il montaggio si fa carico non soltanto di instaurare relazioni *spaziali* e *temporali* ma anche relazioni *causali*. Nel passare dall'inquadratura A all'inquadratura B, lo spettatore è talvolta indotto a considerare non solo quali relazioni spaziali e temporali sussistono tra il contenuto di A e quello di B, ma anche a riconoscere che ciò che si vede in B è l'effetto causato da ciò che si è visto in A. Ad esempio, nel sintagma 43 prima vediamo Michel che, durante le riprese di uno sceneggiato, si appoggia a un palo che fa parte della scenografia; poi, nell'inquadratura successiva, vediamo (da un monitor della postazione di controllo) il palo cadere di fronte alla telecamera: lo stacco di montaggio ci indica che l'azione maldestra di Michel *ha causato* la caduta del palo.

Tra le relazioni causali istituite dal montaggio, particolarmente importanti per la narrazione sono quelle in cui l'effetto

16 Questa lettura dell'estetica trascendentale kantiana è formulata con grande efficacia in P. Strawson, *The Bounds of Sense: An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*, Methuen, London 1966, e in G. Evans, *Molyneux's Question*, in Id., *Collected Papers*, Clarendon, Oxford 1985, pp. 364-399.

è uno stato mentale. Si arriva così alle relazioni *intenzionali*, tali per cui lo stacco di montaggio collega un oggetto a un soggetto che gli rivolge la propria attenzione. Ad esempio, sempre nel sintagma 43, l'inquadratura di Michel che passa inopinatamente davanti alla telecamera è seguita dall'inquadratura del regista che sbotta davanti al monitor: lo stacco ci indica che quest'altra azione maldestra di Michel ha suscitato la reazione rabbiosa del regista.

Più in generale, le relazioni intenzionali vanno a costituire una delle figure fondamentali della narrazione cinematografica, il campo-controcampo, in cui lo stacco di montaggio ci mostra l'effetto che le parole o gli atteggiamenti di una persona causano nel suo interlocutore. Il sintagma 3, ad esempio, è un campo-controcampo in cui il dialogo tra Michel, Juliette e Liliane durante il loro primo appuntamento al bar è raffigurato alternando l'inquadratura del ragazzo con quella delle due ragazze. La stessa logica di montaggio si ritrova nel conclusivo sintagma 83, nel quale Michel dà l'addio definitivo a Juliette e Liliane, ma qui gli sguardi e i gesti prendono il posto delle parole.

Una forma peculiare di relazione intenzionale istituita dal montaggio è quella che esprime un atteggiamento mentale che appartiene, anziché al personaggio, al cineasta stesso (o, se si preferisce, alla "istanza narrante"). Si può parlare in questo caso di *relazione discorsiva*. Lo stacco discorsivo tra l'inquadratura A e l'inquadratura B non ci indica che cosa il personaggio in B pensa di ciò che appare in A, bensì ciò che pensa (e ci chiede di pensare) il cineasta. Sempre nel sintagma 3, l'inquadratura in cui Michel si vanta con le due ragazze del suo mestiere di tecnico televisivo ("senza di me, tutto si ferma") è seguita da un'inquadratura in cui si vede Michel seduto pigramente a osservare i suoi colleghi che azionano la telecamera; qui lo stacco funziona evidentemente come un commento ironico che il cineasta rivolge direttamente allo spettatore scavalcando, per così dire, il mondo finzionale. In tal senso, lo stacco discorsivo ci riporta alle due prime categorie di stacco individuate da Bordwell e Thompson: quello grafico e quello ritmico. Mentre gli stacchi

spazio-temporali, causali e relazionali istituiscono innanzitutto relazioni interne al mondo narrativo, quelli discorsivi, grafici e ritmici istituiscono piuttosto relazioni comunicative tra il cineasta e lo spettatore, con esiti per lo più estetici nel caso degli stacchi grafici e ritmici, e invece eminentemente ermeneutici (riguardanti l'interpretazione di ciò che si vede) nel caso dello stacco discorsivo.

Nell'articolo del 1956 intitolato *Montage interdit*, André Bazin proponeva una concezione del cinema basata sul primato dell'inquadratura – e della *mise-en-scène* che le sta di fronte – con un conseguente ridimensionamento degli effetti narrativi, estetici ed ermeneutici del montaggio[17]. La concezione baziniana, si sa, ha avuto una significativa influenza sulla generazione di critici e cineasti della *Nouvelle Vague*. Tuttavia, nello stesso numero dei *Cahiers du cinéma* che ospitava il testo di Bazin, si poteva leggere anche l'intervento di Jean-Luc Godard, *Montage mon beau souci*, nel quale il futuro astro della *Nouvelle Vague* rivendicava la centralità del montaggio notando che «se la *mise-en-scène* è uno sguardo, il montaggio è un battito del cuore»[18].

Con la sua lettura di *Adieu Philippine*, Metz si spinge ben oltre l'aforisma godardiano, dimostrando analiticamente il ruolo decisivo del montaggio nella costruzione narrativa, estetica ed ermeneutica di uno dei film emblematici della *Nouvelle Vague*. È soltanto prestando attenzione ai costrutti di montaggio evidenziati da Metz che possiamo comprendere appieno la tesi di Truffaut su *Adieu Philippine* per cui "la spontaneità è tanto più potente quando è il risultato di un lungo e attento lavoro". Se effetto di spontaneità vi è, si tratta, per così dire, di una "spontaneità sintagmatica", che trae cioè alimento dall'articolazione del film in sintagmi. Il contributo di Metz resta in tal senso decisivo ma nel mio articolo ho mostrato che tale effetto di spontaneità deriva anche da operazioni più elementari che

17 A. Bazin, *Montage interdit*, «Cahiers du cinéma», n. 65, décembre 1956, pp. 32-36.

18 J.-L. Godard, *Montage mon beau souci*, «Cahiers du cinéma», n. 65, décembre 1956, pp. 30-31 (trad. mia).

riguardano non tanto il sintagma come unificazione linguistica di un certo numero di inquadrature bensì l'effetto esperienziale generato dal singolo stacco tra due inquadrature, quello che Godard chiama "un battito del cuore"[19].

19 Ringrazio Luca Bandirali e un valutatore anonimo per i preziosi commenti sul testo. Questa ricerca è stata finanziata dal progetto ERC-StG 101040535 (PEA – The Philosophy of Experiential Artifacts), a sua volta finanziato dall'Unione Europea. I punti di vista e le opinioni espresse sono, tuttavia, solo quelli dell'autore e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della European Research Council Executive Agency. Né l'Unione Europea né l'autorità che concede i fondi possono essere ritenuti responsabili per questo.

Francesca Cagelli

Ricomporre i frammenti. Montaggio e memoria in *Aftersun* di Charlotte Wells

> Un evento vissuto è finito, o per lo meno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso[1].

Abstract

This article seeks to examine the role of montage in Charlotte Wells' *Aftersun* (2022) in relation to the film's need to reconstruct a visual recollection of memory. A comparison with Proust's *mémoire involontaire* and its benjaminian reinterpretation will demonstrate the capacity of montage to transcend its conventional narrative function (to link the constituent elements of a narrative together as to restore its continuity) and to fully harness the potential for establishing temporal connections between images.

Keywords

Aftersun
-
Memory
-
Montage
-
Walter Benjamin
-
Marcel Proust

La ricomposizione del ricordo in *Aftersun*

Nel film d'esordio di Charlotte Wells, *Aftersun* (2022), il montaggio cinematografico diventa uno strumento fondamentale per rendere visibile l'esperienza del ricordo. La regista stessa ha voluto sottolineare come questo legame stia alla base della sua pellicola:

> There are sequences in the film that I think go a long way to creating a sense of the film's memory and those really were discovered in the edit […] it's impossible to imagine the film without those things, because I think they do go a long way to portraying the film as memory[2].

In questo articolo si approfondirà il tema del rapporto tra il montaggio in *Aftersun* e la sua relazione con la memoria attraverso l'accostamento con due autori che hanno riflettuto in maniera profonda sul ricordo: Marcel Proust, il cui romanzo fondamentale, *Alla ricerca del tempo perduto*[3], può essere considerato «un monumento alla memoria involontaria»[4], e Walter Benjamin, filosofo che ha sviluppato una parte consistente del suo

1 W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, in *Opere complete. III: Scritti 1928-1929*, tr. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, p. 286.
2 C. Quinland, C. Wells, *The Distance in Your Eyes. Charlotte Wells Discusses 'Aftersun'*, 2023, MUBI, https://mubi.com/en/notebook/posts/the-distance-in-your-eyes-charlotte-wells-discusses-aftersun.
3 M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Vol. I-VII*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1971.
4 S. Beckett, *Proust*, tr. it. a cura di P. Pagliano, SE, Milano 2004, p. 27.



Aftersun
-
2022, Charlotte Wells

pensiero interpretando l'opera proustiana. La trama di *Aftersun* segue Sophie (Frankie Coro), una bambina di undici anni, e il suo giovane padre Calum (Paul Mescal) durante una vacanza in Turchia. Le immagini dei giorni estivi che il film ci mostra appartengono però al passato: sono ricordi che Sophie rievoca a distanza di alcuni anni per cercare di ripercorrere e ricostruire il rapporto con suo padre che, come il film fa soltanto intendere, si è tolto la vita poco dopo quella vacanza. Lo spettatore si trova sin dall'inizio immerso nella reminiscenza di Sophie, scoprendo però soltanto nel corso della visione la ragione che l'ha spinta a rivolgersi al suo passato.

Aftersun non si limita a raccontare un ricordo, ma insiste sulla forma in cui il ricordo si presenta: è uno studio sulla riscrittura del tempo da parte della memoria. Questo si evince innanzitutto dalla composizione delle immagini che sembra svilupparsi nella forma del ricordo, più che in quella del racconto: sin dall'inizio il film presenta tre diversi livelli di immagine, ben distinguibili attraverso la fotografia e la temporalità a cui corrispondono. Ad introdurci al film sono le immagini in bassa risoluzione provenienti dalla videocamera di Sophie, il cui nastro si riavvolge nelle prime scene portandoci indietro nella memoria della protagonista. Queste immagini sono una testimonianza diretta, oggettiva, del tempo passato con il padre e aiutano Sophie a ricostruire una narrazione di quel periodo.

Ci sono poi le immagini del film vere e proprie, nitide, che rappresentano il ricordo della vacanza rielaborato da Sophie: tra queste infatti non troviamo soltanto i suoi ricordi vissuti in prima persona, ma anche scene in cui viene rivelata la depres-

sione di Calum e che corrispondono ad una comprensione postuma di Sophie da adulta. La terza tipologia di immagini è costituita da scene extra-narrative, ambientate in una stanza in cui Sophie, adulta, guarda Calum ballare immerso in una folla, illuminato da luci stroboscopiche. Le scene ambientate in questo *rave* si svolgono in un "metaspazio", un luogo virtuale e fittizio che non fa parte dei ricordi di Sophie, ma che vuole rappresentare il ricordo in atto, ossia il faticoso processo che Sophie compie per rimettere insieme il passato. Esse costituiscono la cornice del film e sono un'esplicitazione dell'operazione che lo guida: la messa in scena dell'attività di montaggio della memoria. Queste tre differenti immagini si susseguono completandosi a vicenda: spesso nel film i tagli corrispondono ai ricordi incompleti di Sophie, vuoti di memoria che vengono riempiti attraverso un'interpretazione successiva agli avvenimenti che si costruisce attraverso il montaggio. Le immagini della videocamera ricostruiscono parzialmente gli avvenimenti e vengono integrate con il ricordo, la cui frammentarietà viene esplicitata grazie alle scene situate nel metaspazio. La congiunzione tra i tre diversi tipi di immagine svolge una funzione metanarrativa: il montaggio in *Aftersun* sopperisce all'oblio del ricordo creando un senso di continuità che agisce non dal punto di vista del tempo cronologico degli eventi ricordati, ma del tempo interno di chi ricorda.

La dimensione sensoriale dell'immagine

Una prima lettura del film potrebbe quindi vedere nel montaggio lo strumento che, al pari della memoria, cerca di riunire i frammenti del passato per trovarvi una continuità e un senso, che nel nostro caso corrisponde con il tentativo di Sophie di rielaborare il lutto del padre, riscoprendo nel ricordo le tracce della sua depressione. Sebbene sia possibile rintracciare un filo conduttore nel progressivo disvelarsi del carattere malinconico di Calum, *Aftersun* non si sviluppa su quest'unica linea narrativa: nel film gli eventi si susseguono tra loro senza che i nessi causali



Aftersun
-
2022, Charlotte Wells

che li legano si rendano troppo espliciti o addirittura in assenza di questi ultimi[5]. A emergere sullo schermo non è una storia, ma l'immagine di una vita, o perlomeno di un segmento di vita. Wells sceglie di rappresentare istanti della vacanza estiva nella loro semplicità e quotidianità, dando così l'illusione che ciò che appare sullo schermo non abbia una predeterminata funzione narrativa, ma che le immagini emergano in modo spontaneo in quanto brandelli di una reminiscenza. Si tratta spesso di immagini in cui la fisicità, il contatto tra i corpi è predominante e serve a sviluppare il rapporto tra i personaggi, come ci viene suggerito dal titolo del film, *Aftersun*, termine che rievoca il rituale dello spalmarsi la crema solare, scena che appare più volte sullo schermo creando intimità o problematicità tra i protagonisti. I ricordi di Sophie sono colmi di momenti sensoriali come questo, momenti che richiamano l'estate e la quotidianità perduta del rapporto con il padre. La regia di Wells contribuisce a sottolineare l'importanza che hanno la sensorialità e corporeità delle immagini nel film: l'impiego di primissimi piani è al servi-

5 Cfr. J.P.F. de Almeida, N.A. Alvarenga, *Corporeidade e rememoração: estratégias do cinema de fluxo em Aftersun*, Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 460 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023. L'articolo analizza quello che viene chiamato il "realismo sensoriale" della pellicola proprio in relazione alla funzione che questo genere di scene assume nei confronti di Sophie e dello spettatore «*Aftersun* non è costruito su una narrazione di causalità. I ricordi della protagonista scorrono sullo schermo, richiedendo una fruizione più sensoriale del film, vale a dire che il processo di ricordo di Sophie si basa più sul flusso delle sensazioni che sulla sequenza logica degli eventi ricordati», *ivi*, p. 4, (trad. mia).

zio della dimensione tattile dei corpi e restituisce la sensazione fisica del ricordo.

L'importanza della sensorialità e l'assenza di una struttura narrativa forte, caratteristiche della pellicola, assumono rilevanza anche a livello del montaggio se reinterpretate attraverso il concetto di *mémoire involontaire* introdotto da Proust e ripreso poi da Benjamin all'interno della sua teoria dell'esperienza. La *mémoire involontaire* di Proust è una modalità di esperire il tempo vissuto che improvvisamente ritorna in una sovrapposizione confusa di immagini e sensazioni: al primo morso della *madeleine* inzuppata nel tè[6], la memoria del narratore si rivolge immediatamente alla sua infanzia, riportando al presente con profonda vividezza il ricordo di un periodo di vita dimenticato, o meglio, mai a pieno vissuto. Nel corso del romanzo questo genere di rammemorazione si produce attraverso la dimensione sensoriale: sono impressioni olfattive, gustative, ma anche tattili, che permettono al passato di ripresentarsi[7]. Proprio per questo la sensazione di felicità che accompagna la memoria involontaria si oppone alla sterilità con cui si presentano normalmente i ricordi[8], immagini sbiadite di un passato lontano: grazie al legame con il sensibile, il ricordo ritorna inalterato dal passaggio del tempo e con una nuova forza nel presente[9]. Benjamin ha ac-

6 M. Proust, *La strada di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*. *Vol. I*, tr. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1971, pp. 49-51. Si veda anche il commento di Contini sulla rinascita di Combray dall'assaggio della *madeleine*, cfr. A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 2006, pp. 46-51.

7 Si veda per esempio l'episodio chiamato *Le intermittenze del cuore*, in cui il narratore della *Recherche* ricorda improvvisamente la morte della nonna attraverso un'impressione sensibile (la ripetizione di un gesto che la nonna compiva per lui). Cfr. M. Proust, *Sodoma e Gomorra,* in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*. *Vol. IV*, tr. it. di E. Giolitti, Einaudi, Torino 1971, pp.167-198.

8 Questa sterilità è dovuta a una «memoria guidata dalla volontà, che ricostruisce il passato secondo la logica arbitraria del desiderio, cristallizzandolo in blocchi separati, riducendolo a poche immagini prive di movimento, di comunicazione e di slancio», A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, cit., p. 49.

9 Cfr. F. Righetti, *The pre-reflective roots of the madeleine-memory: a phenomenological perspective*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 22, n. 1, 2021, pp. 479-499.

costato questa visione del tempo a un'interpretazione psicoanalitica dell'esperienza: «parte integrante della *mémoire involontaire* può diventare solo ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, ciò che non è stato, insomma, un'esperienza vissuta»[10]. Nel pensiero di Benjamin la memoria involontaria diventa una modalità per recuperare l'*Erfahrung*, l'esperienza sedimentata nell'inconscio, che conserva la sua attualità e presenzialità anche nel ricordo[11]. A sopravvivere nella memoria non è ciò che è stato semplicemente vissuto, ma ciò che non è stato vissuto pienamente: gli aspetti marginali dell'esperienza vengono catturati nella dimensione sensibile della memoria involontaria e ritornano sotto una nuova forma, quella del ricordo inconscio, non pienamente elaborato[12]. Il materiale dei ricordi di Sophie non proviene dall'esperienza vissuta in senso stretto: l'impossibilità di trovare e comprendere fino in fondo la figura del padre nel suo ricordo viene sostituita con il ritorno di tutto ciò che fungeva da contorno della sua esperienza: la dimensione sensoriale, marginale e vivida della vacanza estiva. Le immagini della pellicola sembrano superare i confini della bidimensionalità, uscendo dall'ambito della visione per straordare in quello del tattile e conquistando una nuova pienezza sensoriale. In questo modo l'immagine non si limita a raccon-

10 W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2016, p. 94

11 Cfr. *ivi* pp. 89-98; si veda anche A. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, p. 168: «Ne consegue che mentre il vissuto, legato a un evento, ci inchioda al presente, l'esperienza si rivela solo a posteriori (*nachträglich*), nel ricordo involontario e nella narrazione».

12 W. Benjamin elabora questa visione della memoria involontaria facendo riferimento alla psicoanalisi: "Noi viviamo per esempio l'esperienza della morte di un parente prossimo... e crediamo di provarne il dolore in tutta la sua profondità […] Ma il dolore rivelerà la sua profondità solo in seguito, quando crederemo di averlo superato ormai da tempo". Il dolore "dimenticato" si consolida e si propaga. Cfr. la morte della nonna in Proust: «Esperienza vissuta significa: far fronte sul piano psichico a una impressione talmente intensa che non siamo in grado di accoglierla immediatamente». W. Benjamin, *I «passages» di Parigi. Vol. 1*, tr. it. a cura di E. Gianni, Einaudi, Torino 2000, p. 449, citazione riportata da T. Reik, *Der überraschte Psychologe,* Sijthoff, Leiden 1935, p. 131.

tare la forma del ricordo, ma ne presenta la sostanza sensoriale, restituendo il vissuto di Sophie negli aspetti più quotidiani e marginali, che soltanto la dimensione sensibile ha potuto proteggere dall'oblio. Non è nella concatenazione degli eventi che compongono il ricordo di quella vacanza che è possibile trovare una consolazione alla perdita, ma è nel sensibile che ritorna che si nasconde la possibilità di recuperare almeno in parte ciò che è stato vissuto.

La resistenza della memoria: il montaggio come apertura ermeneutica

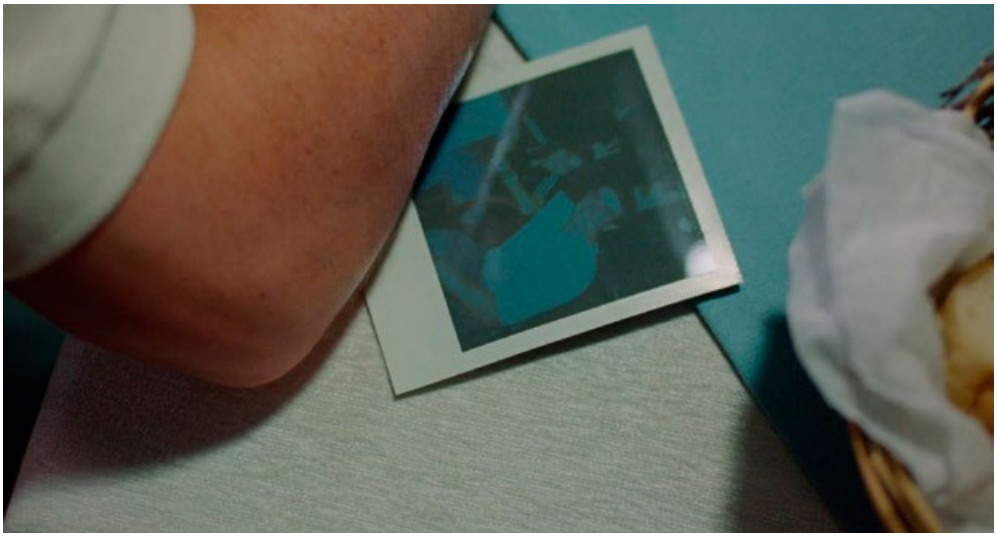
Nonostante il ricordo di Sophie non rientri a pieno titolo nella *mémoire involontaire*, proprio in quanto dettato da un'indagine intenzionale del passato, la rappresentazione che Wells offre di questo ricordo genera un effetto molto simile a quello della memoria involontaria. La sensorialità del ricordo, su cui il film insiste, crea un ponte tra presente e passato in grado di ripresentare quest'ultimo nella sua attualità. Come il ricordo involontario della nonna permette al narratore della *Recherche* di riscoprire un "io" andato perduto, così per Sophie il ricordo del padre diventa il pretesto per il riemergere di un intero periodo della propria vita (di cui fa parte, per esempio, il principio dell'adolescenza e della sessualità, tema che Wells approfondisce parallelamente a quello della relazione padre-figlia). La memoria involontaria è una forma di resistenza alla funzione totalizzante della memoria, che incasella l'evento e lo dichiara passato, finito. Così l'evento vissuto, la perdita di Calum, viene sostituito con un evento ricordato. Nel finale del film vediamo Calum uscire dall'aeroporto ed entrare nel metaspazio: egli si separa dal flusso del tempo vissuto, il tempo presente dell'infanzia di Sophie, per addentrarsi nel regime della memoria, un tempo non lineare e confuso, ma proprio per questo anche aperto ed esposto all'interpretazione. Il ricordo frammentato si presenta allora come una possibilità ermeneutica, quella di rimontare i pezzi, di riscrivere il passato nella memoria; è, infatti, soltanto



Aftersun
-
2022, Charlotte Wells

all'interno del ricordo che Sophie conquista la possibilità di ricostruire il rapporto con il padre interrotto nel presente.

È grazie alla non linearità della narrazione e alle immagini sensoriali, elementi che, come abbiamo già visto, avvicinano la rappresentazione della memoria di *Aftersun* a quella che troviamo in Proust, che il film riesce a superare la finitezza del racconto e costruirsi come opera aperta. Questi due elementi rientrano allora a pieno titolo nel compito che il film assegna al montaggio: essi costituiscono delle forze interne che remano contro la necessità del montaggio di dare linearità e continuità alla storia, mentre accentuano la sua capacità di creare connessioni fortuite e polisemiche tra le immagini. L'unità del film non costituisce un intero, ma la somma di frammenti, che possono legarsi tra loro creando configurazioni di senso di volta in volta nuove. *Aftersun* è il racconto di una ricerca nel passato, ricerca che fa si che ciò che viene trovato acquisisca un certo ordine nella memoria: al tempo stesso però il film mostra come questo ordine, che è proprio anche del montaggio, sia soltanto uno di quelli possibili. Wells inserisce nel suo film una serie di forze sovversive che lottano contro la necessità della memoria di fissare il tempo e con quella del montaggio di fornire un'unità narrativa compiuta, nascondendo una pluralità di significati possibili tra le pieghe del visibile.



Aftersun
-
2022, Charlotte Wells

Ricostruire una totalità: il montaggio audiovisivo nella scena di Under Pressure

Se nella memoria involontaria il tempo perduto si ripresenta come tutt'uno nella mente di chi ricorda, anche in *Aftersun* troviamo una scena che ha il compito di far coincidere il tempo passato e il tempo presente, racchiudendo in un'unica immagine il ricordo. Durante l'ultima sera trascorsa in vacanza Calum e Sophie si fanno scattare una polaroid. L'inquadratura riprende prima Calum, per poi spostarsi con un unico movimento della camera sulla polaroid: qui la regia si sofferma a lungo, mostrando il tempo reale di sviluppo della pellicola e la lenta emersione della fotografia. Con questa sequenza il film comunica visivamente la trasformazione del momento vissuto in ricordo: Calum sta lasciando il presente per diventare una figura del passato.

Stacco: da una festa vicina proviene il suono di una canzone, *Under Pressure* di Bowie e Mercury, Calum invita Sophie a ballare. Le immagini della bambina che balla con il padre si alternano con le immagini ambientate nel metaspazio del *rave*, dove Sophie adulta guarda Calum ballare e rivive quello stesso momento del suo passato. Qui vediamo Sophie gridare contro il padre, che pare non sentirla, perso nella danza. Nel frattempo, le note di *Under Pressure* si trasformano: la musica si fa distorta, prende un'eco nostalgica, come se la stessimo ascoltando da un luogo lontano, e in effetti così è: la canzone proviene dal ricordo di quella vacanza, ma il tempo trascorso nella memoria di Sophie l'ha mutata. Le immagini continuano ad alternarsi fino

a culminare nella piena coincidenza di passato e presente: nel ricordo i due sorridono, ballano, si stringono; nel metaspazio Calum si libera dalla presa di Sophie, scivolando di nuovo nelle profondità della memoria.

L'utilizzo del montaggio sonoro, con *Under Pressure* che attraversa le diverse tipologie di immagine legandole insieme, restituisce la continuità mancante alla pellicola: il film condensa in un'immagine sonora, un'immagine temporale, restituendoci, a dispetto della frammentazione del ricordo e della trama, un senso di chiusura, di unità:

> Dobbiamo spostarci in uno strato particolare e profondissimo di questa memoria involontaria, in cui i momenti del ricordo non appaiono più isolati, sotto forma di immagini, ma informi, indeterminati e pesanti ci rivelano una totalità allo stesso modo che il peso della rete avverte il pescatore della sua preda[13].

Nell'abbraccio che dal passato riverbera nel presente le temporalità si congiungono e la ricerca di Sophie si conclude. Il ricordo dell'ultima vacanza passata con suo padre ritorna alla memoria di Sophie spezzata in frammenti, ma la scena di *Under Pressure* la restituisce in un'unica immagine visiva e sonora. L'utilizzo del montaggio fa emergere così una tensione, mai del tutto risolta, tra finito e infinito, chiusura e apertura, continuità e frammentazione: un dinamismo percepibile in tutta la pellicola. In questo modo *Aftersun* ricrea quell'apparenza di unità che pareva essersi persa tra i brandelli di ricordo: così la memoria restituisce sotto una singola sensazione un periodo di vita costituito da immagini, emozioni, esperienze diverse.

Charlotte Wells ha dichiarato in più occasioni l'origine parzialmente autobiografica della sua pellicola (si veda per esempio la già citata intervista a MUBI): così come in Proust la memoria involontaria diventa l'occasione che permette al narratore della *Recherche* di recuperare il tempo perduto e trasformarlo nel ma-

13 W. Benjamin, *Per un ritratto di Proust*, cit., p. 296.



Aftersun
-
2022, Charlotte Wells

teriale del suo romanzo[14], è interessante riconsiderare *Aftersun* come opera di rielaborazione del passato che si attua proprio attraverso il montaggio. Il tempo in Proust è perduto se non viene rivissuto, ricordato, reinterpretato[15]: il montaggio in *Aftersun* è un processo di riscrittura del passato che restituisce all'opera finita, il film, l'apertura ermeneutica del ricordo.

14 M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*. *Vol. VII*, tr. it. di G. Caproni, Einaudi, Torino 1971, p. 237.
15 Cfr. E. Paci, *L'uomo di Proust*, in Id., *Relazioni e significati III. Critica e dialettica*, Lampugnani Nigri Editore, Milano 1966, p. 51: «Vivere è semplicemente esistere ed esistere non vuol dire avere realtà. Perché l'esistenza abbia realtà bisogna che sia ripresa, che sia ricordata, che sia riconquistata dall'oblio».

Raffaele Chiarulli

Io faccio nuove tutte le cose. Una rilettura della *Passione di Cristo*

Accostare cose che non sembrano disposte a essere accostate[1].

Robert Bresson

Le ultime ore della vita di Cristo. Ricostruzione o costruzione?

Erede del tradizionale filone cristologico che ha generato, oltre a celebri opere cinematografiche, anche una vasta produzione teorica[2], *La Passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Usa 2004) diretto da Mel Gibson è il testo che all'inizio del XXI secolo ha provocatoriamente rilanciato il film religioso, mettendo al centro di un dibattito ampio – e soprattutto trasversale – la figura di Gesù di Nazareth e il suo lascito nella storia della cultura e delle idee[3]. Le polemiche che precedettero, accompagnarono e seguirono l'uscita del film aggirarono nella mag-

Abstract

The figure of Christ has been the subject of investigation by numerous filmmakers and their audiences for its historical and symbolic value. At the beginning of the 21st century, the controversial film *The Passion of the Christ* (Gibson, 2004) represented a shift towards a more religious approach to the figure of Christ. The essay examines the role of montage in the film, illustrating how it generates specific interpretations for an audience already familiar with the spiritual import of the Gospel narratives. It presents a theological discourse that engages with the viewer's existing faith.

Keywords

Montage - Inference - Screenwriting - Liturgy - Transcendence

1 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr.it. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 2008, p. 48.

2 Tra le pubblicazioni dedicate al cinema cristologico, ci limitiamo a segnalare alcune tra le più significative degli ultimi vent'anni: G. Bertagna, *Il volto di Gesù nel cinema*, Pardes, Bologna 2005; D.E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Lateran University Press, Roma 2005; P. Dalla Torre, C. Siniscalchi, *Gesù di Nazareth nella settima arte*, Studium, Roma 2008; S. Beccastrini, *Chi dite che io sia? Introduzione alla cristologia cinematografica*, Aska, Firenze 2014; F. Gizzi, *Le Passioni di Cristo nel cinema delle origini (1897-1912). Questioni iconografiche, iconologiche e culturali*, Pacini, Pisa 2019; R.G. Walsh, J.L. Staley, *Jesus, the Gospels and Cinematic Imagination. Introducing Jesus Movies, Christ Films, and the Messiah in Motion*, T&T Clark, London 2022.

3 A proposito del successo del cinema religioso all'inizio del XXI secolo, cfr. L. Maurice, *Screening Divinity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019, che parla espressamente di una «second wave», dopo quella degli anni Cinquanta e Sessanta. In ogni caso, la stretta connessione tra il genere cinematografico e le nuove richieste del "mercato" fu colta al volo dagli analisti di alcune riviste specializzate. Cfr. C. Clinch, *The Christian Market*, «Creative Screenwriting», vol. 11, n. 4, 2004, pp. 68-69, che argomenta a proposito di un promettente «Christian Storytelling». In italiano si veda G. Ferrò, *Dio sullo schermo. I segni e le domande*, «Jesus», anno XXIX, n. 5, 2007, pp. 73-77.

gioranza dei casi il dato prettamente tecnico, per concentrarsi – in un «rutilante gioco massmediatico»[4] – sulle convinzioni religiose e politiche del suo autore, noto fino a quel momento al grande pubblico principalmente per i ruoli *action* nei *blockbuster* hollywoodiani. In ambito critico, le controversie ruotarono attorno a due aspetti del film: la violenza esplicita e il presunto antisemitismo contenuti sulla superficie o nelle pieghe della sua messa in scena[5]. Non affronteremo nessuno dei due in questa breve analisi, che invece si concentrerà sul modo in cui il film costruisce un significato profondo, trascendente le sue letture più immediate, attraverso la sintassi audiovisiva; in particolare, tramite un uso del montaggio che dietro l'apparente linearità pare rivelare un'articolazione discorsiva vertiginosa.

Da un confronto con le modalità espressive e drammaturgiche degli altri film tratti dalla vicenda narrata dai Vangeli, si evince infatti quanto *La Passione di Cristo* sia un *unicum*, non appartenendo al novero delle "riduzioni"[6] né degli "adattamenti"[7]; e neanche delle "letture"[8] o delle "riletture"[9]. La parola che meglio descrive il lavoro fatto dal film ci sembra proprio "montaggio" (preferibile all'inglese *editing*) per il modo in cui assembla

4 D.E. Viganò, *Una* devotio *postmoderna?* The Passion *di Mel Gibson*, «La Rivista del Clero Italiano», anno XCV, n. 4, 2004, p. 310.

5 Cfr. P. Feuerherd, *America divisa sul Gesù lefebvriano di Gibson*, «Letture», anno 59, n. 604, 2004, pp. 117-118; L. Soria, *Gesù, che Passione. Colloquio con Marvin Hier*, «Espresso», anno L, n. 9, 2004, pp. 28-32; M. Jurgensmeyer, *Più vicino a Braveheart che a Pasolini*, «Sole 24 ore», 4 aprile 2004, p. 29; N. James, *Hell in Jerusalem*, «Sight & Sound», vol. 14, n. 4, 2004, pp. 14-18; G. Wills, *Dio nelle mani di irati peccatori*, «La Rivista dei Libri», Anno XIV, n. 5, 2004, pp. 4-5.

6 Cfr. *Il Messia* (1975) di Roberto Rossellini.

7 Cfr. *Il Re dei Re* (*King of Kings*, 1961) di Nicholas Ray o *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli.

8 Cfr. *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini.

9 Cfr. *Jesus Christ Superstar* (1973) di Norman Jewison e *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Usa 1988) di Martin Scorsese. Sulle differenze tra questi film cfr. F. Leonardi, *L'attore di Dio e il regista del Regno. La drammatizzazione della figura di Cristo nel cinema*, «Comunicazioni sociali», anno XXIX, n. 1, 2007, pp. 105-145 e D. E. Viganò, *Cinema cristologico e riscritture audiovisive. Il problema delle traduzioni intersemiotiche*, in S. Isetta (a cura di), *Il volto e gli sguardi. Bibbia Letteratura Cinema*, EDB, Bologna 2010, pp.21-31.

materiali diversi in vista di un risultato finale – in un nuovo rapporto di senso – maggiore della somma delle parti. Non una "ricostruzione", quindi, ma proprio una "costruzione"[10].

Innanzitutto, infatti, la sceneggiatura attinge a diverse fonti oltre ai Vangeli canonici (che già di per sé sono quattro particolarissimi casi di montaggio di uno stesso fatto): e se tutta la pubblicistica cita come ispirazione principale per il film le visioni della mistica tedesca Anna Katharina Emmerick, lo sceneggiatore Benedict Fitzgerald si premurò di smentire parzialmente tale dato. Intervistato a riguardo, pur ammettendo di conoscere molto bene le visioni di Emmerick, precisò che lo *script* era da considerarsi piuttosto una sintesi inconscia di tutte le altre sue ricerche sull'argomento, ricordando dettagli contenuti nelle pagine di altre mistiche cristiane come Caterina da Siena, Birgitta Birgersdotter e Maria de Agreda[11]. Il film, come vedremo, aggiunge brevi episodi o battute create *ex novo*, assume la cadenza di pratiche devozionali come le stazioni della *Via Crucis* e i misteri dolorosi del Rosario e, secondo un preciso lavoro di *cut and paste*, colloca in una posizione narrativamente strategica almeno un versetto estratto da un altro libro della Bibbia.

10 Usiamo i termini "costruzione" e "ricostruzione" sia in senso allusivo sia, in senso più tecnico, come sono usati in D. Cassani, F. Centola, *Inquadratura, scena, sequenza. Logica ed estetica del film*, Dino Audino, Roma 2021.

11 Cfr. D. Shepherd, *From Gospel to Gibson: An Interview with the Writers Behind Mel Gibson's* The Passion of the Christ, «Religion and the Arts», vol. 9, n.3-4, 2005, pp. 322-325. In chiave polemica, sia lo studioso di religioni Stephen Protero sia lo storico Sergio Luzzato indicarono tra le probabili fonti anche *La storia di Cristo* (1921) di Giovanni Papini, benché tale riferimento non sia mai stato riconosciuto dagli autori del film. Cfr. S. Protero, *The Personal Jesus*, «The New York Times», 29 febbraio 2004, p. 26 e S. Luzzato, *La "Passione" splatter di Gibson c'era già nel bestseller di Papini*, «Corriere della sera», 1° aprile 2004, p. 35.

Oltre il visibile. «Un'esperienza in vesti cinematografiche»

A fronte delle polemiche che circonfusero il film, lo sforzo di molti critici per giudicarlo nel modo più oggettivo possibile fu di concentrare l'analisi «sui modi del suo funzionamento estetico, drammaturgico ed emozionale»[12], «i soli che contino in un film»[13]; in altre parole, interrogarono il testo nella sua natura cinematografica. Ne emersero giudizi contrastanti, che ne sottolinearono da un lato il gusto dubbio di alcuni artifici retorici (il commento musicale ridondante, l'uso insistito del *ralenti*), dall'altro il senso connaturato e pregnante di alcune scelte linguistiche. Ezio Alberione, per esempio, notò nel movimento di macchina iniziale, che scende dal cielo alla terra a scoprire la figura di Gesù nell'Orto del Getsemani, la proposta da parte del cineasta di «riconnettere la sfera empirea del divino a quella infima dell'umano, ripercorrendo il dogma dell'incarnazione»[14]. O ancora, nei teli bianchi impregnati di sangue che compaiono nel film, quasi una dichiarazione della natura sindonica del cinema, «schermo su cui si imprime il volto dell'uomo e la sofferenza del mondo»[15]. Lo stesso sguardo di Cristo «costretto dalle percosse a essere monoculare come l'obiettivo di una macchina da presa, riflette una coscienza cinematografica non comune»[16]. Proprio sulle forme dello sguardo, in senso semiologico, si soffermarono altre analisi, che definirono l'opera «un poema sulla

12 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, «Letture», anno 59, n. 608, 2004, p. 86.

13 R. Escobar, *Passione per sangue solo*, «Il Sole 24 Ore», 18 aprile 2004, p. 46.

14 Il critico continua: «"Il Verbo si fece carne": Dio inventa il cinema, l'irrappresentabile si traduce in forme visibili e concrete». E. Alberione, *La Passione di Cristo*, «Duellanti», n. 4, 2004, p. 38.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*. Uno sguardo monoculare del tutto simile a quello di un'altra *figura Christi* del cinema americano, il Terry Malloy tumefatto del finale di *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, Usa 1954) interpretato Marlon Brando. Ringraziamo Camillo Fornasieri per questa suggestione.

visione»[17], per la presenza di esplicite interpellazioni e di un "campo di forze" basato sulle relazioni mute tra i personaggi, previsto già in fase di sceneggiatura: in questi termini andrebbero letti certi accorgimenti, dall'inserimento di una frase assente dalle fonti storiche usate per la sceneggiatura (nel Getsemani un turbato Gesù dice a Giovanni: «Non voglio che gli altri mi vedano così»[18]), a un invito alla visione – attraverso un raffinatissimo intarsio scritturistico – mosso da Gesù a Maria lungo la via dolorosa («Vedi, Madre, io faccio nuove tutte le cose»[19]), fino al gioco di sguardi che si instaura tra Gesù e gli altri personaggi della Passione (per esempio Giuda e Pietro), che sostituisce episodi evangelici in cui Gesù è assente[20]. La presenza di questo *pattern* sembra confermata dalla penultima inquadratura dell'opera in cui coloro a cui è stato chiesto di guardare (Maria e gli spettatori) si guardano infine tra loro: «In a physically static but morally dynamic representation of the Pietà, Mary stares not at the dead Jesus but directly into the camera, and therefore directly at the viewer. This is the only time in the film that Gibson breaks the dramatic frame of the narrative»[21].

17 R. Chiarulli, *La Passione di Cristo*, «Itinerari Mediali», anno V, n. 4, 2004, p. 41.

18 In una delle versioni intermedie della sceneggiatura originale, l'unica consultabile online e purtroppo non intestata e non datata, la frase è: «They should not see me under this cloud» che si potrebbe tradurre: «Non voglio che mi vedano in questa cattiva luce»;cfr. *The Passion of the Christ*, n.d., p.2, <https://www.scriptslug.com> (consultato 8/05/2024). Non è chiaro se questa versione sia da attribuire al solo Benedict Fitzgerald (come ipotizziamo) o a lui insieme a Mel Gibson.

19 Si tratta di una citazione dalle visioni dell'Apocalisse di Giovanni, l'ultimo libro della Bibbia: «E Colui che sedeva sul trono disse: "Ecco, io faccio nuove tutte le cose"» (Ap 21,5), in inglese «Behold, I make all things new». Questa frase è assente dalla sceneggiatura che abbiamo consultato (cfr. nota precedente) in una versione evidentemente non definitiva. Probabilmente si deve a William Fulco – lo studioso coinvolto per tradurre lo *script* in aramaico, ebraico e latino – che la considera «the key line of the film». Cfr. D. Shepherd, *From Gospel to Gibson*, cit., p. 328.

20 Cfr. D.E. Viganò, *Una* devotio *postmoderna?*, cit., p. 315 e R. Chiarulli, *La Passione di Cristo*, cit., pp. 42-44.

21 L. Baugh, *Palestinian Braveheart*, 2004, <https://www.americamagazine.org> (consultato 08/05/2024)

A partire da questa notazione, è lecito chiedersi a che tipo di "narrazione" questa e le altre inquadrature invitino a partecipare. Molte reazioni di rifiuto del film da parte degli spettatori sono da attribuire proprio alla stranezza della sua costruzione, come osservarono sia i suoi detrattori sia pure i suoi estimatori. Tra i primi, in un'analisi del film molto rigorosa, Gianni Canova seppe cogliervi una prima evidente connotazione: quella di aver assunto la forma e la struttura di una *Via crucis* e il tono di una sacra rappresentazione:

> È un cinema rituale […] senza progressione drammatica, senza spessore psicologico […]. Come se sapesse di evocare per l'ennesima volta una storia già infinite volte narrata e rievocata quotidianamente nel rito cristiano della messa, Gibson struttura il film secondo una scansione liturgico-cerimoniale palesemente indirizzata a un pubblico che già conosce la storia nel dettaglio e che è invitato a rivivere il rito[22].

Parere simile emerse anche da chi, pur apprezzando il film, notò ugualmente l'assenza di un canone drammaturgico secondo gli standard della sceneggiatura e soprattutto nella «mancanza di una *captatio* narrativa» la fallita adesione di molti spettatori al suo patto comunicativo[23]. «La messe est dite», come concluse icasticamente la sua recensione Philippe Mangeot[24]. O, ancora meglio con le parole dello stesso regista, *La Passione di Cristo* avrebbe dovuto essere «non un'esperienza cinematografica, ma un'esperienza che per caso si presenta in vesti cinematografiche»[25]. L'unico giudizio condiviso da tutti i suoi commentatori – favorevoli o contrari a farsi coinvolgere da questa "esperienza"

22 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, cit., p. 86.
23 A. Fumagalli, *Il Gesù di Mel Gibson*, «Studi cattolici», anno XLVIII, n. 518, 2004, p. 339.
24 P. Mangeot, *Langue fourchue*, «Cahiers du cinéma», n. 589, 2004, p.31.
25 Cfr. R. Royal, *Silenzio e pietà. La sacra violenza della* Passione *di Mel Gibson*, in Aa.Vv., *La Passione secondo Mel Gibson. Guida alla lettura del film*, Ancora, Milano 2004, p. 11

e a farsene persuadere – era quindi sulla voluta ambiguità della sua natura testuale.

Sempre secondo Canova, lo scarto rispetto alla tradizione del rito (e quindi l'inappropriatezza del riferimento) consisteva nel fatto che il coinvolgimento fisico richiesto ai partecipanti di una liturgia o di una sacra rappresentazione è ontologicamente impossibile allo spettatore cinematografico e che quindi il film, nell'esasperare tanto il realismo quanto il simbolismo, creava un paradossale distacco per eccesso di entrambi. Lungi dal favorire un'esperienza mistica, quindi, tale parossistica messa in scena non avrebbe ottenuto altro risultato che uno spettatore saturo di comprensione e impossibilitato a esplorare la dimensione altra del fuoricampo, irrinunciabile per qualunque film che voglia dirsi religioso:

> Perfino i numerosi *flashback*, che interrompono lo strazio di Cristo con rapidi squarci visivi su ciò che è accaduto prima del martirio, sono tutti innescati analogicamente da visioni dei vari personaggi […]. In questo senso, il regista si fa alfiere di quell'estetica del "panvisibilismo" che domina gran parte del cinema contemporaneo, e sembra sposare una filosofia dello sguardo secondo cui solo il visibile è reale[26].

Secondo questa lettura, *La Passione di Cristo* sarebbe incapace di innescare l'esperienza dell'invisibile, anche per colpa dei *flashback* che interrompono l'asse narrativo principale, concentrato quest'ultimo su quanto accade al Cristo dalla preghiera nell'orto del Getsemani fino alla deposizione dalla croce. Una lettura senz'altro coerente, che vorremmo provare però a capovolgere con un'operazione di *reframing* partendo non dal significante del film ma dal suo significato. Ripercorrendo cioè il percorso del segno.

26 G. Canova, *Tutto quello che Gibson non dice*, cit., p. 88.

Il codice dei codici e la trascendenza dell'arte

Nello stesso 2004 in cui usciva il film, un documento della Chiesa italiana definiva che «la liturgia può essere considerata il codice dei codici, presupposto di ogni altro codice mediatico e paradigma di ogni autentica comunicazione»[27]. Nessuna delle immagini che nei secoli ha raffigurato il volto di Cristo ha potuto esaurirne il mistero. È solo la liturgia in quanto "forma" che giunge a questa impossibile perfezione. Per i motivi che abbiamo già ricordato, in nessun modo *La Passione di Cristo* può essere assimilata a un rito. Si tratta però del primo film della storia del cinema che, per raffigurare il sacrificio di Cristo, attinge dalla forma di quello stesso rito che con "quel" sacrificio ha un rapporto particolare. Il Catechismo della Chiesa cattolica chiarisce infatti come «il sacrificio di Cristo e il sacrificio dell'Eucaristia sono un *unico sacrificio*» (CCC, 1367)[28].

Pertanto, ogni volta che in sceneggiatura scrivono CUT TO, alternando nel film le scene dell'ultima cena a quelle della crocifissione, Gibson e Fitzgerald spalancano vertiginosi abissi di luce tra un'inquadratura e l'altra.

Aiutati dalla conoscenza dei dogmi di fede, i recensori cattolici del film, non per forza apprezzandone ogni altro aspetto, ne intesero meglio di altri la portata simbolica:

> La parte più significativa nell'uso dei *flashback* riguarda lo stretto legame che attraverso di essi viene stabilito tra l'istituzione dell'Eucaristia, durante l'Ultima Cena, e il sacrificio della croce. Ne deriva una illustrazione efficace della dottrina cattolica concernente la Messa, intesa come sacrificio incruento nel quale si ripresenta il sacrificio cruento del Calvario e la presenza reale del corpo e del sangue di Cristo nei segni sacramentali

27 CEI, *Comunicazione e missione. Direttorio sulle comunicazioni sociali nella missione della Chiesa*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2004, p. 38.
28 Cfr. *Catechismo della Chiesa cattolica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1999, p. 390 (corsivo nel testo).

> del pane e del vino. Quando ha inizio la crocifissione si vede il pane, appena uscito dal forno, che viene portato sul tavolo dell'Ultima Cena. Quando la croce viene innalzata, si vede Gesù che solleva il pane per benedirlo, con un gesto che può ricordare l'elevazione dell'ostia nella celebrazione della Messa. Gesù offre da bere il vino agli apostoli dicendo: «Questo è il mio sangue, sparso per voi e per tutti gli uomini». L'apostolo Giovanni beve il calice che Gesù gli porge. Lo stesso Apostolo, nell'immagine immediatamente successiva, ai piedi della croce osserva il sangue che sgorga a fiotti dalle ferite di Gesù[29].

Così invece in un manuale di liturgia:

> Per i discepoli, prendere parte alla cena del Signore è molto di più che partecipare a una cena. Tutto rimanda a qualche cosa che è al di là della cena stessa e che si attua altrove, sul Calvario. E la partecipazione agli eventi del Calvario è resa possibile ai discepoli solo attraverso il banchetto… La cena è il ponte e il legame tra i discepoli con il Calvario; nella cena i discepoli vivono il Calvario[30].

Come se, tornando al film, i *flashback* fossero in relazione con le scene della crocifissione in modo che queste fossero *flashforward* dei primi. Antonio Spadaro contestò al regista di aver dilapidato questo tesoro: «Mai la partita tra il "cosa" e il "come", tra significato e significante, fu così ardua […]. Quanti spettatori del film sono stati attratti dalle considerazioni che esso propone sul significato della Messa e sulla presenza reale

29 A. Spadaro, *"La Passione di Cristo" di Mel Gibson*, «La Civiltà Cattolica», anno 155, n. 3694, 2004, pp. 366-367. Cfr. anche A. Fumagalli, *Il Gesù di Mel Gibson*, cit., p. 340.

30 E. Mazza, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, EDB, Bologna 2003, p. 283. Ringraziamo Fabio Bressan per questo riferimento bibliografico.

di Gesù nell'Eucaristia?»[31]. Interrogativo lecito, a cui si può rispondere dicendo che la critica cinematografica e la semiotica esistono proprio per svolgere questo compito di mediazione con lo spettatore e che un film che si esaurisca in se stesso, senza ulteriori visioni, letture e approfondimenti, sarebbe molto lontano da quanto unanimemente consideriamo arte.

Conclusioni

Che si creda o meno alla divinità di Cristo, e quindi al fenomeno della transustanziazione nel rito cattolico, abbiamo cercato di mostrare quanto un'analisi approfondita de *La Passione di Cristo* riveli uno spessore artistico e filosofico non comune proprio per i suoi rimandi al miracolo eucaristico, facendone quasi un film sperimentale, di avanguardia.

La nostra idea è che la differenza di questo film da qualunque altro sulla vita di Gesù di Nazareth risieda proprio nella funzione connotativa (o discorsiva) del montaggio, non perché sia un film che usi intelligentemente il montaggio ma perché la prassi stessa del montaggio, nello schema della comparazione visiva, riveli qui al massimo grado le possibilità trascendenti del cinema.

31 A. Spadaro, *"La Passione di Cristo" di Mel Gibson*, cit., p. 368.

Elena Girelli

Il tempo della città e la città nel tempo. *N.Y., N.Y.* di Francis Thompson

Abstract

The film *N.Y., N.Y.* by Francis Thompson is an example of an urban symphony, as it employs a system of prismatic and deforming lenses, mirrors, and kaleidoscopes to distort the appearance of the cityscape. This distortion is integrated into the frame through montage, creating a unique visual representation of the urban environment. By examining two key formal elements of the film – multiplication and kaleido-taumascopic distortion – we aim to explore how cinema and montage can evoke the distinctive experience of time in a metropolis and illustrate the reversal of the relations between time and movement as postulated by Gilles Deleuze with regard to the time-image.

Keywords

Francis Thompson
-
Cinema
-
City
-
Time
-
Montage

Introduzione

> I'm not certain that *N.Y., N.Y.* can really be accurately described with words; and if it can be, I am not convinced that it should be. It ought to be seen, instead; or, at least, it should be seen before a detailed description of the film is read by any viewer. But it is the writing of its description that I am about to undertake, and it is my hope that the reader has already seen *N.Y., N.Y.*[1]

Così L.D. Cocking – in quella che è insieme la dichiarazione di un limite ermeneutico, l'ammissione di una difficoltà descrittiva e un'implicita richiesta al lettore – apre il capitolo della propria tesi dedicato all'analisi di *N.Y., N.Y.*: *A day in New York* (1958) di Francis Thompson (1908-2003)[2]. Per quanto datato, questo testo è tuttora l'unica monografia dedicata al regista e, già all'epoca, l'autore lamentava l'assenza di studi[3]; ciò risulta sorprendente dato che i film di Thompson ebbero ampia diffusione e vari riconoscimenti internazionali. A più di 50 anni di distanza, non possiamo che constatare il permanere di tale lacuna e, pur nella sua brevità, questo articolo vuole concorrere a colmarla.

N.Y., N.Y., vincitore della Palma d'Oro come miglior cortometraggio nel 1959, viene proiettato per la prima volta al MoMA (N.Y.) con grande successo. Il film mostra una giornata nella Manhattan degli anni '50: l'arrivo in barca nel quartiere deserto, la corsa alla metro e il trambusto mattutino degli impiegati che si recano ad affollare gli uffici, l'improvvisa quiete della pausa pranzo, i cantieri, le gru, il traffico, i grattacieli, in-

1 L.D. Cocking, *Francis Thompson. An analysis of an American Filmmaker*, master's thesis, Ohio State University 1969, p. 24.

2 Sulla vita di Francis Thompson cfr. *ivi*, pp. 4-22. Ricordo solo la sua formazione come pittore astratto e cubista, alla Carnegie Tech. di Pittsburgh e a Parigi con l'artista A. Lôthe, e le sue sperimentazioni con *split* e *multi screen* che gli valsero un Oscar nel '65. Per l'analisi della tecnica, cfr. *ivi*, pp. 72-83.

3 Cfr. *ivi*, p. 1.



N.Y., N.Y.
-
1957, Francis Thompson

fine «the neon lifeblood of the city»[4], Broadway e la sua esplosione di spettacoli e luci. Thompson riprende la tradizione delle sinfonie urbane degli anni '20[5], replicandone la struttura e giocando con gli elementi resi classici dalle pellicole fondatrici del genere. Così la scena dell'approdo richiama il celebre *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler, mentre la prima sequenza, con la rarefazione degli elementi visibili fino a renderli linee, ci riporta all'arrivo in treno che apre *Berlino. Sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann da cui Thompson mutua anche l'inquadratura degli orologi a indicare le fasi della giornata. Questa tradizione è però sottoposta, letteralmente, a *deformazione*: Thompson impiega infatti otto anni per realizzare un complesso sistema di lenti, specchi e prismi deformanti tramite cui riprende la città. Il risultato è, come anticipato, impossibile da descrivere: New York si disfa e si ricompone incessantemente in contorsioni caleidoscopiche, distorsioni e moltiplicazioni anamorfiche[6].

In questo magma visivo si possono isolare due aspetti formali ricorrenti: la scomposizione-moltiplicazione dell'immagine e la distorsione deformante caleido-taumascopica. Ragionando su

4 S. Broomer, *A Day in New York. Futurist Vision and Francis Thompson's* N.Y., N.Y., video-saggio, Art and Trash 2022.
5 Sulle sinfonie urbane, cfr. S. Jacobs, E. Hielscher, A. Kinik, *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars,* Routledge, New York-London 2019.
6 Riprendendo in parte quanto già sperimentato da D. Vertov, *L'uomo con la macchina da presa* (1929) con Odessa.

questi due elementi cercheremo di mettere in luce sia la capacità del cinema di entrare in risonanza, tramite il montaggio, con il tempo della metropoli, sia, ripercorrendo le riflessioni deleuziane su immagine-movimento e immagine-tempo, alcuni aspetti della città e del cinema *nel* tempo. L'intento non è tanto fornire un'interpretazione del film, quanto trattarlo come occasione di visibilità di alcuni caratteri propri del montaggio e del suo rapporto con il tempo, specie in merito all'esperienza di esso che la città veicola e incarna.

Del tempo

Il primo elemento formale che spicca in *N.Y., N.Y.* è la frammentazione visiva cui gli oggetti nelle immagini sono sottoposti dal particolare trattamento ottico di Thompson: un primo ponte si divide ripetendosi come un insieme di sovrimpressioni e la struttura metallica del secondo si staglia contro le luci dell'aurora, s/composta in una serie di frammenti leggermente sfasati. A questi quadri cubisti di elementi architettonici statici si aggiunge poi un'esplosione di movimento: la città si sveglia. Come nota Cocking:

> The climax is reached when an alarm clock goes off. There is a quick cut and a quick zoom to a clock which shows the time as 8:00 a.m. Suddenly, […] a visual jangling effect is achieved by the way next shots are edited. Fifteen shots of the clock […] proceed in rapid-fire succession. Each shot is, in itself, distorted to make the multiple images look shattered. […] Venetian blinds are raised in rapid succession […]. The silhouette of a man is seen to arise and stretch; and he begins to dress, *he is seen in dozens of multiple images*[7].

7 L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., pp. 26-7 (corsivo mio).

La *routine* mattutina di un uomo che si sveglia: è una sagoma quella che vediamo, semplice ombra antropomorfa replicata in decine di copie di sé stessa a comporre un'immagine che si sfalda in un assemblaggio quasi astratto. L'immagine frammentata e moltiplicata di quest'uomo diventa la rappresentazione della vita della città, di quel «ritmo» della metropoli simmeliana[8], riassumibile nella duplice esperienza di «velocizzazione» e «sincronizzazione» del tempo dove i «diversi ritmi temporali della vita degli individui vengono livellati, neutralizzati e ridotti ad un tempo unico»[9]. Non assistiamo al risveglio di un individuo – d'altronde non ha volto, come non lo avrà nessuna figura umana del film[10] – e quest'uomo, anonimizzato e replicato, diventa sineddoche di tutti i newyorkesi che, nello stesso momento, stanno compiendo scrupolosamente la medesima sequenza di azioni. Thompson non mostra diacronicamente una serie di gruppi di persone – come Ruttmann – oppure la continua ripetizione della medesima sequenza – come Hans Richter in *Every Day* (1929) – bensì un solo uomo montato con e su sé stesso generando così, attraverso le lenti deformanti, una forma di montaggio sincronico interno al fotogramma e spostando l'operazione di scomposizione e ricomposizione già nell'atto di ripresa. Per mezzo della moltiplicazione dell'immagine, la ricorsività e la sincronizzazione dei tempi della vita quotidiana si presentano in maniera intensiva nel fotogramma: vite ormai talmente identiche da non meritare l'individualizzazione visivamente concessa da un montaggio in successione. La New York degli anni '50 può sussumere i propri abitanti in un'unica, anonima, *silhouette* moltiplicata.

8 G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di P. Jedlowski e R. Siebert. Armando, Roma 1995, p. 36.

9 A. Somaini, *Cronogrammi della metropoli. Clair, Ruttmann, Vertov, Ejzenštejn*, in M. Vegetti (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Carocci, Roma 2009, p. 158.

10 In questo Thompson è più vicino al film di Ruttmann dove gli abitanti della città, per quanto dotati di volto, rimangono anonimi, mentre in Vertov le persone vengono caratterizzate nelle loro storie quotidiane e con primi piani.

È anche l'esperienza di un tempo fattosi più veloce e frenetico a farsi avanti in queste immagini che, nella moltiplicazione rifratta e caleidoscopica, propongono un susseguirsi d'impressioni che sovrasta e affascina. Il ritmo del film accelera progressivamente in un turbine di persone, oggetti e architetture che si moltiplicano e si susseguono sempre più vorticosamente – l'unico arresto possibile, puntuale e ironico, sembra quello imposto dal rosso del semaforo. Il riferimento è ancora Simmel che descrive le condizioni psicologiche della metropoli con termini fortemente imparentati con l'esperienza dello spettatore cinematografico – «l'*accumularsi veloce di immagini cangianti*, o il *contrasto brusco* che si avverte entro ciò ce si abbraccia con lo sguardo, o ancora il *carattere inatteso* di impressioni che si impongono all'attenzione»[11] – o a Walter Benjamin quando scrive che «il cinema corrisponde a certe profonde modifiche dell'apparato appercettivo – modifiche come quelle che secondo il metro dell'esistenza privata ogni passante vive nel traffico di una grande città»[12].

Tuttavia, la metropoli degli anni '50 non è quella di inizio secolo e, per quanto Thompson dialoghi con le avanguardie storiche[13], nelle sue gru, nei suoi grattacieli fluttuanti e dotati della capacità di autocostruirsi grazie a effetti di montaggio, non possiamo non percepire l'eco di quella società dei consumi che va imponendosi con forza a partire dal secondo dopoguerra. Come rileva Michel Ragon:

> Con l'espansione economica […] gli Stati Uniti passarono all'era del consumismo manovrato e quasi obbli-

11 G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 36 (corsivo mio).

12 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) [prima stesura], in Id., *Opere complete*. *VI*, Einaudi, Torino 2004, p. 299, nota 17. Sul tema, si vedano almeno A. Somaini, *Cronogrammi della metropoli. Clair, Ruttmann, Vertov, Ejzenštejn*, cit.; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, pp. 181-227; M. Bratu-Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, tr. it. di di N. Cagnone, Johan&Levi, Monza 2011.

13 Queste provengono certo dalla formazione come pittore. Sul suo debito verso il futurismo, il cubismo analitico e il cinema dadaista, cfr. S. Broomer, *A Day in New York*, cit.

> gatorio. In questa prospettiva, l'architettura moderna diventava un bene di rapido consumo. Si costruiva in fretta e bene, ma con il pensiero segreto della distruzione […]. Le ricerche di forme nuove furono tanto più spinte in quanto sembravano dover passare di moda più in fretta. Chicago e New York divennero (e sono rimaste) delle città in cantiere permanente[14].

La posizione di Thompson in merito rimane ambigua e resta aperta la domanda su cosa significhi questa città taumascopica, vertiginosa ed esplosa in frammenti: una critica del «doom» consumista – il destino-condanna che si intravede nel titolo di un giornale – o, come sostiene S. Broomer, «a dream of a possible city», elogio del progresso dove «that heavenward stretch is to the glory of modern vision»[15]? D'altronde le stesse immagini si compongono di visioni sfaccettate e collisioni prospettiche; se da un lato l'aspetto «carbon-copy»[16] degli abitanti – che si replicano in serie, si fondono tra loro e con le automobili in una *routine* che sembra riavvolgersi su se stessa – suggerisce una critica all'omologazione, alla mercificazione e alla meccanizzazione della vita e del tempo, dall'altro la leggerezza e la giocosità sognante di questa città fatta di grattacieli fluttuanti e di evoluzioni visive imprevedibili rimanda invece a una città aperta che può trasformarsi e che non smette di farlo. In questo il film ricorda alcune riflessioni situazioniste su quel «tempo pseudo-ciclico» dove «il vissuto quotidiano rimane privato di decisione e sottomesso […] alla pseudo-natura sviluppata nel lavoro alienato»[17], da cui la proposta di città *trasformabili* dove

14 M. Ragon, *Storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne. Vol. III*, tr. it. di F. Onofri, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 38.

15 S. Broomer, *A Day in New York*, cit. A sottolineare l'ambiguità interpretativa cfr. le conclusioni opposte di S. MacDonald, *The City as the Country. The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee*, «Film Quarterly», vol. 51, n. 2, 1997-98, pp. 8-9 *vs.* J. Gartenberg, NY, NY. *A Century of City Symphony Films*, «Framework», vol. 55, n. 2, 2014, pp. 262-4.

16 L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., p. 28.

17 G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldi-

il «complesso architettonico sarà modificabile. Il suo aspetto cambierà in parte o del tutto a seconda della volontà dei suoi abitanti»[18], recuperando quella dimensione ludica dell'esistenza opposta al crescente utilitarismo e funzionalismo.

In *N.Y., N.Y.* cinema e città si sovrappongono mostrandosi, attraverso prismi e deformazioni, come un vero e proprio «caleidoscopio ottico e acustico»[19] di impressioni fuggevoli e metamorfiche. Ci troviamo di fronte a un esempio di quell'isomorfismo percettivo ed esperienziale che lega profondamente cinema e metropoli come forme spazio-temporali. Gli stimoli percettivi urbani, così come le organizzazioni sociali storicamente variabili di tempo e spazio, si presentano con qualità in profonda risonanza con l'esperienza estetica offerta dal cinema che, ancora una volta, dimostra la sua qualità di *medium* che ha «*messo in forma* il modo di vedere della sua epoca»[20]. Come coglie Siegfried Kracauer: «Qui, nella pura esteriorità, il pubblico trova sé stesso; la sequenza disintegrata delle splendide impressioni sensoriali porta alla luce la sua realtà»[21]. L'immagine cinematografica di Thompson si mostra così come *forma dell'esperienza*: non solo le peculiarità percettive, i cambiamenti esperienziali e le disposizioni spazio-temporali della vita della metropoli vengono mostrati come *contenuto* delle immagini, ma allo spettatore viene proposta un'esperienza percettiva in profonda risonanza con ciò che vive fuori dal film. Un particolare forma di percezione quella che si instaura nel cronotopo urbano che il film rappresenta e veicola proprio grazie al montaggio inserito direttamente nel fotogramma.

---

ni&Castoldi, Milano 2013, p. 142, §150.

18 G. Ivain, *Formulario per un nuovo urbanismo*, «internazionale situazionista», n. 1, 1958, in AA.VV., *internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, p. 16. Pur non essendoci relazione diretta tra Thompson e il situazionismo, si sottolineano alcuni echi tra sensibilità coeve in ambito sperimentale americano e francese

19 S. Kracauer, *Culto del divertimento*, in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 80.

20 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 15.

21 S. Kracauer, *Culto del divertimento*, cit., p. 82.



N.Y., N.Y.
-
1957, Francis Thompson

Nel tempo

Nelle immagini di Thompson, il riassemblaggio rimane visibile e l'atto di frammentazione e ricomposizione si trova esposto in un insieme che mostra le proprie parti; inoltre, la ricomposizione si compie in effetti di distorsioni ottiche di modo che, insieme alla ricomposizione per accostamento, troviamo figure e forme che si compongono, scompongono e uniscono per metamorfosi e generazione. Le sue lenti costruiscono immagini dove i due aspetti della disgregazione e della ricomposizione coesistono sincronicamente e questo fa sì che il momento sintetico assuma centralità nella visione rimanendo in qualche modo *irrisolto*. Della «sintesi cubista»[22] operata da Abel Gance in *Napoléon* (1927) – altro film di immagini moltiplicate con la nota sequenza di *split screen* cui Thompson si ispira dichiaratamente[23] – Francesco Casetti osserva: «l'effetto è quello di offrire un insieme composito, in cui sopravvive il senso delle parti, ma in cui si fa avanti anche il senso del tutto»[24].

22 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 65.

23 Cfr. L.D. Cocking, *Francis Thompson*, cit., pp. 75-6.

24 F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, cit., p. 64. Più avanti (*ivi*, p. 85) la chiamerà «totalità partitiva», una delle tre *cattive totalità* con cui il cinema cerca di sanare il conflitto tra frammenti e totalità (sempre mancata) che lo abita. Il cinema moderno si distinguerebbe allora da quello classico per una «coscienza dolorosa legata all'idea di "totalità impossibile"» che il primo si affastella invece ancora a tentare di ricomporre.

Quest'osservazione ci porta al carattere bifronte che Gilles Deleuze attribuisce al piano e all'immagine-movimento in merito al loro rapporto con il movimento stesso:

> L'immagine-movimento ha due facce, una in rapporto a degli oggetti, di cui fa variare la posizione relativa, l'altra in rapporto a un tutto di cui esprime un cambiamento assoluto. Le posizioni sono nello spazio, ma il tutto che cambia è nel tempo. Se si assimila l'immagine-movimento al piano, si chiama inquadratura la prima faccia del piano voltata verso gli oggetti e montaggio l'altra faccia voltata verso il tutto[25].

Il movimento può dunque essere inteso come "traslazione" e come "trasformazione"[26], ossia come spostamento astratto, quantitativo, di un mobile in diverse posizioni nello spazio *e* come cambiamento qualitativo di un tutto. Certo, i due aspetti sono coimplicati – «ogni volta che vi è traslazione di parti nello spazio, c'è anche un cambiamento qualitativo di un tutto»[27] – ma distinguibili. Il piano e l'immagine-movimento *ereditano* questa duplicità e altresì sono il luogo in cui se ne mostra l'inscindibilità: «il piano è il movimento, considerato nel suo doppio aspetto: traslazione delle parti di un insieme che si estende nello spazio, cambiamento di un tutto che si trasforma nella durata»[28].

La differenza tra le immagini *in* movimento e l'immagine-movimento si situa qui. Sarà utile notare che i primi film della storia – per esempio, le cosiddette "vedute Lumière"[29] – mostrano spesso scene di vita urbana dove il movimento *della* città è il soggetto favorito: i fratelli Lumière «sent their cameramen

25 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017, p. 42.
26 G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016, p. 14.
27 *Ivi*, p. 13.
28 *Ivi*, p. 27.
29 Cfr. M. Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, CLUEB, Bologna 2001.

around the world to film scenes of everyday life. They shot and showed *unedited* fragments of reality at a time when movement was novelty enough to lure the crowd»[30]. L'assenza di montaggio in questi film – fino al 1907 sono le intere bobine a venire svolte nei cinematografi[31] – ci ricorda come all'inizio il cinema fosse più simile a un'esperienza di visione di immagini animate, dove la fissità della camera e dell'inquadratura *racchiudono* un movimento che è solo quello "relativo" degli oggetti filmati. Nell'immagine in movimento, infatti, il movimento non è «sviluppato per se stesso e resta legato agli elementi, personaggi e cose che gli fanno da corpi in movimento e da veicolo»[32]. Forse possiamo vedere l'iniziale affinità del cinema con la città proprio nel movimento di quest'ultima: è la città in quanto brulichio di oggetti e persone a affascinare la cinepresa[33].

Al contrario l'immagine-movimento non è solo in rapporto al movimento relativo delle parti, ma al mutamento assoluto del tutto: il «piano è l'immagine-movimento. Nella misura in cui riferisce il movimento a un tutto che cambia, è la *sezione mobile di una durata*»[34]. Nelle immagini di Thompson, possiamo avvertire con forza il "movimento relativo" – gli oggetti che si muovono nel quadro – che è però "espressione di un cambiamento assoluto", del tutto che si crea e si trasforma *espresso* dai movimenti relativi. Esse mostrano la doppia faccia del piano in rapporto al movimento e al tempo e ci permettono di comprendere perché Deleuze attribuisca già al piano e all'immagine-movimento il carattere del montaggio. Secondo la celebre definizione, il «montaggio è quell'operazione che fa leva sulle immagini-movimento per liberarne il tutto, l'idea, cioè l'immagine *del* tempo» e ciò «che compete al montaggio, in quanto tale o *in quanto altro*, è

30 M. Webb, *The City in Film*, «Design Quarterly», n. 136, 1987, p. 5.

31 Cfr. P. Keiller, *Urban Space and Early Film*, in A. Webber, E. Wilson (eds.), *Cities in Transition. The moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower, London 2008, pp. 29-39.

32 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 33.

33 L'attenzione andrebbe posta alla città come «centro di rotazione». Cfr. G. Simmel, *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Ivrea 1989, pp. 536-41.

34 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 30.

l'immagine *indiretta* del tempo, della durata»[35]. Il montaggio non è tanto o solo l'operazione di giustapposizione, ma quell'aspetto delle immagini cinematografiche che ci fa avvertire quel «tenue filo» che è il tutto «che si crea, e non cessa di crearsi in un'altra dimensione senza parti […] come il puro divenire incessante che passa attraverso questi stati»[36]. Per questo può essere anche *per altro*. Thompson "inserisce" il montaggio già nel piano (e nel quadro) o, meglio, grazie ai propri effetti ottici amplifica il senso del tutto mutevole che li attraversa; vale per Thompson quanto Deleuze rileva in Gance: «costituisce davvero l'immagine come movimento assoluto del tutto che cambia»[37].

Ancora, ogni «immagine-movimento esprime il tutto che cambia, *in funzione degli oggetti* tra i quali si insedia il movimento»[38]. Questo "in funzione degli oggetti" è una specificazione cruciale per comprendere sia perché Deleuze fin qui definisca il montaggio come immagine *indiretta* del tempo, sia dove stia il passaggio all'immagine diretta, ossia l'immagine-tempo. L'immagine-movimento è tale proprio perché legata al movimento relativo per esprimere il tempo, in essa «il movimento può subordinare a sé il tempo e farne un numero che lo misura indirettamente»[39]. Nell'immagine-tempo avviene invece il «rovesciamento del rapporto di subordinazione del tempo al movimento»[40]. Ora, nell'esposizione deleuziana è un particolare movimento a far accadere questo superamento: il movimento *aberrante* che rompe la normale «situazione senso-motoria»[41] permettendo al tempo di mostrarsi *direttamente* e non più come misura del movimento:

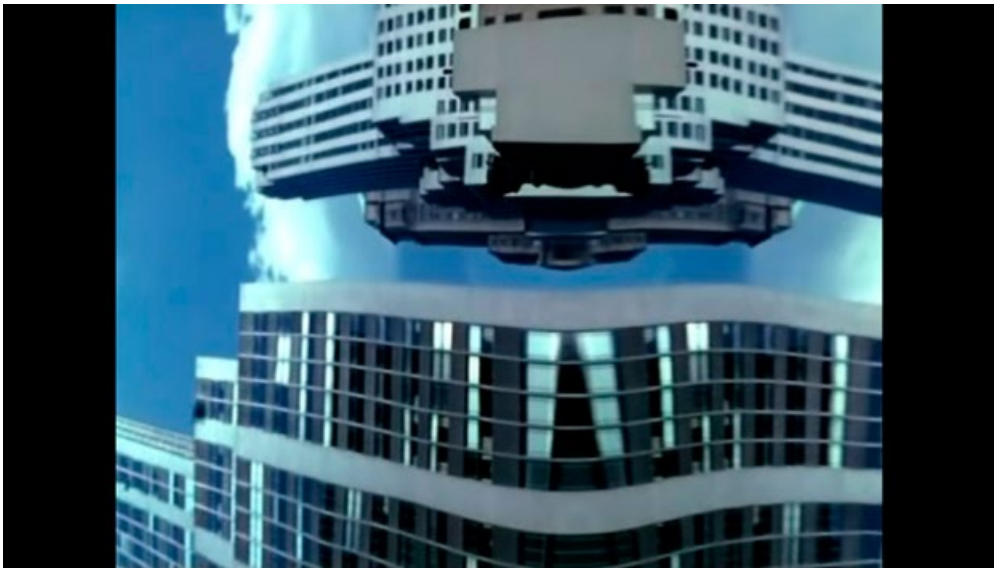
> il movimento aberrante rimette in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o nume-

35 *Ivi*, pp. 39-40 (corsivo mio).
36 *Ivi*, p. 16. Sul montaggio cfr. *ivi*, p. 71.
37 *Ivi*, p. 62.
38 Id., *L'immagine-tempo*, cit., p. 43 (corsivo mio).
39 *Ivi*, p. 44.
40 J. Bodini, *Tra immagine-tempo e immagine-desiderio. L'immagine-intensità*, «Materiali di Estetica», n. 1, 2014, p. 140.
41 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 50.

> ro del movimento […]. Il movimento aberrante rivela il tempo come tutto, come "apertura infinita", come *anteriorità* rispetto a ogni movimento normale definito dalla motricità: bisogna che il tempo sia anteriore allo svolgimento regolato di ogni azione. […] Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia a favore di un'anteriorità del tempo che esso ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini[42].

Il fascino di *N.Y., N.Y.* sta proprio nel movimento "aberrante" delle sue immagini moltiplicate e caleido-taumascopizzate – vere e proprie aberrazioni ottiche – poiché queste figure che si contorcono e sdoppiano *facendosi* davanti ai nostri occhi ci mostrano direttamente quel tempo *fuori dai cardini* dov'è il movimento a necessitare del tempo per esprimersi e non più viceversa. Le lenti esaltano, con la moltiplicazione diffratta, il «montaggio potenziale»[43] già presente nel piano – tanto che l'articolazione diacronica dei piani è quasi irrilevante nel film – e con i movimenti aberranti l'anteriorità del tempo in cui sono essi a srotolarsi. Possiamo avvertire quel superamento dell'immagine-movimento in immagine-tempo la cui cifra è, infatti, la fine della disgiunzione «piano *o* montaggio»[44]: «Non esiste più alternativa fra montaggio e piano. […] Questa identità del montaggio con l'immagine stessa può apparire soltanto nelle modalità dell'immagine-tempo diretta. […] La forza o pressione di tempo esce dai limiti del piano e lo stesso montaggio agisce e vive nel tempo»[45]. Nella città caleidoscopica e

42 *Ivi*, pp. 44-6 (corsivo mieo).
43 *Ivi*, p. 43.
44 *Ivi*, p. 44.
45 *Ivi*, p. 51. Contrariamente a Casetti (cfr. *supra*, nota 24), qui il cinema moderno non piange una "totalità impossibile", ma si libera da una considerazione quantitativa del tutto nel rovesciamento del rapporto tra tempo e movimento entrando *nel* tempo.



N.Y., N.Y.
-
1957, Francis Thompson

aberrante che esalta continuamente la faccia del piano rivolta al tutto – il mutamento assoluto, ossia il montaggio – il tempo trova l'«occasione per sorgere direttamente»[46].

In conclusione, è proprio il tempo quello che *N.Y., N.Y.* ci mostra, «il tutto fondamentalmente aperto, che ha la proprietà di "farsi" senza sosta o di cambiare, di durare»[47] proprio perché è *nel tempo*. Questa New York aberrante, frammentata, caleidoscopica e diffratta ci permette allora di pensare la città – attraverso il cinema, il montaggio e l'immagine-tempo – sia come esperienza particolare *del* tempo sia come oggetto *nel* tempo. Queste immagini, nella sospensione della percezione ordinaria e nel capovolgimento delle relazioni spaziali, sono in grado di mostrare i caratteri che la percezione del tempo assume in quella particolare organizzazione spazio-temporale che è la città e, in esse, fa capolino anche un diverso modo di pensare lo stesso. In queste figure che mostrano il *farsi* nel suo lato mutevole, sfaccettato, relazionale possiamo forse intravedere un modo diverso di pensare le città, non come attualizzazioni progressive del già predeterminato, ma come luogo di mutamento continuo e aperto con e in cui giocare: «Il fatto è che il cinema, ancor più direttamente della pittura, dà un rilievo e una prospettiva nel tempo; esprime il tempo stesso come prospettiva o rilievo»[48].

46 *Ivi*, p. 44.
47 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 32.
48 *Ibidem.*

Matteo Bonazzi

Melancholia. Come smontare l'inizio

Abstract

Everything is already written in the beginning. The rest will be nothing but repetition. This is how Lars Von Trier's *Melancholia* opens, revealing the secret of melancholy and the shadow it casts over life. The stark alternative it offers us – between the imaginary paranoia and the tragic disenchantment of science – seems capable of grasping the question at which the time we live is suspended: *Melancholia* is a film about the failure of knowledge and the emergence of the real. However, after the absolute beginning that Lars von Trier captures in his film's *overture*, between the globe and the planet about to strike it, the film opens up an additional time, that of waiting just when there is no time left.

Keywords

MELANCHOLY
-
PARANOIA
-
BEGINNING
-
WRITING
-
TIME

Entriamo in *Melancholia* attraverso una miniatura che raccoglie in se stessa tutto quanto c'è da sapere. Il resto non è che ripetizione. Il tema in primo piano è l'apocalisse. Lo sfondo è dato dal sapere che vi si costruisce attorno: il comune sapere che circola sui media, infiammando la paranoia collettiva; il sapere scientifico che crede di poter tenere il proprio oggetto a distanza. *Melancholia* (2011, Lars von Trier) è un film sul fallimento del sapere e sull'emergenza del reale. In questo, ci dice qualcosa dell'esperienza da poco trascorsa, non tanto del Covid-19, ma dell'evento unico e singolare che ha contraddistinto il primo *lockdown*: irruzione del reale e ricamo del sapere. Il film ci invita a domandarci se può esserci un altro modo di legare il sapere al reale rispetto alla paranoia immaginaria o al drammatico distacco scientifico. Di fronte al reale, c'è un sapere che tenga? È attorno a questa domanda che vorremmo far girare la nostra riflessione rileggendo *Melancholia*.

Ma ricominciamo dall'inizio. Nell'*ouverture*, con poche battute, Lars Von Trier vuole condividere con noi quel che già sa. È una sorta di teatro dei pupi: con poche scene e qualche pittogramma si fotografa quello che il film andrà poi a svolgere nel tempo con distensione. Sostiamo un po' su questa *foto-grafia*. Lacan impiega questo significante per indicare la cifra, la matrice singolare che contatta il corpo parlante, come la luce sulla lastra fotografica, a partire dall'impressione che il significante primordiale vi lascia. Grazie a questa cattura il corpo parlante viene scritturato sulla scena. Si tratta di un inizio assoluto, quello che, altrimenti, orienta anche il desiderio dell'analista nel suo ascolto. Tra corpo e scena teatrale, è un istante eterno quello che qui si viene a scrivere. La questione è come intendere questa scrittura. Ed è qui che compare il segreto della melanconia e del suo oggetto.

Tutto è già scritto, il resto non sarà che ripetizione. Ma se tutto è già scritto, la vita non è che anticipazione della morte annunciata, riedizione di un testo già dato che, come negli antichi pianoforti meccanici, si riproduce automaticamente, senza variazione alcuna. La pietrificazione dell'oggetto melanconico sta qui: la vita, con le sue fantasie, le sue costruzioni immagi-

narie, non fa altro che girare a vuoto attorno al nocciolo della ripetizione che con la sua cieca necessità ci inchioda a quel che si è scritto un tempo senza tempo. Si tratta di una necessità mortifera. Il dramma di *Melancholia* non è l'apocalisse che verrà, ma l'apocalisse che è già avvenuta, da sempre.

Un altro sapere, un sapere che non pretende più di potere – *poter fare, poter aiutare, poter orientare* – ma che fa della propria impotenza immaginaria l'occasione di un incontro con l'impossibile reale; un altro sapere che si scrive proprio a partire dall'incontro con l'oggetto decaduto, e per questo anche separato dalla Cosa, ci viene qui incontro a partire dalla scrittura primordiale con cui siamo venuti al mondo. Questa scrittura non solo non è lineare, non è né mia né dell'Altro, accade tra i corpi, negli interstizi dove il suono rimbomba nei silenzi prodotti dagli anfratti del contatto. Qui in mezzo, insegna Lacan in un passaggio tanto enigmatico quanto memorabile, la *marezza* quantica tra il grido e la Cosa prende a scrivere il proprio tracciato. La melanconia ha qui la propria origine e il proprio rovescio chiasmatico: l'inizio dell'incessante necessità che farà della vita un'eterna ripetizione mortificante e anche l'occasione di un risveglio contingente, ad ogni passo, interstiziale.

All'inizio non è che il sintomo, potremmo dire, la scrittura cifrata del trauma inaugurale. Così, anche, è nel nostro film: l'ouverture *foto-grafa* l'inscrizione in cui *tutto* è già compreso. La narrazione, poi, svolge questo nucleo nel tempo e per l'Altro. È il giro lungo che il supposto sapere compie per ritornare là dove tutto ha avuto inizio. Il sapere, nelle due versioni, paranoica e scientifica, non è che l'articolazione nel tempo di questo taglio inaugurale, nel vano tentativo di distanziarsene, di abbandonarlo e *non volerne sapere* più nulla del nucleo reale, del rumore fondamentale che si è scritto nell'impatto con il significante, quel rumore che, in ultimo, ciascuno di noi è. *Il sapere ha orrore di sapere*. Ed è qui, sul punto fallimentare della sua impresa, della sua narrazione dialettica, che ci viene incontro un altro sapere che si scrive, silenzioso, attorno al rumore singolare a ciascuno.

Una scrittura quantica che si genera a partire da un «è scritto […] con cui si instaurerebbe il rapporto»[1].

Tutto dipende da come incontriamo questo "è scritto": l'apocalisse ci precipita verso la collisione del pianeta con la terra, ma, un passo a lato, e *tutto* ciò, compreso il suo destino tragico, scivola nella contingenza dell'incontro. Il fatto che sia scritto non significa necessariamente che sia *già stato* scritto. Piuttosto, si tratterebbe di scovare quel che là *si sarà inscritto* – scritto a rovescio – a partire da un gesto che viene ad aggiungervi proprio quel che gli manca. È questa l'operazione di *estrazione* che lo stesso Roland Barthes assegnava allo sguardo nell'incontro col *punctum*. L'oggetto, confuso con la Cosa, era già lì, ma nulla si sarebbe *visto* e nulla sarebbe *stato* se non fossimo andati laggiù a vedere, come lo stesso Hegel segnala sulla soglia del paradosso intellettuale. Quel che lì ci attende è un sapere non più *sul reale,* bensì *del* reale: un sapere che dal reale ci guarda nuovamente laddove lo sguardo ci ha catturati appena prima che una voce, un grido, dicesse di noi.

> Degli imprevedibili quanti di cui l'atomo amore-odio si marezza in vicinanza della Cosa da cui l'uomo emerge attraverso un grido, ciò che si prova, oltrepassati certi limiti, non ha nulla a che fare con ciò su cui il desiderio si sostiene nel fantasma che per appunto si costituisce in questi limiti[2].

Ecco qui un passo decisivo: *ciò che ci ri-guarda* precede e segue l'emissione vocale. Si tratta di tacere, non perché le parole non bastino o la voce non sia in grado di sorreggerle, ma perché lo sguardo è prima e dopo la cattura fonologocentrica. C'è in gioco una ripetizione nel ritorno dello sguardo da fuori e al contempo l'incontro con quel che di nuovo si custodisce nella ri-

1 J. Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 19.

2 J. Lacan, *Kant con Sade*, in *Scritti. Vol. 2*, tr. it. a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 787.

petizione stessa. *Melancholia* ci consegna, nello sguardo, nel *nostro* sguardo, quel che si tace parlando, sul rovescio dell'emissione vocale, accanto al suo respiro. Un sospiro si scrive in più e in meno rispetto all'intera narrazione e al nucleo della ripetizione iniziale. Quel sospiro siamo noi, perché ancora si possa dire *noi.*

Saltiamo al finale, dove il piccolo Leo è invitato dalla zia melanconica, Justine, a costruire un cerchio, una grotta o una capanna fatta di rami secchi. Questa costruzione dice di un altro rapporto possibile con l'oggetto, altro rispetto a quello che l'intelligenza calcolante della scienza ci offre, ma altro anche rispetto alla collisione paranoica con la Cosa. L'oggetto, tenuto a distanza nel calcolo approssimativo della visione obiettivante, diventa la miccia che scatena l'incandescenza della Cosa nell'angoscia paranoide. Il piccolo strumento che il figlio utilizza nel dare ragione al padre e dimostrare che la distanza dall'incandescenza della Cosa è in fondo calcolabile, cioè controllabile, testimonia d'un tratto che vi è uno smisurato che non possiamo contenere nel cerchio calcolante della cornice scientifica.

Serve un altro cerchio, non per misurare ma per bordeggiare l'infinità della Cosa. È questione di distanze, dunque, distanze che si scrivono tra l'oggetto e la Cosa e che tanto la scienza quanto il suo rovescio paranoico non riescono a offrirci, presi come sono dalla loro volontà di sapere. La scienza, nel suo tentativo di misurarle queste distanze, alla fine viene divorata dall'oggetto che inghiotte lo strumento utilizzato per calcolarne le dimensioni, inverando le angosce dell'affetto paranoide. Infine, non c'è più distanza: la Cosa sussume al proprio interno l'oggetto, lo strumento e il sapere che cercava di misurarne l'avvicinamento a distanza.

Un altro cerchio, un'altra linea, un bordo, dunque, compare qui altrimenti. L'atto d'amore che disegna il cerchio finale in cui andiamo a ripararci, insieme a Justine, Claire e Leo, è una finzione, senz'altro, ma una finzione che non finge più sulla speranza o su qualche ideale di salvezza. Una finzione che sa stare all'altezza del fallimento. Il disegno ha inizio quando ormai non c'è più tempo da perdere col sapere e le sue rappresentazioni,

perché tutto il tempo si è esaurito. Resta un tempo *in-atteso*, né eterno né lineare, un tempo che resta e ci eleva: «l'ascesi della scrittura»[3] avviene qui. Qui *c'è* rapporto e in quel *c'è* un sapere accade.

Ritorniamo all'inizio. Nello scenario dell'ouverture si dice anche di una separazione mancata: quella dell'oggetto dalla Cosa, del pianeta dalla terra. Non assistiamo soltanto all'avvicinarsi dell'oggetto alla Cosa. La scrittura quantica introduce uno iato, un respiro, una pellicola: non è solo l'oggetto che tende a precipitare sulla terra, ma tende a precipitare perché non si è separato. La scienza, da par sua, lo separa male, si sforza di tenerlo a distanza, mentre si tratterebbe di cogliere che non c'è oggetto senza Cosa, che l'oggetto non può essere disincantato e così tenuto a distanza, ma che deve mantenere il suo calore affettivo: qualcosa della Cosa deve restare. Tutto risiede nel modo in cui si viene ad abitare la distanza: come indifferente scollamento tra oggetto e Cosa, oppure come annodamento quantico-affettivo. Solo in quest'ultimo caso la distanza mantiene dentro di sé ciò che fa stanza, luogo, dimora. Solo così trattiene il respiro che ne fa un'istanza desiderante. Solo così, ancora, l'essere sempre a distanza che strutturalmente contraddistingue l'esperienza, l'unica che possiamo abitare, diventa anche ciò di cui non c'è esperienza alcuna proprio perché oltrepassa il distanziamento. Soltanto così, potremmo dire, c'è buona separazione e l'oggetto non ritorna indietro collassando sulla terra, come ciò che ripudiato nel simbolico ritorna nel reale in forma ancora più violenta.

Abbiamo qui il grande insegnamento della melanconia: lo stesso oggetto che causa e sostiene il desiderio appartiene anche al fondo oscuro dell'affetto melanconico. Lo vediamo bene nell'istantanea che apre *Melancholia*: l'immagine iniziale dei lacci che trattengono Justine e le impediscono di procedere, nella vita come nello spazio, ci fa toccare con mano quanto, invece, la cattiva separazione si traduca in un incollamento che infetta i legami. In questo sottile insegnamento che la Cosa melanconica

3 J. Lacan, *Lituraterra*, cit., p. 19.

ci offre scopriamo d'un tratto che il lutto ha da essere impossibile, che nella separazione qualcosa deve rimanere fissato, e che soltanto così il legame prende corpo, spessore e durata. La densità dell'esperienza, in fondo, dipende dal fallimento del lutto. Sono questi piccoli fallimenti, queste fissazioni inelaborabili a permettere un diverso sapere, un sapere *del* godimento, un sapere su come aver a che fare col nucleo patogeno e affettivo del nostro essere perché separato e, proprio per questo, legato.

Melancholia ci offre l'occasione di incontrare un altro sapere, non quello eterno della scrittura primordiale né quello lineare della narrazione immaginaria. Tra il teatro e il cinema, tra il fotogramma e la narrazione, si scrive dell'Altro: siamo noi stessi, gli spettatori, a sapere in anticipo, eppure la narrazione mantiene aperta la nostra curiosità per *ri-vedere* come va a finire. Nel contrattempo che si viene qui ad aprire, tra un inizio destinale e una fine da sempre già saputa, qualcosa di inedito prende il posto della ripetizione e le si scrive accanto. In fondo, lo sapevamo già, fin dall'inizio, che sarebbe andata così, eppure aspettiamo di sapere *ancora*. Questo tempo dell'attesa, questo tempo che resta tra l'impatto e lo svolgimento, è ciò che fa la differenza nella struttura. *Quasi niente, ma non niente*. Il soggetto ha già visto e dunque già sa che la vita, il tempo, lo svolgimento assumerà il senso che deve avere. La linea ci conduce esattamente da dove eravamo partiti, chiudendo il cerchio, ma al contempo, ricurva sul finale, lo reduplica, questo cerchio, nella finzione che vince l'inibizione e infine ci autorizza a *immaginarizzare il reale.* Vinciamo l'orrore di sapere superando l'inibizione che ci impedisce di fare immagini di ciò che, per definizione, non ne può avere. Né la fotografia teatrale iniziale né il film con la sua narrazione possono rappresentare questo punto. Sta a noi scriverne qualcosa. Perché è a noi che accade di cogliere la differenza minima che intercorre tra una morte che è già sempre stata, e per questo infetta la vita, e la vita che deve ancora avvenire perché la morte la tiene presso di sé. È qui che quel che ci riguarda e affetta ciascuno nella sua intima singolarità ci sposta a lato rispetto alla constatazione melanconica dell'ineluttabilità che accompagna tutto il film.

Tra la Cosa muta e il grido della vita, si scrive un altro sguardo, un altro affetto. Noi siamo quello sguardo. La stessa possibilità (impossibile) di dire ancora "noi", di ri-conoscerci in una comunità, poggia su questa differenza, inessenziale eppure fondamentale: il godimento di questo punto di ripetizione in cui nella notte del mondo *Melancholia* circoscrive un *tono vitale*. Laddove si vocifera che nulla ha senso, c'è il punto d'attacco dell'enunciazione: esso in fondo non fa altro che continuare a ripetere "nulla ha senso", ma il fatto che lo dica rivela appunto, lateralmente, che nulla *ha* senso.

Il segreto dello sguardo sta appunto nella scrittura quantica che reduplica: quello che solitamente viene preso dal lato di un certo prospettivismo relativistico, ovvero la fin troppo classica influenza dell'osservatore sull'osservato, va invece elevato di grado. La scrittura quantica non relativizza il reale, anzi mostra che esso è relativo a un oggetto assoluto: lo sguardo. Non è il *mio* sguardo – tra me e la Cosa quel che ogni volta decide di ciò che accade è il *punctum*, lo sguardo assoluto. Così nel nostro film: tra l'ouverture e lo svolgimento, c'è il *nostro* sguardo, il tratto assoluto dell'oggetto.

La scrittura quantica che Las Von Trier fotografa nell'ouverture non è un'anticipazione, non è un preliminare, è un inizio assoluto che si ripete per sempre – ma si ripete attraverso infinte variazioni. È per questo che tra il grido e la Cosa è necessario frapporre lo sguardo. È con lo sguardo che noi manipoliamo l'oggetto che la voce fa esistere sul crinale della Cosa. Lo sguardo accompagna il grido e lo piega, soggettivandolo. Ed è per questo che Lacan ricorda, in *Kant con Sade*, che lo sguardo viene *dopo* la voce, aprendoci un cammino che rovescia d'un tratto tutte le nostre operazioni genealogico-decostruttive. Non si tratterebbe allora di ricondurre il logos alla voce rimossa, ma di cogliere che la voce, ridotta a grido, non fa che cantare lo sguardo perduto, l'*intra-visto*, la *coupure dans la vu*.

L'oggetto che sta al centro del nodo non è uno senza essere anche la sua stessa moltiplicazione in-finita: una scrittura che ripete il tratto. L'oggetto è vuoto ed è un tracciato. Dunque, è una partizione poliedrica dello stesso, in cui abbiamo la voce, lo

sguardo e tutto ciò che fa opera. Al fondo del grido, è lo sguardo che ci attende, lo sguardo "dell'impubere" che l'apocalisse rivela non come sguardo di medusa ma come uno sguardo cieco che lascia il posto a *una voce*[4]. Nulla più da vedere, nulla più da sapere, se non, come si dice, che la vita *la si gode*. Ecco l'inatteso che sorprende la nostra attesa.

Il segreto di *Melancholia* che rovescia l'"è scritto" destinale e apocalittico della ripetizione mortifera in un "è scritto" che instaurerebbe il rapporto sessuale sta tutto nel *dis-canto* dello sguardo. Sta a ciascuno di noi fare di questo punto cieco, di questo sapere che ci fa orrore, l'occasione di un "sapere dell'Amatore", come suggeriva Roland Barthes, ed essere "in questo […] metodici"[5].

4 J. Lacan, *Proposta del 9 ottobre 1967 (seconda versione)*, in *Altri scritti*, cit., p. 250.
5 R. Barthes, "Per molto tempo mi sono coricato presto la sera", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi 1988, p. 302.

Enrico Camporesi

Disjecta membra

Abstract

In 1984, Morgan Fisher made the film *Standard Gauge*, a 16mm autobiography that explores the artist's personal relationship with motion picture film, focusing on the 35mm format. Alternating between a historical and technical introduction and a subjective narrative, Fisher narrates his fascination with the "residues" of the film industry, such as film fragments and discarded materials. Shot with an artisanal, single-shot approach, the film reflects on the affective and cultural value of film objects, between autobiography, montage and aesthetic theory, making it a visual essay on film materials and memory.

Keywords

Morgan Fisher - Standard Gauge - experimental cinema - 16mm - montage

Nel 1984 l'artista americano Morgan Fisher realizza, all'età di quarantadue anni, *Standard Gauge*. In un'intervista con il critico Scott MacDonald cominciata nel 1981, Fisher descrive in questo modo il suo progetto: «uno schizzo autobiografico del mio tempo passato nell'industria»[1]. Si tratta dell'industria del cinema, ma il genitivo è sottinteso (Fisher dice semplicemente *industry*), a riprova dell'importanza della collocazione geografica losangelina.

Il film, girato in 16mm – il supporto d'elezione per il film sperimentale, d'artista o indipendente – si apre con un testo scorrevole che rintraccia le origini del 35mm, ovvero il suo superiore gerarchico, il formato di pellicola standard dell'industria cinematografica. Il testo, sintetico, tecnico e dalla struttura essenziale, è caratterizzato da periodi brevi. Lo stile essenzialmente paratattico, così come il parsimonioso uso di subordinate, mirano all'oggettività. Del resto, è questione di *standard*, cioè di misure e macchine comprese e riassunte nella loro dimensione storica e materiale:

> Verso il 1890, il laboratorio di Thomas Edison inventò due macchine complementari, il kinetoscopio e il kinetografo a scorrimento verticale. Il primo era un apparecchio a gettoni per la visione dei film, il secondo una cinepresa con cui realizzare i film per il kinetoscopio. Venne costruito un solo kinetografo. La creazione di questi due dispositivi era stata possibile grazie a una recente innovazione destinata alle macchine fotografiche, la pellicola flessibile a rulli[2].

Nel suo riassunto, giunto alla conclusione, Fisher omette l'ultima tappa, richiudendo la storia all'interno del XIX secolo:

1 S. MacDonald, M. Fisher, *Morgan Fisher. An Interview*, «Film Quarterly», Vol. 40, n. 3, (Spring, 1987), p. 26 (trad. mia).

2 La traduzione italiana del testo di *Standard Gauge* è stata approntata dal collettivo "altriformati" per la proiezione del film presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 1 dicembre 2023; ringrazio i curatori Filippo Perfetti e Flavia Mazzarino.

> Pur allontanandosi dal kinetoscopio, i Lumière mantennero la larghezza della pellicola, arrotondandola a 35 millimetri. Nel dicembre 1895, a Parigi, i Lumières proiettarono per la prima volta i loro film davanti a un pubblico […]. La larghezza di 35mm fu stabilita all'inizio del cinema e fu adottata dall'industria cinematografica in America e all'estero. Con la comparsa di altri formati, il 35mm divenne noto anche come formato standard[3].

In realtà è nel 1909 che viene siglato a Parigi, nel corso di una delle conferenze internazionali degli imprenditori cinematografici, l'accordo formale «in base al quale il 35mm [è] designato come il formato universale delle pellicole per il circuito commerciale»[4]. Ma non è il caso di essere fiscali: dopo l'apparizione del titolo, il film, che comincia a seguito di questa prefazione didattica e divulgativa, non è una ricerca dal taglio storico, ma un saggio in prima persona sul rapporto che l'artista intrattiene con il supporto. Così, l'abbrivo del testo di Fisher: «la prima volta che ho maneggiato del film 35mm era l'estate del 1964». Il passaggio, dalla neutralità informativa del preambolo consegnato al testo scorrevole (da leggersi sullo schermo) alla prima persona del testo personale (letto ad alta voce), è una programmatica rottura di paradigma. Sarà la voce dello stesso Fisher – letteralmente in prima persona – a condurre il resto del film:

> La prima volta che ho avuto tra le mani una pellicola da 35mm è stato nell'estate del 1964. Il fratello maggiore di un mio amico stava lavorando a un film a Los Angeles e aveva portato con sé sulla East Coast, come souvenir, uno "short end" di una pellicola vergine negativa in bianco e nero […].

3 *Ivi.*

4 P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida alla storia del cinema muto*, tr. it. di C. Scura, UTET-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino-Roma 2022, p. 51.

> Ricordo l'emozione di poter toccare questo pezzo di pellicola. Da allora occasionalmente ho lavorato con la pellicola 35mm. Non ho mai visto un pezzo di 35mm senza che mi venisse voglia di prenderlo e osservarlo, e a volte ero libero di tenere i pezzi che mi capitavano tra le mani[5].

Nel 1964, anno in cui avrebbe dunque maneggiato per la prima volta un pezzo di pellicola cinematografica 35mm, Morgan Fisher aveva ventiquattro anni, e studiava storia dell'arte presso l'Harvard College (Cambridge, Massachussets) – sulla costa Est degli Stati Uniti – dalla parte opposta dell'industria cinematografica che ha invece sede a Los Angeles[6]. Nel primo paragrafo del testo di *Standard Gauge*, egli racconta precisamente l'arrivo di un frammento, o piuttosto un residuo, uno *short end*: un pezzo di pellicola cinematografica non esposta, troppo corta per essere riutilizzata e che solitamente viene scartata[7]. Una volta scoperta l'esistenza di questo materiale, l'artista dichiara la sua fascinazione, esplicitando la pulsione scopica e tattile suscitata dal 35mm. Quel che mostra allora sarà una specie di album fotografico – si tratta in fondo di immagini fisse – accompagnato dal suo commento.

Ma come vengono mostrate, concretamente, queste immagini, cioé i fotogrammi 35mm che, ingigantiti dalla proiezione, occupano integralmente lo schermo? Inizialmente si potrebbe pensare all'utilizzo di una passafilm, con un piano retroillumi-

5 M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.

6 «Ho studiato storia dell'arte perché mi piaceva guardare dipinti – ma facevo fatica a scriverne»: Morgan Fisher citato in E. Camporesi, R. Censi, *Single Takes and Great Complexities. A Conversation with Morgan Fisher*, «Millennium Film Journal», n. 60, Fall 2014, p. 82.

7 "*Short end*" in italiano si potrebbe tradurre, letteralmente con l'espressione "coda corta"; si tratta di uno fra i numerosi termini tecnici, a volte esplicitati ma spesso sottintesi, che punteggiano il racconto di *Standard Gauge* e che rendono difficoltoso ogni tentativo di traduzione. Il titolo stesso è peraltro il motivo della spiegazione del preambolo scritto, il cui testo non era previsto nel progetto iniziale; fu aggiunto solo su suggerimento dell'amico (e cineasta) Thom Andersen.

nato, sul modello di quei tavoli di lavoro che si trovano comunemente negli archivi e nei laboratori filmici. Il movimento, tuttavia, non è continuo: i pezzi sparsi di pellicola entrano nell'inquadratura a volte di sbieco, ruotando come se fossero posti sul raggio di un cerchio il cui centro è situato fuori campo. Questi momenti sottolineano come *Standard Gauge* – in fondo un film sull'industria cinematografica – costituisca una deviazione dal processo di produzione canonico. Il film è stato girato a casa dell'artista, a Santa Monica: il dispositivo messo a punto per filmare questi pezzi di pellicola è artigianale, come si addice all'ambiente domestico. Il supporto per gli oggetti ripresi è una sorta di cavalletto di compensato spesso, con un'apertura rettangolare coperta da un pezzo di plastica trasparente. Fisher stesso fissa i pezzi al cavalletto durante la ripresa, con un sistema di pinzette anch'esse artigianali – un assistente, l'artista Christopher Williams, gli facilita l'operazione. In questo film condotto da una voce dal timbro e dal tono singolare – o, potremmo dire, da un corpo – le mani dell'artista non sono mai visibili, e tutta la manipolazione avviene fuori campo.

La voce "fuori campo" – un'espressione piuttosto ambigua nella lingua italiana – in realtà troverebbe qui una curiosa pertinenza; mentre la macchina da presa gira, Fisher ascolta un nastro magnetico sincronizzato con la cinepresa e contenente la sua voce. Il film viene insomma girato come un videoclip, con il sonoro in *playback*. I silenzi e le pause del testo funzionano come indizi per passare al pezzo successivo. E il commento letto ad alta voce ha esso stesso un'origine orale: non è propriamente un testo scritto, ma è rimaneggiato a partire dai ricordi suscitati dai frammenti: Fisher, infatti, riguardando la sua collezione, si registra parlando *ex tempore*. L'aneddoto sfocia spesso in una disquisizione sulla tecnologia e sui materiali filmici, consegnando un'autobiografia particolare, nella quale ogni episodio vissuto si lega, in modo più o meno analitico, alla biografia di un oggetto – in questo caso il nastro di pellicola 35mm.

Pur non essendo propriamente un caso clinico, *Standard Gauge* potrebbe quasi esser considerato come l'emblema di una possibile narrazione nevrotico-ossessiva, da opporre, stilisticamente

e concettualmente, al disordine autobiografico che caratterizzerebbe l'isteria. Sigmund Freud nel caso di Dora aveva dato di questo disordine una definizione memorabile: per l'isterica, il racconto della malattia sarebbe un «fiume non navigabile il cui corso ora è ostruito da rocce, ora deviato e impoverito da banchi di sabbia»[8] – il racconto di *Standard Gauge* è invece diametralmente opposto.

Standard Gauge: ampiezza standard. Una norma quindi, il risultato di un accordo. O, ancora una volta, una misura. E l'autobiografia nel film non fa altro che misurarsi, rapportarsi, a questo standard: «Ho raccolto questo materiale obbedendo a una specie di impulso, poi mi sono chiesto cosa farne»[9], ha dichiarato Fisher in un'intervista nel 2015. L'artista non è l'autore di queste immagini ma ne è piuttosto il destinatario, più o meno accidentale. In qualche modo Fisher è il curatore, o meglio, l'*editore* – secondo il senso specifico del termine *editor* – di questa antologia di frammenti filmici. "Editare", etimologia latina da "*edere*", metter fuori, cioé anche, pubblicare, ma ancora come sappiamo in inglese "*editor*" è il montatore di film; a segnalare la discrepanza semantica fra il lavoro (retribuito) di "*editing*" e l'attività intellettuale di "*montage*". *Standard Gauge* è, a più riprese, una questione di montaggio, attività che Fisher ha effettivamente esercitato per alcune produzioni. Ad esempio, nel film horror *Messiah of Evil* (1973) di Willard Huyck e Gloria Katz, nel quale interpreta anche un piccolo ruolo, o ancora per una produzione di Roger Corman, a cui è dedicato precisamente un tratto di *Standard Gauge*:

> Nella tarda primavera del 1970, ottenni un lavoro come secondo montatore in un film a basso costo intitolato *The Student Nurses*. In realtà si trattava di una vera

8 Il passo è commentato da M. Ellmann, *Psychoanalysis and autobiography*, in A. Smyth (a cura di), *A History of English Autobiography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, p. 315.

9 In «Starship», n. 12, primavera 2015: https://filmfilm.eu/post/143429199018/morgan-fisher-interview-by-nikola-dietrich.

> produzione. Il produttore esecutivo era Roger Corman. Era uno dei primi film realizzati dalla New World Productions, la società che aveva formato dopo aver lasciato l'American International Pictures. Questa non è una vera e propria scena del film. Si tratta di alcuni fotogrammi che sono stati tolti tra una ripresa e l'altra, o all'inizio di una bobina per assicurarsi che la macchina da presa fosse caricata correttamente. Le persone nell'inquadratura che non sono vestite da infermiere sono probabilmente assistenti di produzione. Non lo so con certezza, perché non sono mai stato sul set. Abbiamo lavorato in uno scantinato di Seward Street e il laboratorio ci ha consegnato le riprese lì. Lavoravamo su due turni. Il montatore principale lavorava di giorno, mentre io lavoravo dalle 16:00 fino a mezzanotte[10].

Montare *The Student Nurses* (1970) di Stephanie Rothman dalle quattro del pomeriggio a mezzanotte – non è certo la versione più gloriosa del lavoro del montatore, ma è solo un esempio possibile del lavoro invisibile che contribuisce a far funzionare l'industria cinematografica; e, in fondo, il film di Fisher funziona anche come un'antologia non esaustiva di mestieri, strumenti e oggetti non visibili se non dagli addetti ai lavori (dai sottotitoli, al momento della stampa o, ancora, della proiezione).

Disjecta membra: i frammenti, gli scarti dell'industria, invece di essere rimontati e rianimati dalla proiezione, sono presentati come materiali inerti. Ma come fare a meno del montaggio? Verso la metà del film, Fisher si dilunga su un residuo, la coda di una bobina di proiezione del western *Naked Dawn* (1955) realizzato da un Viennese a Hollywood, Edgar G. Ulmer. Tuttavia, questo residuo è utilizzato esplicitamente come pretesto: la voce fuori campo si prodiga in un'ecfrasi dell'ultima inquadratura non di *Naked Dawn*, ma di *Detour*, il suo film noir culto del 1945, nel quale un'altra voce narrante, quella del protagonista conduce a una disgiunzione temporale all'interno della stessa

10 M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.

inquadratura, un *long-take*[11]. Poi, subito dopo, fornisce un altro indizio: *Under Capricorn* di Alfred Hitchcock, designato come un film con molti "long takes", inquadrature lunghe quanto un caricatore 35mm puo permettere (al massimo 10 minuti). *Under Capricorn* è il secondo film che Hitchcock gira per Transatlantic Pictures, in cui – come nel suo predecessore *Nodo alla Gola* – le inquadrature raggiungono appunto quasi la durata massima consentita dal caricatore 35mm, all'incirca 8-9 minuti.

Standard Gauge è invece girato in formato 16 mm su pellicola Kodak Ektachrome 7252. Ironicamente, forse, parlando di resti, si tratta di un'emulsione notoriamente instabile rispetto al suo predecessore 7255. Ma al di là di queste considerazioni sull'aspetto sensibile, il film è realizzato in 16mm perché questo supporto – amatoriale e formato d'elezione per il cinema detto "sperimentale" – permette qualcosa di impossibile nello standard dell'industria, cioè una maggior durata dell'inquadratura. La macchina da presa, una Arriflex M è dotata di un caricatore da 1200 piedi (circa 365 metri) che equivale all'incirca a mezzora di girato: la durata di *Standard Gauge*, che, eccettuato il testo iniziale, è costituito da un'unica inquadratura. Ma allora che cos'è questa inquadratura, se non un montaggio senza tagli? Questa inquadratura è dunque, come ha scritto lo stesso Fisher, sia un ELS (*extreme long shot*) che un ECU (*extreme close up*) – quindi al tempo stesso un'inquadratura lunga e un primissimo piano. Il film restituisce, ingigantendola sullo schermo, una porzione irrisoria di spazio: i pochi centimetri quadri del fotogramma. Gli scarti, i residui, i resti quasi animati, sono forse feticci nel senso antropologico del termine, oggetti d'affezione – feticci, ancora, nel senso psicoanalitico.

Nella prima nota pubblicata su *Standard Gauge*, Fisher descriveva così il film: «A frame of frames, a piece of pieces, a length of lengths»[12]. Due righe dopo, utilizzava proprio l'espressione

11 Fisher scriverà, più tardi – nel 2005, un testo sul film, in un numero di *Cinema Scope*.

12 M. Fisher, *Standard Gauge*, cit.; la traduzione purtroppo non permette di rendere la polisemia e la ripetizione della coppia singolare-plurale.

"*Disjecta membra*". Mi sono chiesto se fosse un lettore di Orazio. Il riferimento è alle *Satire "disiecta membra poetae*" – le membra di uno squartato poeta[13]. Fisher, nella sua consueta modestia, ammette di non conoscere questa occorrenza, nonostante abbia studiato latino per quattro anni al liceo. Eppure, sarebbe stato appropriato: su questo *corpus* di resti, che non è proprio il corpo dell'autore ma che gli appartiene, si fonda *Standard Gauge*.

Lascerei, per concludere, risuonare ancora questa espressione – *disjecta membra* – attraverso un altro frammento:

> Nel saggio la suasività della comunicazione, analogamente al mutamento di funzione cui vari elementi sono sottoposti nella musica autonoma, è alienata dal suo fine originario, per divenire pura determinazione dell'esposizione in sé, elemento stringente della sua costruzione che non vorrebbe ricopiare la cosa, bensí ripristinarla ricomponendola in base ai suoi concettuali *membra disiecta*.[14]

Il film di Fisher è un film saggio, ma questa è una citazione da Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, del 1958. Theodor Adorno, che ha vissuto negli anni Quaranta a Los Angeles – a Brentwood – cioè a metà strada fra hollywood e il *bungalow* di santa monica nel quale Fisher ha girato *Standard Gauge*. Alexander Kluge attribuirà ad Adorno un celebre aforisma: «adoro andare al cinema, la sola cosa che non sopporto sono le immagini sullo schermo»[15]. Mi chiedo se avrebbe apprezzato *Standard Gauge*.

---

13 Cfr. Orazio, *Satire*, tr. it. di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2006, Libro I, quarta satira, v. 62.

14 T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, tr. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Einaudi, Torino 2015, p. 23.

15 K. Eder, A. Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Hanser, Munich 1980, p. 48.