

Èjzenštejn. Il montaggio come metodo compositivo

Elaborato teorico  
Marta Tonelli  
Relatrice Vega Tescari  
Accademia di Architettura di Mendrisio

## Indice

Introduzione	p. 3
Un libro <i>sferico</i>	p. 5
I disegni messicani: una “patografia d’autore”	p. 10
Eterocronie condivise tra Èjzenštejn e Warburg	p. 15
Il montaggio <i>Mnemosyne</i>	p. 19
Conclusione	p. 23
Bibliografia	p. 25
Filmografia e sitografia	p. 28
Compendio di immagini	p. 29
Dichiarazione di autenticità	p. 54

## Introduzione

Il punto d'innesto di questo testo è il fascino per il montaggio come metodo compositivo. Tecnica non appartenente solo al cinema ed esente da una definizione univoca, si cerca qui di ripercorrerne l'evoluzione attraverso l'opera teorica e pratica di Sergej Michajlovič Èjzenštejn, emblematico regista russo, il cui contributo rimane fondamentale. Per circoscrivere l'immenso *libro sferico* che è Èjzenštejn, si è scelto di concentrarsi sulla serie dei disegni messicani, realizzati agli inizi degli anni Trenta in occasione della spedizione per il film - mai concluso - *Que Viva Mexico!* (1931). Ciò ha permesso in primis di esplorare una parte del *corpus grafico* del regista, ed allo stesso tempo di ampliare l'orizzonte del discorso - non solo cinema, ma anche *segno* e *grafia*. Il significato del Messico, una cultura già di per sé “montaggio”, permette di raccordare il discorso ad Aby Warburg, contemporaneo di Èjzenštejn. Lo storico della cultura tedesco rappresenta un'ottima opportunità per parlare di *montage* come metodo, pensando in questo senso al suo *Atlas Mnemosyne*, progetto di un atlante illustrato rimasto inconcluso. Si profila quindi un discorso sul montaggio in nuce visto attraverso due figure paradigmatiche, totalmente immerse nelle ricerche sulla *natura del tempo* in rapporto alle scienze umane. Conclude il testo una breve sezione attorno alla peculiarità *semantica* del montaggio, rispetto alla sua origine tecnica - il taglio e l'incollatura della pellicola. Come “contrafforti” compaiono pensatori quali Walter Benjamin, Jacques Aumont, Roland Barthes, Dominique Fernandez, Antonio Somaini, Georges Didi-Huberman, Pier Marco De Santi, Sigmund Freud, Jean Luc Godard. Un interrogativo centrale costituisce il *fil rouge* attraverso cui si sviluppa quanto scritto: quali i ruoli della *memoria* e della *narrativa* nella costruzione della Storia (o, per il cinema, di *una* Storia)?

Il y a chez Eisenstein, dans cette coexistence de plusieurs domaines d'activité, un trait qui, lui, me paraît spécifique, [...] c'est d'abord le caractère relativement interchangeable de ces pratiques, ou, si l'on veut, le fait qu'elles ne cessent d'embrayer les unes sur les autres: du théâtre suscite de l'écriture qui suscite du fil (c'est à peu près comme ça que ça passe avec le Sage - le Montage des attractions - la Grève), et ainsi de suite. [...] *Démarche*: tel est bien, en effet, le mot adéquat à l'image qu'on a maintenant d' Eisenstein, savoir: quelqu'un chez qui tout va dans le même sens, tout tourne autour d'une unique passion, qu'on l'appelle comme on voudra, la représentation, l'écriture, l'art.

Jacques Aumont, Prefazione a *Mémoires*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sergej M. Ėjzenštejn, *Mémoires*, a cura di J. Aumont, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 5.

## Un libro *sferico*

Di fronte alla figura di Sergej Michajlovič Èjzenštejn<sup>2</sup> si ha l'impressione - come nota Pier Marco de Santi - di «nuotare affannosamente in un oceano tempestoso e senza fondo», per quanto appare sterminata la bibliografia degli scritti del grande intellettuale russo: «[...] tutta l'opera di Eisenstein è uno splendido unicum in montaggio dinamico, che va indagato e studiato nella sua globalità e dinamicità, per cui qualunque operazione di estrapolazione può apparire inutile e perfino discutibile, per non dire scientificamente inadeguata e pericolosa».<sup>3</sup>

Nato a Riga nel 1898, Èjzenštejn costituisce un caposaldo imprescindibile nella storia del cinema; con le sue opere<sup>4</sup> ha infatti contribuito enormemente a strutturare il discorso semantico sul montaggio. La sua produzione di testi teorici, in particolar modo, si configura come una penetrante riflessione sull'arte che si può considerare come uno degli episodi salienti del pensiero estetico moderno; ci aiuta, infatti, a costruire una prospettiva, cioè un sistema di *spessori* attraverso il quale guardare al passato. Questa lettura del tempo diviene una lettura dello spazio e viceversa: il montaggio è un dispositivo che permette di decifrare palinsesti, attraverso drammaturgie di rapporti tra diversi piani di profondità.

Che cosa è il montaggio per Èjzenštejn?<sup>5</sup> Il termine non inquadra solo una pratica tecnica, come l'etimologia della parola vorrebbe suggerire - un'azione di assemblaggio fisico di derivazione industriale (nello specifico cinematografico, il taglio e l'incollatura della pellicola), ma delinea l'essenza stessa della costruzione del film, di cui tale pratica non è che la rivelazione superficiale. Si rivela quindi come principio intellettuale in primis, connesso alla percezione del movimento nel mondo, di cui il cinema rappresenta il più articolato strumento di decodificazione: Èjzenštejn nel corso

---

<sup>2</sup> Si riporta il nome Sergej Michajlovič Èjzenštejn come da versione russa originale; le varianti che compariranno nel testo sono da attribuirsi alle scelte degli autori dei testi presi in esame.

<sup>3</sup> *L'officina di Eisenstein: dai disegni ai film*, Torino, Mole Antonelliana, 7 febbraio-5 aprile 1981, a cura di P. M. De Santi, Torino, Assessorato alla cultura, 1981, p. 137.

<sup>4</sup> Èjzenštejn iniziò come scenografo e regista teatrale (*Il messicano*, 1920-21; *Anche il più saggio si sbaglia*, 1923; *Mosca ascolti?*, 1923; *Maschere antiche*, 1923-24). Il suo primo film è *Sciopero!*, 1924; seguono poi *La corazzata Potëmkin*, 1925; *Ottobre*, 1927; *Il vecchio e il nuovo (La linea generale)*, 1926-1929; *Que viva Mexico!*, 1931, incompiuto; *Il prato di Bežin*, 1937, incompiuto; Aleksandr Nevskij (1938); *Ivan il Terribile* (I parte 1944, II parte, con il titolo *La congiura dei Boiardi*, 1946). Insegnò regia all'Istituto statale di cinematografia dal 1928. Mise in scena *La Valchiria* di Wagner nel 1940, al teatro Bol'šoj di Mosca.

<sup>5</sup> Per un panorama più approfondito sulle accezioni di montaggio in Èjzenštejn si veda: Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005, e Sergej M. Ejzenstejn, *La forma cinematografica* [1949], trad. it. di P. Gobetti, Torino, Einaudi, 1996, pp. 77-89. Entrambi i testi ripercorrono con cura le varie tipologie di montaggio individuate da Èjzenštejn (metrico, ritmico, tonale, sovratonale, intellettuale), la cui gamma non viene qui dettagliatamente presa in esame.

della sua esistenza vi si confronta nei campi della regia, del disegno e della scrittura. Non è il solo a cogliervi una valenza al tempo stesso artistica, critica e politica: tale inclinazione si riscontra anche in altri autori, quali storici, filosofi, artisti, registi, negli anni '20 e '30 del secolo scorso.<sup>6</sup>

Sarebbe erroneo cercare di rendere sistematica un'opera che invece è sempre stata aperta ed incompiuta – il “non finito” è una caratteristica propria di Ėjzenštejn, vedasi il quantitativo di opere non concluse, come *Que viva Mexico!*; inoltre, in tutti i suoi testi vi è il bisogno costante di ripensare i presupposti da cui hanno avvio. Eppure, se si può tentare di individuare tematiche ricorrenti che attraversano tutta la ricerca del regista sul senso del montaggio, vi è sicuramente quello dell'*efficacia*, ossia del produrre opere in grado di *agire* sul corpo e sulla mente dello spettatore, orientandolo cioè verso una certa direzione. *Montaž* non è quindi un termine puramente descrittivo, ma valutativo e anche normativo. Inoltre, può essere inteso come un principio che attraversa la storia delle culture, concretizzandosi in forme eterogenee distribuite nel tempo e nello spazio. Ėjzenštejn traccia universi polisemantici, ritrovando il montaggio già in altri momenti della storia delle arti, secondo quanto evidenzia Marco Vallora «nel suo splendido manierismo non conosce gerarchie, barriere: *tout se tient*, davvero, nel suo spontaneo ed estroverso agglomerarsi logico del discorso: può evocare un Daumier giapponese oppure citare insieme Grünewald e Dumas, può leggere i pittori con l'occhio dei letterati [...], può utilizzare l'enologia di Levy-Bruhl e insieme ricordarsi di un passo di Gogol».<sup>7</sup> Il cinema fa parte dell'insieme più vasto delle arti, e queste a loro volta s'inquadrano nelle forme di montaggio, strumento insostituibile con cui interpretare il mondo.

Vi è un caposaldo, il testo *Teoria generale del montaggio*,<sup>8</sup> iniziato nel 1935 e ripreso nel 1937, senza mai arrivare a una fine. Sono anni, questi, estremamente difficili per Ėjzenštejn, che fatica infatti

---

<sup>6</sup> Già nella seconda metà degli anni '20, il raggio d'azione del montaggio si estende ampiamente oltre i confini del fotomontaggio, elemento principe di partenza. Il procedimento del collage (già indagato da Picasso e Braque agli inizi del Novecento), assurge poi a tratto distintivo della cultura visiva degli anni '20, in quanto in grado di «restituire l'intensità e la frammentazione dell'esperienza della metropoli moderna, o come sintomo del senso di disorientamento che regna in un mondo in cui ha fatto irruzione l'inconscio» (Antonio Somaini, *Ėjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, p. XIV). Tra i contributi dell'avanguardia russa nello specifico, vanno ricordati almeno Aleksandr Petrovič Dovženko (*Arsenale*, 1929), Dziga Vertov (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929), El Lissitzky (tecniche del fotomontaggio e del collage, molto spesso a scopo propagandistico). Anche in musica, letteratura e teatro si assiste all'affermazione del montaggio come «forma di rappresentazione basata sulla mobilitazione di frammenti diversi, sul senso di interruzione e straniamento che provoca il loro accostamento ma anche sull'energia che si sprigiona dalla loro stessa diversità» (A. Somaini, *Ėjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. XIV). Ernst Bloch, in *Eredità di questo tempo* (1935) mette in luce diverse testimonianze della diffusione del principio del montaggio negli esponenti della cultura artistica degli anni '20: Brecht, Joyce, Max Ernst, Stravinskij. Per la paternità di questi concetti e una più dettagliata contestualizzazione storica, vedasi A. Somaini, *Ėjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. XIV-XVIII e pp. 86-87.

<sup>7</sup> Marco Vallora in Sergej M. Ėjzenštejn, *La forma cinematografica*, op. cit., p. XII.

<sup>8</sup> Per comprendere la scelta di tale titolo ad opera dei curatori ed i dettagli circa le vicissitudini tipografiche dei suddetti scritti Ėjzenštejniani, si veda Francesco Casetti, “L'immagine del montaggio”, in S. M. Ėjzenštejn, *Teoria Generale del Montaggio* [1963-1970], a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2012, pp. IX-X.

ad adeguarsi agli obiettivi perseguiti dalla cinematografia della postavanguardia sovietica e sta attraversando un periodo di grandi oscurità, sia sul piano privato che pubblico.<sup>9</sup> Si legge nel testo: «[...] da un lato [...] il montaggio è lo strumento attraverso cui smembrare analiticamente gli oggetti o gli eventi, per averli poi restituiti assieme al senso della loro articolazione o al senso del loro divenire. Dall'altro lato rinvia al confluire di una serie di elementi, separati spazialmente o temporalmente, in una simultaneità: [...] la scomposizione di un intero e la riassunzione delle sue parti».<sup>10</sup> Emerge quindi la convinzione che il montaggio rappresenti, in qualità di principio, una sorta di chiave dell'universo «alla base sia dei fenomeni che della loro raffigurazione»,<sup>11</sup> in grado di raccordare diversi momenti del reale e contemporaneamente organizzare il trasmutarsi dell'uno nell'altro. Tale fenomeno non è esente da frizioni e tensioni: concetti come quelli di conflitto e sintesi sono ricorrenti, appare un continuo confronto con discipline diverse, che sembra fare riferimento a quella correlazione su cui si erano incentrati il materialismo storico di Marx e quello dialettico di Engels, perno dell'ideologia sovietica. Antonio Somaini nel suo *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio* sottolinea infatti come il montaggio si configuri come una particolare realizzazione, in immagine, della dialettica.<sup>12</sup> Tutte queste sfaccettature, così come la complessità stessa nel cercare di circoscrivere una definizione di montaggio ben trovano corrispondenza nella volontà di Èjzenštejn, formulata nel 1929, di dare al proprio libro (un volume che avrebbe dovuto raccogliere i principali saggi scritti sulla teoria del montaggio negli anni '20) una forma *sferica*. Lamentandosi, infatti, di come fosse «molto difficile scrivere questo libro. Perché i libri sono bidimensionali, e io vorrei che il mio si distinguesse per una proprietà che in realtà è incompatibile con la bidimensionalità di un lavoro stampato»,<sup>13</sup> Èjzenštejn ha l'ambizione di trascendere la percezione per successioni, data dallo sfogliare, e mira ad istituire spazialmente un costruito di testi più articolato, in modo tale che questi orbitino attorno ad un unico centro. Quasi si trattasse di una scrittura interattiva, fatta di continui rimandi, in grado di rivelare le eterogenee prospettive tratte da filosofia, psicologia, linguistica e storia delle arti, per riportare a fuoco il problema dell'efficacia del montaggio – *montare l'opera per montare lo spettatore*.

<sup>9</sup> Sulla specificità storica della situazione sovietica, cfr. *ivi*, pp. XI-XVI, e la “Nota introduttiva” di Marco Vallora in Sergej M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, op. cit., pp. VII-LVI.

<sup>10</sup> S. M. Èjzenštejn, *Teoria Generale del Montaggio*, op. cit., p. XVII.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. XXI.

<sup>12</sup> Cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. 274-279. Similmente Walter Beniamin: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio». Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, framm. N 2a, 3, p. 516.

<sup>13</sup> Èjzenštejn in A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 84.

Tale libro avrebbe reso evidente come diversi saggi disposti sulla superficie rinviassero tutti a un perno comune, e si presentassero come diverse prospettive su un quesito ricorrente. La forma immaginata da Èjzenštejn è impossibile, forse utopica, ma resta in grado di suggerire modalità di scrittura e lettura più dinamiche, che verranno mantenute nei progetti di testi successivi rispetto a questa idea, quali *Metod*, *La regia*, *Teoria generale del montaggio* e *La natura non indifferente*.

Anche Walter Benjamin sperimenta come sia possibile usare un montaggio di frammenti eterogenei e “disordinati”, prima in *Strada a senso unico* (1929) - dove abbraccia anche il significato del fotomontaggio, basti pensare alla copertina ad opera di Sasha Stone - e poi nella sua opera (incompiuta) sui *Passages* di Parigi, concepita in toto come montaggio di frammenti e citazioni. La spazialità entra qui – con entrambi gli autori – a diretto contatto con la testualità: come ricordato da Somaini nei suoi *Saggi sulla teoria dei media*, la logica diviene rappresentativa e ostensiva, piuttosto che discorsiva e argomentativa.<sup>14</sup> Anche i *Passages* infatti abbracciano l’intenzione di avere uno sguardo sinottico, dove i frammenti che lo compongono sono disposti in cartelle, *Konvolute*, suggerendo una nuova forma di lettura, non più pagina per pagina.

Quali sono i precedenti storico-culturali del montaggio? Èjzenštejn considera la cultura giapponese interamente pervasa da questo principio,<sup>15</sup> ma allo stesso tempo priva di comprendere le ricchezze di tale fenomeno; scrive infatti: «Il cinema giapponese è ottimamente fornito di case di produzione, attori e intrecci. E il cinema giapponese ignora completamente il montaggio. Tuttavia il principio del montaggio può essere considerato come l’anima della cultura figurativa giapponese».<sup>16</sup> In particolar modo il regista trova nel *kabuki* una premessa: questa forma teatrale è infatti in grado di considerare registri espressivi e stimoli sensoriali come equivalenti per la loro efficacia nello spettatore. In assenza di gerarchie è quindi possibile scomporre la gestualità del corpo degli attori in una successione di “inquadrature” diverse, per cui l’opera teatrale risulta essere di conseguenza montata.<sup>17</sup> Anche i meccanismi associativi della scrittura ideografica (forme poetiche quali gli *haiku* e i *tanka*), il cui valore si fonda sulla calligrafia, fanno sì che il Giappone costituisca un vero e proprio *Impero dei segni*, riprendendo il titolo del testo di Roland Barthes del 1970.

Non vi è dubbio che parte della fascinazione di Èjzenštejn per il Giappone sia transitata in Barthes. Del resto, quest’ultimo dedica al regista particolare attenzione nel suo *L’ovvio e l’ottuso*, incentrato sugli “Appunti di ricerca su qualche fotogramma di S. M. Èjzenštejn” prima in *Cahiers du*

---

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, p. 276.

<sup>15</sup> Analogie significative le risconterà anche in Messico, come si vedrà in seguito.

<sup>16</sup> S. M. Èjzenštejn, *La forma cinematografica*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>17</sup> A. Somaini, *Èjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 41.

*cinéma* numero 222 (1970), poi in *L'obvie et l'obtus* (1982). Barthes si sofferma su diversi livelli di senso - informativo, simbolico ed *ottuso* - che emergono da alcuni fotogrammi di *Ivan il Terribile*. Seppur egli neghi la natura del cinema come immagine in movimento (commenta sempre immagini fisse), vi si legge un tentativo di ampliarne il campo d'azione: ottuso deriva dal latino *obtus*, cioè di forma arrotondata, ossia inafferrabile - il senso ottuso «appare come il passaggio dal linguaggio alla significanza»,<sup>18</sup> legittima cioè la potenzialità delle immagini di manifestare un senso altro, estraneo alla pluralità dei sensi comunicabili con il linguaggio. I tratti del senso ottuso sembrano richiamare quelli del *punctum* individuati nella *Camera chiara* (1980): si vuole così superare il primato dei segni basati sulla linguistica - il senso ottuso è irriducibile a codici, il cinema è anche produzione di altri segni, dove il montaggio diviene una ricostruzione delle leggi del processo mentale.

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* [1982], trad. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G.P. Caprettini et alii, Torino, Einaudi, 1997, p. 58.

## I disegni messicani: una “patografia d’autore”

«Messico, 1931: il regista Sergej Ėjzenštejn, i suoi più stretti collaboratori, l’operatore Eduard Tisse, ed io, Grigorij Aleksandrov, allora suo aiuto regista. Come siamo capitati in questo straordinario paese?». <sup>19</sup> Il narratore è Grigorij Aleksandrov in persona, il quale, commentando l’inizio del film *Que viva Mexico!*, ripercorre l’iter attraverso cui, non senza poche peripezie, la pellicola è stata montata e presentata nel 1979, dopo varie versioni apocrife, <sup>20</sup> quando Ėjzenštejn e Tisse erano già scomparsi. Prosegue Aleksandrov: «I film realizzati da Ėjzenštejn negli anni Venti, e soprattutto *La corazzata Potëmkin*, avevano reso celebre il suo nome in tutto il mondo, e perciò, fu invitato in America, ad Hollywood, per girare un film. Tuttavia, egli non riusciva a parlare la stessa lingua dei proprietari degli studi cinematografici hollywoodiani, e così, con l’aiuto dello scrittore americano Upton Sinclair, si decise di girare un film sul Messico». <sup>21</sup>

Ėjzenštejn si propone di realizzare un film per celebrare il Messico ed il tentativo di riscatto del suo popolo alla luce della rivoluzione del 1911, ma l’incontro del regista con questa terra poliedrica ha radici ben antecedenti al viaggio, intrapreso nel dicembre del 1930 per cominciare le riprese. <sup>22</sup> Vi si avvicina, infatti, già dagli anni Venti attraverso una serie di incontri chiave; il primo è racchiuso nel lavoro svolto come scenografo e coregista alla messa in scena dello spettacolo *Il Messicano*, tratto da un racconto di Jack London. <sup>23</sup> In seguito, grazie alla raccolta di poesie *La mia scoperta dell’America* (1926) di Vladimir Majakovskij, si avvicina al racconto del viaggio, compiuto da quest’ultimo, negli Stati Uniti e in Messico nel 1924-25. Al 1927 risale inoltre l’incontro con Diego Rivera e l’arte dei muralisti messicani; in queste opere, elaborate nel Messico post-rivoluzionario attraverso la legittimazione delle culture indigene e precolombiane, Ėjzenštejn coglie l’intento di proporre una sintesi delle varie componenti della società messicana, ossia il tentativo di integrarne le origini - le

---

<sup>19</sup> Trascrizione dell’introduzione al film *Que viva Mexico!*, realizzato da Grigorij Aleksandrov e Nikita Orlov; regia di Sergej M. Ėjzenštejn; Stati Uniti, Messico, Russia, 1979.

<sup>20</sup> Per una descrizione dettagliata delle premesse del film e i successivi dissidi cui è stato soggetto in quegli anni, vedasi il capitolo VIII “L’eterno ciclo” in Marie Seton, *S.M. Eisenstein*, Roma, Fratelli Bocca, 1954, pp. 217-263.

<sup>21</sup> Trascrizione dell’introduzione al film *Que viva Mexico!*, op. cit.

<sup>22</sup> Nelle *Mémoires* Ėjzenštejn stesso documenta l’incontro con la cultura messicana a Mosca nei primi anni Venti; per approfondire il quadro delle confluenze che seguono cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. 121-127.

<sup>23</sup> Scritto nel 1911, *Il Messicano* si svolge quasi in *presa diretta* rispetto agli avvenimenti cui fa riferimento – in quell’anno, i rivoluzionari guidati da Madero rovesciano la dittatura di Porfirio Díaz protrattasi per quasi mezzo secolo, dando inizio a una fase di guerre civili che si conclude nel 1924. Lo spettacolo teatrale cui collabora Ėjzenštejn è ambientato in questo periodo, a una rivoluzione conclusa.

classi sociali simbolo di una spiritualità autoctona in sinergia con la natura - con i segni della comparsa della modernità e dell'industrializzazione. Emerge qui come gli artisti messicani (Rivera, Siqueiros e Orozco, gli stessi che accompagneranno la spedizione russa «da nord a sud, da est a ovest, due mesi di sopralluoghi, di spedizioni senza sosta, migliaia di chilometri lungo strade impervie»,<sup>24</sup> come evidenziato da Aleksandrov) avessero il compito di contribuire alla costruzione di un'identità nazionale capace di amalgamare e sintetizzare diverse tradizioni e *modi vivendi*, compito non lontano da quello assegnato all'arte e alla cinematografia sovietica negli anni Venti. A completare queste premesse vi è il testo *Idols Behind Altars* (1929) dell'antropologa messicana Anita Brenner,<sup>25</sup> dove il Messico viene presentato come una realtà statica e coerente in sé, ma allo stesso tempo percorsa da un continuo dinamismo, costituendo un esempio di come «diverse tappe dello sviluppo filogenetico di una cultura potessero coesistere simultaneamente in uno stesso spazio, dandosi a vedere le une accanto alle altre senza perdere la loro specificità storica, ma al tempo stesso intrecciandosi in modi sempre diversi».<sup>26</sup> Commenta infatti Aleksandrov: «Ci colpì una straordinaria particolarità di questo meraviglioso paese: bastavano cento chilometri per dividere un'epoca dall'altra, l'antica epoca precolombiana dall'epoca dei conquistadores spagnoli, gli anni del dominio feudale dalla civiltà moderna»<sup>27</sup> - la storia sembra essere sostituita dalla geografia, in uno dinamico spostarsi in quel sistema di spessori attraverso cui guardare – ed in questo caso esperire – il passato.

Tali i presupposti sotto cui nasce il film *Que viva Mexico!*,<sup>28</sup> non stupisce, alla luce di questa digressione, la seguente affermazione di Èjzenštejn una volta giunto sul posto: «[...] al primo incontro, il Messico mi sembrò, grazie alla molteplicità delle sue contraddizioni, una sorta di proiezione all'esterno delle linee e dei tratti che, separati, io portavo e porto sempre in me, come una specie di intricata matassa».<sup>29</sup> Si può parlare di identificazione, cioè di un processo grazie al quale il regista percepisce come assimilate le peculiarità della realtà messicana e al tempo stesso questa gli sembra

---

<sup>24</sup> Trascrizione dell'introduzione al film *Que viva Mexico!*, op. cit.

<sup>25</sup> Antropologa, storica, giornalista, scrittrice di letteratura per l'infanzia e libri sull'arte e la storia messicana, costituisce per Èjzenštejn quello che l'etnologo britannico Edward B. Tylor con i suoi scritti *Anahuac* (1861) e *Primitive Culture* (1871) rappresenta per Aby Warburg. Tali testi in entrambi gli autori innescano l'interesse per la caleidoscopica cultura messicana, ivi raccontata come intrisa da un costante intreccio di tempi diversi.

<sup>26</sup> In questa compresenza di culture stratificate e ricche di contrasti, l'arcaico si amalgama con il moderno, in parallelo si assiste ad un ritorno alle origini ed alla riscoperta del primitivo (cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 124).

<sup>27</sup> Trascrizione dell'introduzione al film *Que viva Mexico!*, op. cit.

<sup>28</sup> Per la struttura ad episodi prevista e l'articolazione di questo film dal soggetto *insolito*, vale la pena leggere l'*Appendice III* ("Premessa alla pubblicazione della stesura di *Que viva Mexico!*") riportata da Marie Seton nella sua monografia *S.M. Eisenstein*, op. cit., pp. 517-543.

<sup>29</sup> Eisenstein, "Come ho imparato a disegnare", in S. M. Èjzenštejn, *L'officina di Eisenstein: dai disegni ai film*, op. cit., p. 47.

modellarsi su di sé - *linee e tratti* in consonanza. L'occasione rappresentata da questo lavoro «complicato, difficile, in più lingue contemporaneamente, ma dannatamente affascinante»<sup>30</sup> apre a una serie di riflessioni che coinvolgono Èjzenštejn sul piano personale e sentimentale, al punto che – scrive in una lettera dell'estate del 1931 - «non sto pensando al risultato finale [...] Mi interessa tutto tranne...il cinema».<sup>31</sup> Il film non verrà mai concluso infatti, se non a posteriori attraverso la versione di Aleksandrov, dopo quasi mezzo secolo di conflitti per riottenere il materiale girato.

L'opera grafica di Èjzenštejn costituisce una *sottile linea rossa* imprescindibile accanto a quella teorico-pratica:<sup>32</sup> è anche attraverso le centinaia di disegni realizzati durante il soggiorno in Messico che egli cerca di raccontare la magia dell'incontro con questo universo. Essi contengono diversi livelli di senso, non rappresentano solo studi o preparazioni per la pellicola, ma costituiscono anche una traccia per un'interpretazione psicoanalitica dell'autore,<sup>33</sup> sono cioè immagini *ab-solute*, sciolte nella vastità dei riferimenti biografico-culturali nonché degli stimoli cui Èjzenštejn è soggetto.<sup>34</sup> Si presentano come sue estensioni dalla vita autonoma, connessi attraverso filamenti invisibili alla persona del regista; e in quanto autonomi<sup>35</sup> nel loro farsi vanno considerati.

Vi sono vere e proprie *suites a tema* - alcuni esempi: *Barocco messicano, la morte del toro, Morte di re Duncan, David e Golia, Sansone e Dalila*. In alcuni casi si è di fronte a veri e propri studi d'inquadratura a *figura intera*, preparatori a scene del film, come nel caso dei *Peones all'hacienda di Tetlapayac* eseguiti per l'episodio *Maguey*, o le tipizzazioni di donne messicane per l'episodio

---

<sup>30</sup> A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 148.

<sup>31</sup> Il cinema è un mezzo, non il fine ultimo: «Il cinema mi assorbe solo in quanto “universo sperimentale in miniatura” attraverso il quale è possibile studiare le leggi di fenomeni molto più interessanti e significativi di piccole immagini sfuggenti». Tratto da una lettera inviata a Esfir Šub nell'estate del 1931, (cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 149).

<sup>32</sup> La pratica del disegno accompagna Èjzenštejn durante tutto il corso della sua vita; si possono delineare tre macro categorie che inquadrano diverse tappe evolutive e differenti obiettivi: i disegni realizzati per le regie teatrali e cinematografiche, quelli realizzati con obiettivi didattici, e infine quelli realizzati all'interno di una sfera creativa autonoma, oltre il cinema, o a cavallo tra le due, ma senza vincoli precisi. È questo il *caso messicano* ed è interessante cercare di comprendere il significato di *questo* episodio all'interno del *corpus grafico* di Èjzenštejn: nei disegni dell'epoca messicana si manifesta qualcosa che solo attraverso il disegno può essere reso visibile. Nel suo *I disegni di Eisenstein* (1981), Pier Marco De Santi illustra dettagliatamente le diverse *epoche* grafiche (sviluppatasi in maniera tutt'altro che lineare ed uniforme) della vita del regista. Di pari interesse la conversazione di De Santi con Naum Kleiman, conservatore dell'Archivio Eisenstein di Mosca, dove il corpus dei disegni è conservato (cfr. *Eisenstein: Disegni. Dai cicli messicani ai progetti della Walkiria*, mostra di originali inediti, Sala della Gran Guardia, a cura di P. M. De Santi, Padova, 1982).

<sup>33</sup> Per una digressione sull'infanzia, l'adolescenza, il rapporto con i genitori (*presenze femminili, fantasmi maschili*), si rimanda alla lettura in chiave psicoanalitica svolta da Dominique Fernandez nel suo *Ejzenštejn*, Palermo, Sellerio, 1980. Seppur datato, il testo rimane ad oggi un valido strumento interpretativo con il quale cercare di capire come il vissuto di Èjzenštejn l'abbia influenzato; momenti cardini, quali la liberazione anche di tipo sessuale per il regista avvenuta in Messico, tema di cui i disegni messicani sono intrisi, sono commentati nel capitolo *Viaggi all'estero*, pp. 122-137.

<sup>34</sup> Per approfondire queste sfumature semantiche cfr. il capitolo “Eisenstein: disegni. Note su un montaggio delle astrazioni” a cura di Laura Mare in *L'officina di Eisenstein*, op. cit., pp. 341-348.

<sup>35</sup> Sono autonomi come egli stesso sottolinea in una lettera del dicembre 1931, contenente un testo intitolato *Apologie pour mes dessins* (cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 158).

*Sandunga*. Colpisce la capacità sintetica di Èjzenštejn di cogliere i tratti peculiari di un carattere, con una vena ironica molto gradevole, quasi satirica. Non sempre però risulta possibile classificare i disegni, in quanto essi costituiscono una sorta di flusso di coscienza indipendente: Èjzenštejn disegna a fine giornata di riprese, esausto, quasi in stato di *trance*. Non tutto quello che prende forma sulla pagina avrebbe poi trovato cittadinanza sulla pellicola, vista anche la dimensione pubblica del cinema. Si spiega così la convivenza di crudeltà e sensualità, caratteristiche proprie della cultura messicana, qui trasfigurate, trasformate, tagliate, smembrate, ricomposte, ossia in una parola *montate*. Protagonista indiscussa è la linea, rigorosa e astratta, matematica, che attraverso la sua continuità definisce spazio, oggetti e figure ed articola questo *montaggio bidimensionale*. Non costruisce alla maniera cubista ma *rivela*, dando vita a tracciati senza stacchi, dove sul piano bianco del foglio compaiono figure quasi galleggianti in uno spazio astratto, privo di vincoli e gravità. Somaini la definisce una linea «in grado di cogliere il carattere proteiforme della cultura messicana»,<sup>36</sup> e Èjzenštejn stesso afferma: «J'ai toujours été passionné pour l'entrelacement de lignes autonomes d'actions, ayant chacune leurs lois spécifiques pour les tons de leurs dessins rythmiques et pour les déplacements spatiaux et se tressant en tout unique et harmonieux».<sup>37</sup> La rappresentazione è aliena al dettaglio, i disegni sono sempre immagini concluse e precise, la linea si chiude su se stessa, non apre a dubbi, la grafica non cela esitazione alcuna della mano, come se si trattasse di visioni istantanee. È curioso notare come molti disegni rappresentino scene di crocifissioni (commistioni tra tori e crocifissi<sup>38</sup>), come se Èjzenštejn fosse stato letteralmente trafitto, *inchiodato* dalle esperienze fatte sul suolo messicano. Sembra aver vissuto direttamente su di sé il Messico, sentendosi in armonia con quanto lo circonda: «[...] la semplicità del monumentale e l'impetuosità del barocco, nei loro due aspetti, lo spagnolo e l'azteco... [...] Gli uni e gli altri mi erano cari e familiari. Ero in armonia con loro e mi pareva che essi fossero in armonia con me».<sup>39</sup>

Se si tenta, anche in questo caso, di ritracciare un *fil rouge* trasversalmente valido, è presente un concetto di linea dinamica – o dinamismo lineare – sviluppato a partire dall'operazione di *cadrage*,<sup>40</sup> ed in questo senso i disegni posseggono una loro forma di cinematograficità, in quanto in grado di

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Èjzenštejn, *Mémoires*, op. cit., p. 53-54.

<sup>38</sup> Vista da Èjzenštejn in persona, la corrida è inserita al centro dell'episodio *Fiesta* di *Que viva Mexico!*; tori e toreri sono però presenti anche in molti disegni *trasfigurati*.

<sup>39</sup> Eisenstein, "Come ho imparato a disegnare", op. cit., p. 47.

<sup>40</sup> L'interesse per il *cadre* si ricollega alle avanguardie russe dell'epoca: al suprematismo di Malevic, al cubo-futurismo e al raggismo di Larionov, al costruttivismo, alla tradizione prospettiva occidentale, nonché alla *mise en cadre* dei Giapponesi. «Assai diverso è il metodo [dell'insegnamento del disegno] usato dai Giapponesi. Ecco un ramo di ciliegio: da questo intero, l'allievo estrae con un quadrato, un cerchio, un rettangolo, varie unità di composizione... costruisce un'inquadratura!», (Èjzenštejn in Laura Mare, "Eisenstein: disegni. Note su un montaggio delle astrazioni", in *L'officina di Eisenstein*, op. cit., p. 343).

registrare diverse fasi di un processo creativo e compositivo che depositava le proprie tracce sulla carta. Annota Èjzenštejn, in una riflessione che potrebbe essere messa in dialogo con il *punctum* barthesiano: «Così, prima di conoscere Hokusai, prima di appassionarmi per Edgar Degas, andavo ammirando il fascino di una composizione in primo piano. In essa un piccolo particolare assumeva dimensioni tali da dominare tutto il resto». <sup>41</sup> È qui il nocciolo chiave dell'esperienza messicana: per Èjzenštejn la carta diviene il luogo dove trasferire qualunque impressione visiva risultasse utile (o meno) per la definizione di un ambiente, di un carattere, di un tipo, di un soggetto: si è di fronte alla prefigurazione dell'immagine cinematografica mediante il disegno di preparazione e abbozzo, dove la messa in pagina precede la successiva messa in quadro. Si può parlare di *patografie d'autore*, più che nel senso freudiano del termine, in quello letterale: questo sfrenato *typage* denota la partecipazione empatica di Èjzenštejn, cosa che gli permette contemporaneamente di decifrare la realtà che lo circonda e di creare uno spazio *altro da sé*, dove trascrivere commistioni tra elementi reali ed immaginari.

L'eredità di *Que viva Mexico!*<sup>42</sup> culminerà nella radicalizzazione estrema del film *Ivan il Terribile*, che sarà disegnato scena per scena, inquadratura per inquadratura, fotogramma per fotogramma. Nella grammatica cinematografica, Èjzenštejn è un autore che non ha uguali nella creazione grafica dell'immagine filmica.

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Il regista gallese Peter Greenaway (Newport, 5 aprile 1942) ha recentemente realizzato il film *Eisenstein in Guanajuato* (2015). Malgrado le intenzioni iniziali di tipo biografico e documentaristico, il film rimane una visione di Greenaway – è in ogni caso significativo notare come gli *echi messicani* ancora risuonino e destino curiosità ai giorni nostri.

## Eterocronie condivise tra Èjzenštejn e Warburg

Il viaggio svolto da Èjzenštejn in Messico non costituisce un caso isolato, come attestano le esperienze ivi compiute anche da David Herbert Lawrence, Carl Gustav Jung, Max Ernst, Antonin Artaud, André Breton.<sup>43</sup> All'inizio del XX secolo si assiste infatti ad un diffuso interesse per le culture precolombiane e le tradizioni indigene di Messico e New Mexico: l'attenzione per la cultura del popolo azteco trasforma il viaggio messicano in un nuovo *viaggio in Italia*, quasi una sorta di viaggio di formazione «segnato però dall'incontro con il carattere mostruoso e sproporzionato della cultura precolombiana». <sup>44</sup> Tra questi illustri viaggiatori vi è anche Aby Warburg (1866-1929), recatosi in New Mexico già sul finire del XIX secolo (1895-1896).

Precursore di Warburg, l'antropologo britannico Edward B. Tylor aveva attraversato il Messico a cavallo tra il marzo e il giugno 1856. Il suo diario di viaggio, *Tristes tropiques* (1861), racconta tutto l'entusiasmo e lo stupore per un'esperienza in cui s'intrecciano zanzare ed alligatori, vestigia azteche e tratta degli schiavi, costumi indiani e chiese barocche, sparatorie e terremoti – un autentico nodo di anacronismi, in un continuo intreccio di elementi passati e presenti. È in questo modo che Warburg<sup>45</sup> inizia a intravedere come il presente sia *intessuto di passati multipli*: Tylor scopre un'evoluzione non lineare della cultura «attraverso il gioco vertiginoso del tempo nell'attualità». <sup>46</sup> Per scoprire queste *sopravvivenze*, inizia studiando giochi infantili (carte da gioco, raganelle, archi, fionde) - tutti derivati di pratiche anteriori, come la divinazione o la guerra. Intendendo la parola “superstizione” nel suo significato originario, ossia *ciò che persiste dai tempi antichi*, Tylor tenta di abbozzare una teoria generale dove mettere in luce questo potere dei segni, dove «la complessità orizzontale di ciò che si vede consiste prima in una complessità verticale – paradigmatica – del tempo». <sup>47</sup> Lega Tylor a Warburg il riconoscere come la permanenza della cultura passata in un contesto presente non compaia

---

<sup>43</sup> Il testo di Breton “Souvenir du Mexique” compare nel 1939 sulla rivista *Minotaure*: l'autore descrive il Messico come un paese che ha un'affinità profonda con il surrealismo. Per approfondire le altre *esperienze messicane* vedasi il capitolo “Messico e New Mexico: da Warburg a Breton” in A. Somaini, *Èjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. 116-120.

<sup>44</sup> A Somaini, *Èjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 117.

<sup>45</sup> Le confluente in Aby Warburg sono molteplici, così come il groviglio degli studi che lo riguardano: si è reso necessario qui fare una cernita. Le *assonanze e dissonanze* di Warburg con Vasari, Winckelmann, Burckhardt, Gombrich, Panofsky, Nietzsche ed altri, sono ben descritte in G. Didi-Huberman, “Parte prima. L'immagine-fantasma. Sopravvivenza delle forme e impurità del tempo”, in Id., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 13-109.

<sup>46</sup> Ivi, p. 55.

<sup>47</sup> Ibidem. Per la paternità di questi concetti si rimanda in dettaglio al capitolo “Nachleben, o l'antropologia del tempo: Warburg con Tylor”, ivi, pp. 51-59.

in maniera evidente, non si manifesti come un'essenza, un tratto imprescindibile o un archetipo, bensì in qualità di tratto d'eccezione, di *sintomo*.

Se per Èjzenštejn il viaggio giungeva al culmine di una serie di esperienze preparatorie svoltesi sul suolo russo negli anni precedenti (e la spedizione era nata per rispondere anche alla contingenza pratica della realizzazione del film *Que viva Mexico!*), per Warburg rimane aperto l'interrogativo su quali fossero le reali premesse che lo abbiano portato lì, o meglio che cosa sia andato a cercare, e quanto abbia realmente trovato.<sup>48</sup> Nonostante vi sia un riscontro prettamente pratico - lo studio delle forme di paganesimo ancora presenti nella contemporaneità, in particolare il rituale della danza del serpente<sup>49</sup> presso la tribù degli Hopi - è forse più pertinente chiedersi<sup>50</sup> *che genere di tempo* egli abbia esperito. È presente un dualismo in tal senso, in quanto da un lato il viaggio si qualifica come proiettato all'indietro nel tempo, alla ricerca di quel «pellerossa eternamente immutabile che vive nel desolato animo umano»,<sup>51</sup> e allo stesso tempo in avanti, sulla scia degli interrogativi provocati dalla sempre maggiore diffusione «di un pensiero scientifico tecnologico che sembrerebbe voler fare a meno della causalità mitologica».<sup>52</sup> È qui opportuno richiamare due testi capitali, ossia *L'origine delle specie* (1959) di Charles Darwin,<sup>53</sup> e *L'interpretazione dei sogni* (1899) di Sigmund Freud,<sup>54</sup> che delineano come Èjzenštejn e Warburg si trovassero già immersi nell'epoca della *questione del tempo* nelle scienze della vita – come ben sottolineato da Georges Didi Hubermann «porre la questione del tempo significava già porre la questione dei tempi, cioè delle differenti modalità temporali manifestate, per

---

<sup>48</sup> «Lasciando improvvisamente l'Europa per il Nuovo Messico, Warburg, nel 1895, non faceva un “viaggio verso gli archetipi”, [...] bensì un “viaggio verso le sopravvivenze”» (G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 52).

<sup>49</sup> Il rituale della danza del serpente verrà narrato da Warburg ventisette anni dopo, nel 1923 a Kreuzlingen, nella clinica psichiatria diretta da Ludwig Binswanger, dove lo storico era ricoverato dal 1921. Trascrizione di tale conferenza, il testo *Il rituale del serpente* [1939] (trad. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 2006), rappresentava all'epoca il primo scritto di Warburg pubblicato in lingua inglese. Si rimanda anche a Aby Warburg, *Gli Hopi: la sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, con un saggio di S. Settis, Torino, Nino Aragno, 2006. Per approfondire il rapporto paziente-terapeuta, vedasi Ludwig Binswanger e Aby Warburg, *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, (a cura di D. Stimilli, trad. it. di C. Marazia e D. Stimilli, Vicenza, Neri Pozza, 2005). Nel libro è riportato anche il copioso scambio epistolare avvenuto tra i due agli inizi degli anni Venti, in seguito al crollo nervoso di Warburg e al suo successivo ricovero.

<sup>50</sup> «È andato in Nuovo Messico per stabilire un'analogia con il Rinascimento, con le sue feste, le sue rappresentazioni di Apollo e del serpente Pitone, con i suoi elementi dionisiaci e pagani, come sembra pensare Peter Burke? O per sperimentare un completo rovesciamento del punto di vista occidentale e classico, come pensa Sigrid Weigel? La risposta dovrebbe essere dialettica: è nell'“incorporazione visibile dell'estraneità” - secondo l'espressione di Alessandro Dal Lago – che Warburg cercò probabilmente una base, non comune e archetipica, bensì *differenziale e comparativa*, per le polarità che, secondo lui, ogni fenomeno culturale manifesta». (G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 45).

<sup>51</sup> A Somaini, *Èjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 121.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Warburg evoluzionista? Per provare a rispondere a questa domanda vedasi G. Didi-Huberman, “Gesti memorativi, spostati, reversivi: Warburg con Darwin” in Id., *L'immagine insepolta*, op. cit., pp. 208-230.

<sup>54</sup> Su Freud si ritornerà in seguito, senza la pretesa di voler affrontare il confronto con Warburg in maniera esaustiva; questa relazione si può approfondire in G. Didi-Huberman, “Il punto di vista del sintomo: Warburg verso Freud”, *ivi*, pp. 253-262.

esempio, da un fossile, da un embrione o da un organo rudimentale».<sup>55</sup> Ci si chiederà - nuovamente - di quale tempo, ebbene la risposta non è univoca: «[...] è proprio la totalità del campo fenomenico e infrafenomenico – visibile e invisibile, sensibile e insensibile, fisico e psichico – che le scienze di registrazione investirono con i loro tracciati rivelatori».<sup>56</sup> La Storia (*Ge-schichte*) costituita dagli strati (*Schichten*) del tempo?<sup>57</sup>

Rilevare la presenza di tali *eterocronie*, seppur originariamente su suoli messicani così lontani, permette di iniziare ad aprire alla registrazione di *movimenti sotterranei*, invisibili, addirittura impercettibili, come una sorta di vero e proprio sismografo.<sup>58</sup> Si può affermare che l'*esperienza messicana* abbia generato in Warburg ripercussioni affini a quelle suscitate in Ęjzenštejn:<sup>59</sup> grazie all'incontro con le forme di sopravvivenza dell'arcaico nel moderno (ivi manifeste in maniera così estrema e sorprendente) emerge un nuovo modo di concepire le immagini e la loro efficacia. «Questo esperimento prefigura l'interesse di Warburg per la potenza dei simboli immagazzinati nella "memoria" di una cultura»:<sup>60</sup> tali compresenze sollevano interrogativi riguardo la natura della storia e del luogo in cui sono inserite, e ci si chiede quale sia lo strumento più idoneo per interpretarla e ricostruirla attraverso una prospettiva antropologica, nel tentativo di comprendere la densità storica e culturale delle immagini. Per entrambi, la risposta è l'utilizzo del montaggio come dispositivo attraverso cui sviscerare tale stratificazione temporale. Ambedue ritengono di aver trovato, nel montaggio, uno strumento «euristico e morfologico con cui mettere in relazione le forme e cartografarne le migrazioni».<sup>61</sup>

Il montaggio lavora quindi sulla discontinuità e sulla collisione, ignorando le sequenze cronologiche lineari. La strategia adottata è quella dell'anacronismo, per lavorare su oggetti essi stessi "policronici". Come Ęjzenštejn aveva immaginato di dare ai suoi libri una forma *sferica*, Warburg

---

<sup>55</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 65.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Martin Heidegger delinea una distinzione-congiunzione tra i termini *Geschichte-Geschick*. Egli parla di *Geschick des Seins* come l'insieme (*Ge*) di ciò che è inviato all'uomo dall'Essere, come fonte della storia (*Ge-schichte*), come dono ed appello che dal passato orienta l'uomo verso la sua progettualità (futuro) a partire dalla risposta (singolare, autentica) nel presente. Gli strati (*Schichten*) del tempo? Inoltre, *Schicht* può rinviare a qualcosa di decisivo, di finale: *die letzte Schicht verfahren*, fare l'ultimo viaggio. Un taglio, una svolta, una decisione. La Storia non più dell'uomo ma anche dell'Essere, perché stiamo storicamente, su un piano (o uno strato, anzi *una serie di strati*) dove v'è principalmente l'Essere. E l'Opera (d'arte). Cfr. Martin Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»* [1947], a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995.

<sup>58</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, "Sismografia dei tempi in movimento", in Id. *L'immagine insepolta*, op. cit., pp. 111-118.

<sup>59</sup> Seppur risulta che i due autori non si fossero mai incontrati, né che fossero a conoscenza del rispettivo operato.

<sup>60</sup> Ernst Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale* [1970], trad. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 88.

<sup>61</sup> A. Somaini, *Ęjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., p. 365. Vi sono affinità perfino lessicali: l'uso, in Ęjzenštejn, del termine «formula del pathos» presenta sorprendenti convergenze con il concetto warburghiano di «pathosformel». Si veda A. Somaini, *Ęjzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, op. cit., pp. 363-367.

aveva disposto le tavole del suo *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) nella sala ovale, al centro della Kulturwissenschaftliche Bibliothek di Amburgo, immaginando di riferirsi a uno spettatore in movimento, in grado cioè di mettere in relazione punti diversi nella sala. Se Èjzenštejn utilizza il montaggio come una teoria *indissolubilmente* intrecciata con la pratica (il cinema), Warburg cerca di comprendere e decostruire il rapporto tra attualità e primitività: incidendo il termine greco per “memoria” (*Mnemosyne*) sopra l’ingresso della sua biblioteca, Warburg suggeriva al lettore che stava per addentrarsi nel territorio di un *altro tempo*. In entrambi i casi, il montaggio si configura come dispositivo destinato ad offrire le basi visive di una memoria impensata nella storia.

## Il montaggio *Mnemosyne*

«Il fatto che ogni immagine fosse un insieme di forze conflittuali e contraddittorie, che una stessa *Pathosformel* una volta significasse “liberazione” e un’altra “degradazione” rendeva estremamente difficile tradurre la complessità del punto di vista storico in un linguaggio discorsivo».<sup>62</sup> Ernst Gombrich (1909-2001), autore dell’ineguagliata *Biografia intellettuale* dedicata ad Aby Warburg,<sup>63</sup> racconta come già nel 1905, quando compare nel pensiero dello storico tedesco l’intenzione di redigere un “atlante”, risultasse complesso raccontare la storia dell’arte come una successione ordinata di eventi (in genere, la scelta tradizionale per uno storico) - il rischio era forse che risultasse solamente una storia dell’arte.<sup>64</sup> Dopo aver tentato tra il 1905 e il 1911, peraltro senza successo, di organizzare in *quadri regolari* (richiamandosi all’ordine matematico, con file, ascisse, ordinate) questo «vocabolario delle “forme preconiate” del pathos»,<sup>65</sup> Warburg capisce ben presto che qualunque forma di classificazione sarebbe stata limitante e marginale. Nel 1924, quando finalmente inizia a montare questa vera e propria *memoria al lavoro* che è *Mnemosyne*, lascia *la parola alle immagini* (*Zum Bild das Wort*),<sup>66</sup> generando così una nuova matrice visiva per accrescere gli ordini possibili d’interpretazione delle stesse.

L’*Atlas* si configura come composto da una successione di tavole, in cui sono presentati montaggi fotografici che raggruppano riproduzioni tra le più diverse - testimonianze rinascimentali, reperti archeologici, ma anche francobolli, ritagli di giornale ed etichette pubblicitarie. Le foto stampate, provenienti dall’immensa collezione costruita nel tempo da Warburg (già 25.000 esemplari nel 1929) vengono fissate a pannelli di legno, la cui base era rigorosamente coperta da teli di lino nero, attraverso piccoli fermagli – a suggerire come ogni tavola dell’*Atlas* fosse un *campo agonale* dove non costruire o ricostruire deduzioni certe, ma mostrare conflitti, attriti, mutamenti, possibilità (anche proprio a partire dal carattere non definitivo dell’oggetto con cui si voleva appuntare le fotografie).<sup>67</sup> È

---

<sup>62</sup> E. Gombrich, *Aby Warburg*, op. cit., p. 242.

<sup>63</sup> Vi sono anche biografie *immaginate*: un esempio è il testo di Francesca Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all’arte. Biografia di una passione*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>64</sup> Warburg avrebbe potuto scegliere anche un racconto “romanzato”, secondo quanto suggerito dalle Vite del Vasari. Cfr. G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, op. cit., p. 425.

<sup>65</sup> Ivi, p. 426.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Per un quadro più dettagliato si rimanda a Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2002.

emblematico che Warburg rinunci a fissare le immagini, *Mnemosyne* è un'esposizione sinottica<sup>68</sup> che non riduce né riassume: permette di esporre l'archivio intero. Le tavole, sia all'interno di ciascuna che nel dialogo complessivo intrecciato l'una con l'altra, generano relazioni sincroniche e diacroniche tra figure e forme. Spazialmente disposte su una doppia parete ellittica nella biblioteca di Amburgo, suggeriscono così al lettore un dinamismo, sollecitano il movimento, non affermano solo di *e-sistere* ma ambiscono ad *in-sistere*, quasi a voler trascrivere le rappresentazione di quella *vita in movimento*<sup>69</sup> cui Warburg anelava. Un esempio: la tavola 43 di *Mnemosyne*, dedicata alla Cappella Sassetti del Ghirlandaio. Warburg non presenta tradizionalmente lo *status quo* dello spazio, bensì ne configura uno *smontaggio*. Alcuni elementi vengono infatti estratti e riproposti sullo sfondo nero, dove sono presentati anche confronti, come quello tra il *San Gerolamo* del Ghilandaio e il *Sant'Agostino* di Botticelli. Vi è anche un rimando *all'Approvazione della regola di san Francesco* di Giotto, in analogia con la versione rinnovata dello stesso soggetto sempre a opera del Ghirlandaio. Completano la tavola tre disegni di Mary Hertz, pittrice tedesca moglie di Warburg, dove si mostra tutto lo spazio della cappella. La presenza di elementi singoli, dettagli, episodi puntuali isolati così come panoramiche rapide e totali suggerisce diverse profondità di campo e diversi gradi di messa a fuoco: siamo di fronte a una forma di montaggio che rinvia a focali definibili nei termini di "cinematografiche", dal momento che rinviano a immagini in movimento, con inattesi scarti, frammentazioni o accelerazioni. Scrive Warburg: «[...] si potrebbe confrontare qui questo fenomeno a quello del montaggio filmico o anche alla tecnica del *collage* in pittura. Ne risulta allora che quanto appartiene in proprio all'interpretazione rientra nell'ordine dell'*intervallo*... Ed è come dire che l'interpretazione si gioca sempre nel *tra-due sensi* - là quindi dove il senso non si è ancora tematicamente costruito».<sup>70</sup>

È proprio la capacità *dispiegare visivamente le discontinuità del tempo* in questo nuovo spazio interstiziale che mette in relazione queste tecniche compositive, dove il montaggio non rappresenta un mero artificio narrativo per unificare fenomeni tra di loro dissociati, ma è uno strumento dialettico: l'atlante propone una cartografia aperta, governata da criteri propri, dai limiti semantici diffusi, sempre aperti a successivi allargamenti, di campo o di contenuti. È cioè che ha luogo *tra*, nell'intervallo, che permette un'ulteriore apertura. Folle l'esigenza di pensare ogni immagine in rapporto con tutte le altre?

---

<sup>68</sup> I pannelli dell'Atlas sono stati considerati una sorta di incunabolo dell'ipertesto: a questo proposito vedasi M. Centanni, "Prefazione", in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg*, op. cit., p. XI.

<sup>69</sup> «L'atlante *Mnemosyne*, con i suoi materiali visivi, intende illustrare appunto questo processo. Esso potrebbe essere definito come il tentativo di incorporare interiormente dei valori espressivi pre-esistenti al fine di rappresentare la vita in movimento». (Aby Warburg in G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 437).

<sup>70</sup> Ivi, p. 462.

Forse, ma la potenza warburghiana consiste precisamente nell'aver «pensato il tempo come montaggio di elementi eterogenei»,<sup>71</sup> dove spaziare in maniera discontinua.

Tale cartografia dalle geografie immaginarie, proposta in ogni tavola dell'*Atlas*, bene si ritrova nella raccolta di exempla che Ejzenštejn presenta nella sua *Teoria generale del montaggio*: vi sono descritti percorsi architettonici (un esempio su tutti, l'Acropoli di Atene)<sup>72</sup> così come pittorici (il ritratto di Maria N. Ermolova di Valentin Alexandrovich, 1905), dove viene messo in luce come il montaggio sia alla base dell'esperienza estetica e del rapporto conoscitivo che ciascuno di noi ha con il mondo, in quanto provoca il passaggio dalla *rappresentazione* all'*immagine*. Proprio questa nuova *conoscenza attraverso il montaggio* raccorda Ejzenštejn con Warburg e Benjamin: solo il montaggio, in qualità di forma di pensiero, permette di «spazializzare la deterritorializzazione degli oggetti di conoscenza».<sup>73</sup>

Ejzenštejn si basa anche su prospettive aperte dalla psicologia, dalla psichiatria e dalla psicanalisi: «[...] la peculiarità della nostra struttura psicologica sta nel fatto che noi viviamo facendo uso contemporaneamente di tutti gli strati»<sup>74</sup> - strati della mente e strati dell'esperienza, a livello conscio ed inconscio. Non è certo da meno Warburg, è infatti possibile delineare una certa prossimità del suo progetto intellettuale con quello della psicanalisi.<sup>75</sup> Lo studioso “folle” (Warburg) e lo studioso “dei folli” (Freud) hanno entrambi indagato la cultura nei suoi “continenti neri”, introducendo un'idea di temporalità specifica che anacronizza<sup>76</sup> passato, presente e futuro, riuscendo a trasmettere sbalzi, ripetizioni, impurità, sopravvivenze, *sintomi* (le affinità sono evidenti proprio a partire da un punto di vista lessicale). Questa complessità sembra ritrovarsi nella struttura stessa dell'*Atlas*: «i nessi tra le immagini, infatti, non sono univoci e rispecchiano la complessità dei processi associativi della mente. Lo sviluppo di questi insiemi è politetico: le stesse immagini - o parti di esse - appartengono a classi

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 444.

<sup>72</sup> Paradigmatico il seguente passaggio: «Non a caso abbiamo parlato di “percorso” (*put'*) a proposito del cinema. Si tratta del percorso immaginario dell'occhio, e della diversa rappresentazione che esso si fa dell'oggetto a seconda di ciò che gli viene mostrato. Oppure del percorso del pensiero attraverso una molteplicità di eventi, lontani nel tempo e nello spazio, che vengono raccolti in un unico costrutto di senso secondo una certa sequenza. E queste molteplici impressioni passano davanti allo spettatore immobile. Un tempo era il contrario: lo spettatore si muoveva in mezzo a fenomeni opportunamente disposti, che egli doveva mettere in sequenza con lo sguardo». (Ejzenštejn in *Teoria Generale del Montaggio*, op. cit., p 78).

<sup>73</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit, p. 445.

<sup>74</sup> Ejzenštejn in F. Casetti, “L'immagine del montaggio”, in S. M. Ejzenštejn, *Teoria Generale del Montaggio*, op. cit., p. XIII.

<sup>75</sup> Sigmund Freud fu allievo per un breve periodo (dall'ottobre 1885 al febbraio 1886) del neurologo francese Jean-Martin Charcot, il cui apporto fu fondamentale per quanto riguarda gli studi sull'isteria. Per indagare possibili confluente tra Warburg e Charcot, si veda G. Didi-Huberman, “Dialektik des Monstrums, o la contorsione come modello” in Id., *L'immagine insepolta*, op. cit, p. 263-282. È un buon corredo a questo tema anche G. Didi-Huberman “Économies de l'émotion”, in Id., *L'oeil de l'histoire: Tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, pp. 11-75.

<sup>76</sup> Un altro contributo evidente in tal senso è sicuramente quello di Friedrich Nietzsche, su cui qui non ci si sofferma ulteriormente. A proposito del rapporto con il Tempo e la Storia, vedasi *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], trad. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1974.

differenti e le aree si sovrappongono tra loro». <sup>77</sup> Il montaggio ha profonda affinità con il funzionamento stesso della mente: il formarsi del movimento dall'incontro di due immobilità, peraltro quintessenza del fenomeno cinematografico, è connesso con l'attività della coscienza stessa. Si superano così i limiti della visione naturale, riunendo in un'unica immagine le diverse vedute di uno spettatore in movimento. Non stupisce quindi che il tentativo warburghiano appaia come un'autentica *manipolazione di fotogrammi*<sup>78</sup> – come se fosse una «storia dell'arte nell'epoca del cinematografo»,<sup>79</sup> secondo quanto Giorgio Agamben ha riproposto nel ridefinire la nozione di montaggio. Attraverso una decostruzione delle frontiere disciplinari, il montaggio non vuole ridurre la complessità bensì dispiegarla, esporla, mostrarla.<sup>80</sup> Non tenta la decifrazione, bensì la produzione del rebus:<sup>81</sup> è una *storia di fantasmi per adulti*.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg*, op. cit., p. 167.

<sup>78</sup> Innumerevoli autori stavano cominciando ad utilizzare questa tecnica, basti pensare a fotografi come Karl Blossfeldt o Étienne Jules Marey. È stato Warburg però a comporre l'armatura visiva (non l'illustrazione) di tutto il suo pensiero, come la sua biblioteca ne offriva l'armatura testuale. Ai giorni nostri, quanto svolto da Gerhard Richter e Marcel Broodthaers inequivocabilmente porta con sé la presenza (anche nella grafica) della “rivoluzione” warburghiana. Cfr. Helmut Friedel, *Gerhard Richter: Atlas. Photographs, Collages and Sketches, 1962-2006*, Colonia, Walther König, 2006.

<sup>79</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 440.

<sup>80</sup> G. Didi-Huberman (1953), storico dell'arte e filosofo francese, è considerato tra i massimi studiosi contemporanei di Aby Warburg, come attesta peraltro il cospicuo rimando ai suoi testi presente in queste pagine. Egli stesso si è recentemente occupato di curare una mostra dal titolo *Soulèvements* presso il Jeu de Paume di Parigi, ed è curioso leggere la presentazione che ne propone Michele Smargiassi: «La mostra è un ambizioso tentativo di dare dimensioni, tempi, occhi, alle sopravvivenze visuali che l'istinto di ribellione ha disseminato nei secoli sotto forma di icone, convocando immagini di ogni genere e di ogni epoca, dipinti e fotografie (molte fotografie, tracce d'esistenza), libri e volantini, mescolando Goya e Daumier a Fluxus, opere d'arte e materiali d'uso, movimenti (filmati) e anche suoni» (*La Repubblica*, anno 41, numero 288, p. 31).

<sup>81</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, op. cit., p. 256.

<sup>82</sup> Sull'influenza dell'Antico. / Questa storia è fiabesca da raccontare. / Storia di fantasmi per adulti. (Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II, 2 luglio 1929)

## Conclusione

Durante una proiezione de *La corazzata Potëmkin* presso il teatro Bol'shoj di Mosca, Èjzenštejn si accorge all'improvviso che l'ultima bobina non era stata completamente montata.<sup>83</sup> Nell'urgenza della situazione, usa della saliva: «Faut-il imaginer le minuscules morceaux de pellicule, sommairement liés par un per de salie».<sup>84</sup> Questa intuizione permette alla bobina di entrare nel proiettore: «[...] et soudain - imaginez! Le miracle! La salive tient!!!».<sup>85</sup> Il film rimane quindi unito in assenza di acetone, come se si potesse affrancare da un supporto materiale definitivo, quale la colla che normalmente sigla tutte le decisioni di montaggio nella pellicola. Unendo con la sua saliva i pezzettini di pellicola, Èjzenštejn prefigura un nuovo legante, dal carattere meno assoluto e più "intimo". È inevitabile chiedersi «Où réside la vertu du montage? Est-elle le produit d'un trait de colle ou d'un concept?».<sup>86</sup> Secondo Èrik Bullot, il gesto di unire due piani, indipendentemente quale sia la tecnica utilizzata, porta con sé una certa forma di *cecità*. Non vi è, infatti, una corrispondenza univoca tra la manipolazione fisica del film e l'esattezza dello sguardo: «Une certaine part aveugle est constitutive du montage; elle continue, aujourd'hui encore, à travailler la mémoire du cinéma, à la manière d'une *survivance*».<sup>87</sup>

Similmente, Jean-Luc Godard (Parigi, 3 dicembre 1930) nel suo film *JLG/JLG - autoportrait de décembre* (1995) ritrae questa dicotomia<sup>88</sup> in una scena in cui una ragazza cieca lavora al taglio e

---

<sup>83</sup> Episodio riportato con il titolo *Applaudissements au Bolchoi*, non vi è una data esatta per la proiezione (cfr. S. M. Èjzenštejn, *Mémoires*, op. cit., pp. 279 - 281).

<sup>84</sup> Èrik Bullot, "Virtualité du montage", in *Cinéma. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n. 06, autunno 2003, p. 60. Nato nel 1963 in Francia, Bullot lavora come regista; parallelamente si occupa anche di critica cinematografica in diverse riviste (*Trafic*, *Vertigo*, *Cinéma*). Negli estratti dell'articolo qui riportato egli mette in luce l'ambiguità tra il gesto fisico del montaggio, un gesto materiale (che riguarda la mano), con il montaggio *virtuale*, considerato come uno stadio aleatorio, onirico, 'primitivo' (che concerne gli occhi e la mente). Vi è anche un excursus storico su quali siano stati i macchinari che hanno permesso l'evoluzione dell'incollaggio della pellicola, come l'avvento della Moviola nel 1923, o della Moritone nel 1932, la prima "table de montage sonore".

<sup>85</sup> S. M. Èjzenštejn, *Mémoires*, op. cit., pp. 280.

<sup>86</sup> Èrik Bullot, *Virtualité du montage*, op. cit., p. 61.

<sup>87</sup> Ivi, p. 62.

<sup>88</sup> Godard si è più volte interrogato su quale sia la natura del montaggio, sia "a parole" che attraverso lo schermo. Si riporta qui un estratto: «On sauvera ça au montage: vraie de James Cruze, Griith, Stroheim, cette maxime ne l'était déjà presque plus de Murnau, Chaplin, et devient irrémédiablement fausse de tout le parlant. Pourquoi? Parce que dans un film tel qu'*Octobre* (et plus encore *Que Viva Mexico!*) le montage est avant tout le fin mot de la mise en scène. On ne sépare pas l'un de l'autre sans danger. Autant vouloir séparer le rythme de la mélodie. [...] Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. Prévoir est le propre des deux; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre, le cherche dans le temps». (cfr. J. L. Godard, *Montage, mon beau souci*, "Cahiers du cinéma", n. 65, dicembre 1956, pp. 30-31). È con *Historie(s) du Cinéma*, la cui realizzazione dura più di dieci anni, che Godard presenta un vero e proprio *montaggio* della storia del cinema realizzato attraverso otto capitoli. Il nucleo centrale dell'opera è forse quello di comprendere come il

incollaggio della pellicola, ma non potendo cogliere nella loro interezza tali gesti, li mima. Prosegue Bullot: «Le caractère mental du montage, faisant fi de l'opposition traditionnel vs virtuel, est ici manifeste, voire revendiqué. “C'est un film qu'on n'a encore jamais fait”, dit-elle. “C'est un film que personne n'a vu”, lui répond-il». <sup>89</sup> Egli afferma inoltre che guardando la storia - tecnica e semantica - del montaggio, si percepisce che il gioco tra sopravvivenza ed invenzione è complesso, labile, contraddittorio: «Le montage *virtuel*, loin d'opérer une simple rupture, engage la possibilité même d'un retour-fantôme des techniques». <sup>90</sup> Rimane solo una certezza, quella del cinema: «Le cinéma n'est pas sans avenir, il est entré sans doute, *fantôme de lui-même*, dans sa phase de revenance, non seulement dans ses récits et son histoire, mais aussi dans sa technique». <sup>91</sup>

Seppur il contesto storico e culturale in cui si muovono Ėjzenštejn, Warburg e la maggior parte degli intellettuali richiamati in queste pagine sia inequivocabilmente proprio del *loro* tempo, quanto hanno articolato rimane un'insuperabile (e forse insuperata) *lezione di sguardo*. Riflettere sul montaggio come tecnica che può offrire nuove basi visive per una memoria impensata nella storia significa riflettere sul *significato* delle immagini, dibattito attualmente fuorviante anche nella scena architettonica contemporanea, proprio a partire dalla composizione delle stesse (basti pensare alla proliferazione dei cosiddetti “render”). Ci si chiede quale sia, oggi, il valore delle immagini: Ėjzenštejn e Warburg insegnano magistralmente che ci si trova di fronte ad un'immagine come a un tempo *complesso*, unificazione di più rappresentazioni. Il montaggio è un *medium* che lavora sugli intervalli *tra* i frammenti dell'esperienza sensibile: permette di indagare ed esplorare il rapporto spazio - tempo. A tal proposito, il cinema di Andrej Arsen'evič Tarkovskij permetterebbe lo sviluppo di ulteriori riflessioni, in quanto tale rapporto viene esplorato nei suoi film in una maniera che coincide con la base fenomenologica dell'architettura: il costruito spaziale è una proiezione del soggetto, non importa se ci si posiziona fuori o dentro quello spazio (basti pensare a *Nostalghia*, 1983). Può fare la differenza solo la manipolazione consapevole del tempo: il cinema ha spesso scelto ambientazioni reali che sembrassero *ancora più reali* del luogo stesso, dove lo splendore del luogo non proviene dal vero ma dalla rappresentazione - come ben afferma Didi Hubermann, il montaggio *convoca* (“vois, là”) e allo stesso tempo *provoca* (“voilà”). <sup>92</sup>

---

Cinema si avviluppi alla Storia, anzi alle Storie. ...Una storiografia del cinema? Delle storiografie del cinema? Una storia di cinema? Delle storie di cinema? (cfr. Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006).

<sup>89</sup> É. Bullot, *Virtualité du montage*, op. cit., p. 66.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> G. Didi Hubermann, *L'oeil de l'histoire: Tome 5, Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 37.

## Bibliografia

Jacques Aumont, "Eisenstein avec Freud", *Cahiers du Cinéma*, nn. 226-27, 1971.

*Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005.

Roland Barthes, *L'impero dei segni* [1970], trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 2000.

*L'ovvio e l'ottuso* [1982], trad. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G.P. Caprettini et alii, Torino, Einaudi, 1997.

Walter Benjamin, *Strada a senso unico* [1928], a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 2006.

*I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.

*Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Ernst Bloch, *Eredità di questo tempo* [1935], trad. it. di L. Boella, Milano, Mimesis, 2015.

Érik Bullot, "Virtualité du montage", *Cinéma. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n. 06, 2003.

Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento* [1983], trad. it. di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984.

*L'immagine-tempo* [1985], trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989.

Martin Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»* [1947], a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995.

Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

*L'oeil de l'histoire: Tome 5, Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

*L'oeil de l'histoire: Tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

Sergej M. Ėjzenštejn, *Mémoires*, a cura di Jacques Aumont, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

*L'officina di Eisenstein: dai disegni ai film*, Torino, Mole Antonelliana, 7 febbraio-5 aprile 1981, a cura di P. M. De Santi, Torino, Assessorato alla cultura, 1981.

*Eisenstein: Disegni. Dai cicli messicani ai progetti della Walkiria*, Sala della Gran Guardia, a cura di P. M. De Santi, Padova, 1982.

*La forma cinematografica* [1949], trad. it. di P. Gobetti, Torino, Einaudi, 1996.

*Teoria Generale del Montaggio* [1963-1970], a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2012.

Dominique Fernandez, *Ejzenštejn* [1975], trad. it. di F. Ascari, Palermo, Sellerio, 1980.

Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2002.

Helmut Friedel, *Gerhard Richter: Atlas. Photographs, Collages and Sketches, 1962-2006*, Colonia, Walther König, 2006.

Jean Luc Godard, "Montage, mon beau souci", *Cahiers du cinéma*, n. 65, 1956.

*Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006.

Ernst Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale* [1970], trad. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], trad. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1974.

*La Repubblica*, anno 41, numero 288, 2016.

Pier Marco De Santi, *I disegni di Eisenstein*, Roma, Laterza, 1981.

Marie Seton, *S. M. Eisenstein*, Roma, Fratelli Bocca, 1954.

Francesca Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Venezia, Marsilio, 1995.

Antonio Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.

Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002.

con Ludwig Binswanger *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, trad. it. di C. Marazia e D. Stimilli, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

*Il rituale del serpente* [1939], trad. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 2006.

*Gli Hopi: la sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, con un saggio di S. Settis, Torino, Nino Aragno, 2006.

## Filmografia

Sergej M. Èjzenštejn, *Que viva Mexico!*, 1931.

Jean Luc Godard, *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, 1995.

Peter Greenaway, *Eisenstein in Guanajuato*, 2015.

## Sitografia

[https://www.academia.edu/22688578/Contextual\\_Analysis\\_of\\_Eisensteins\\_Montage\\_Theory\\_in\\_Battle\\_ship\\_Potemkin\\_and\\_October\\_Ten\\_Days\\_That\\_Sook\\_the\\_World](https://www.academia.edu/22688578/Contextual_Analysis_of_Eisensteins_Montage_Theory_in_Battle_ship_Potemkin_and_October_Ten_Days_That_Sook_the_World)  
consultato il 31/10 alle 10.45

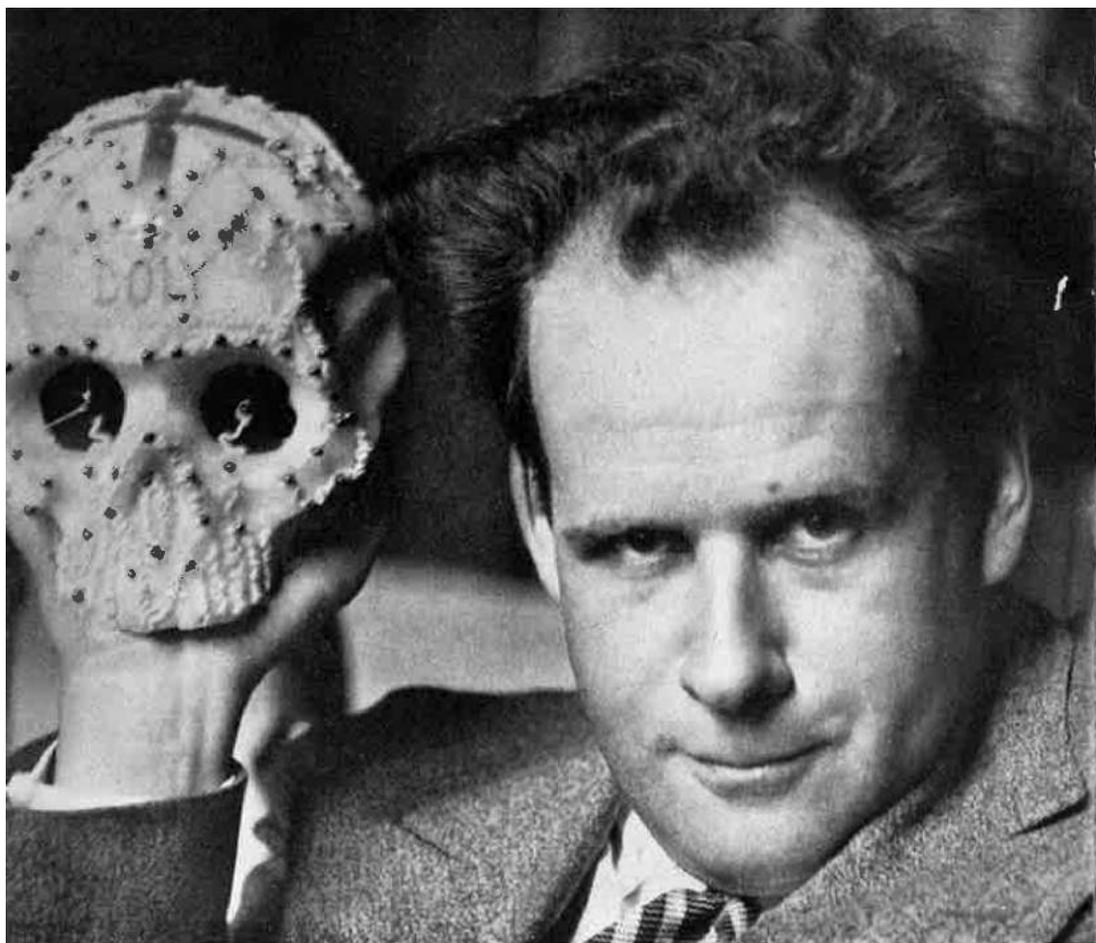
<http://short-stories.it/short-stories/the-mexican-il-messicano/>  
consultato il 29/12 alle 16.23

[http://www.giuseppegiparelli.it/blog/blog\\_single/2/arte-e-follia](http://www.giuseppegiparelli.it/blog/blog_single/2/arte-e-follia)  
consultato il 29/12 alle 17.47

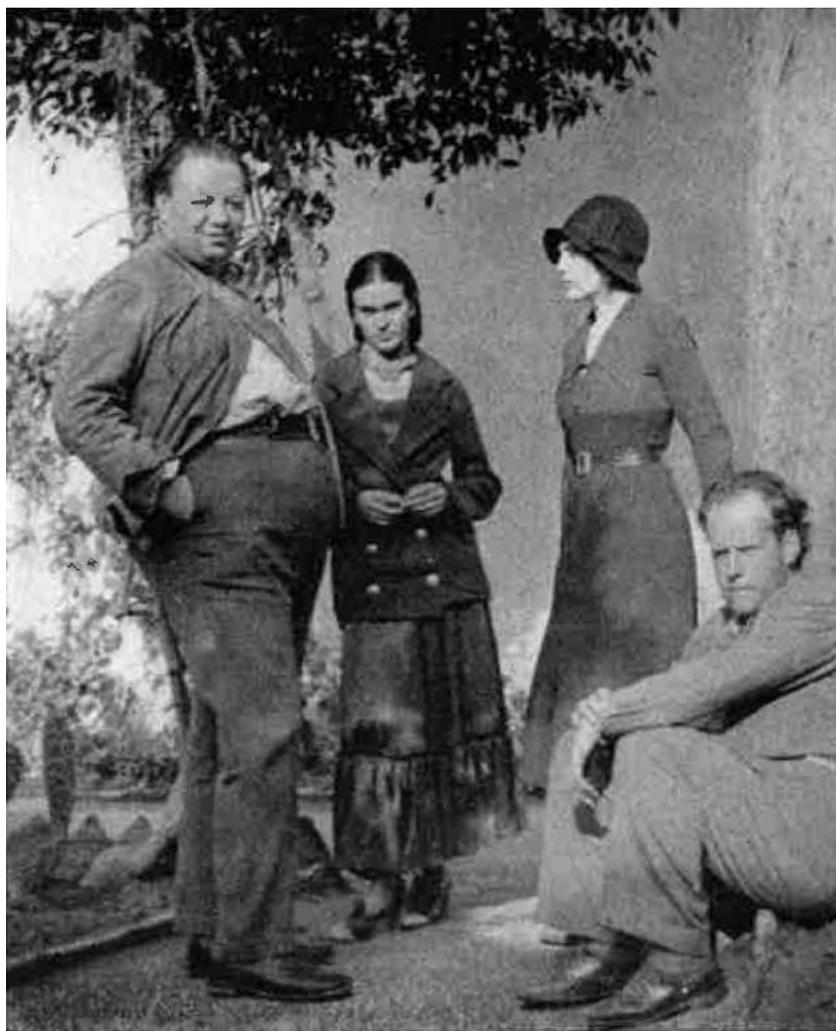
<http://trovacinema.repubblica.it/film/eisenstein-in-messico/462992/>  
consultato il 30/12 alle 08.31

[http://www.engramma.it/engramma\\_v4/homepage/35/index\\_atlante.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/homepage/35/index_atlante.html)  
consultato il 05/01 alle 16.10

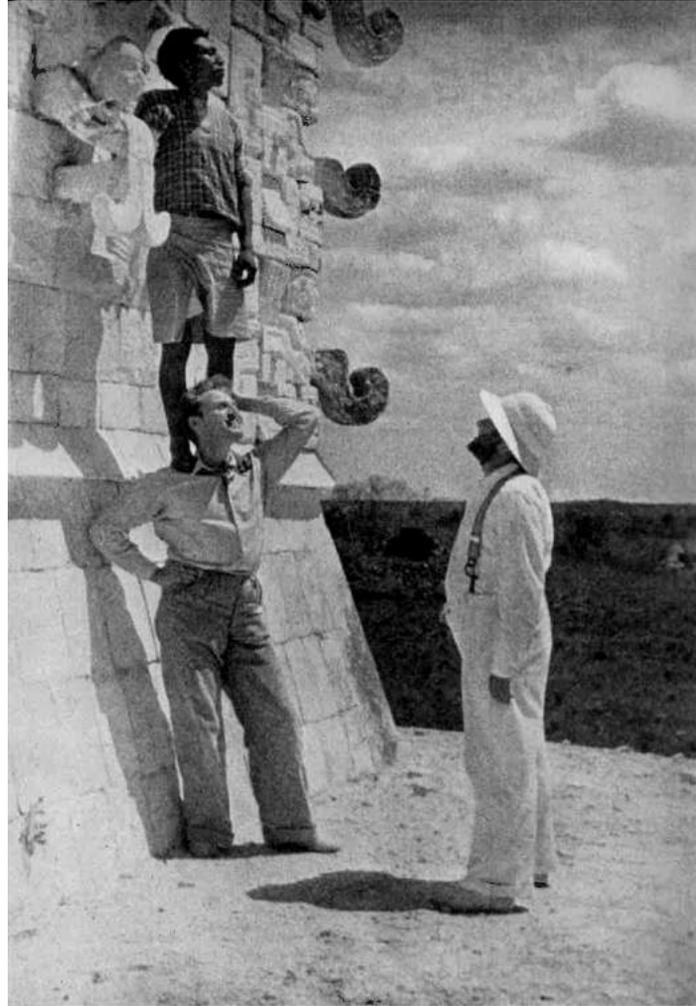
Compendio di immagini



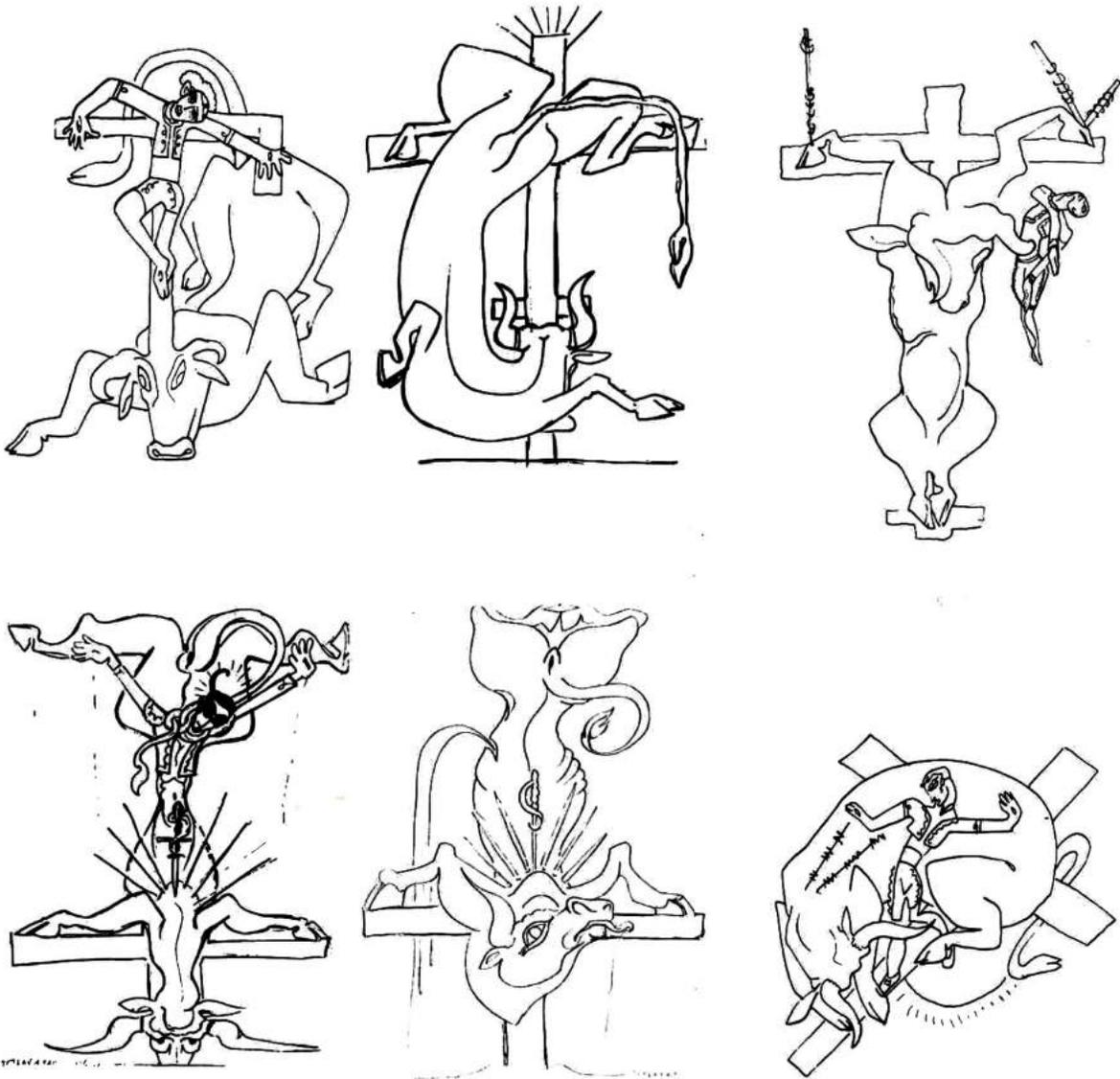
Ėjzenštejn con un teschio di zucchero



Ējzenštejn con Diego Rivera



Èjzenštejn nello Yucatan, mentre dirige con Alexandrov il Prologo di “Que Viva Mexico!”, 1931



Schizzi per la suite *La morte del toro*



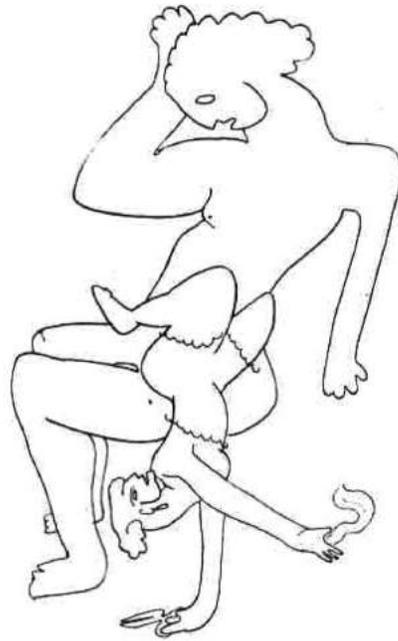
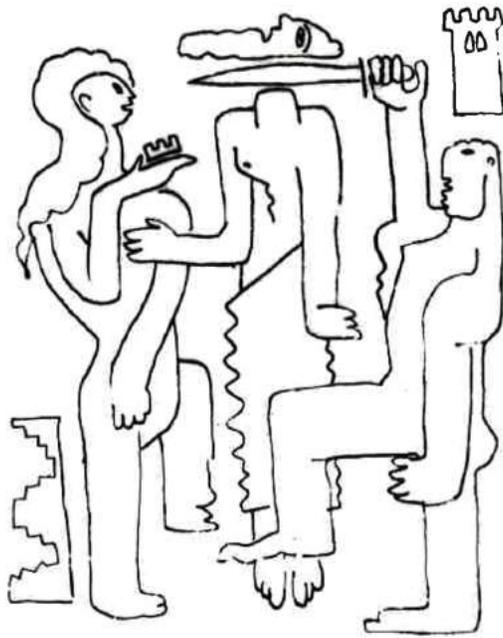
Tipizzazioni messicane.

Studi per la sequenza del mercato di Tehuantepec dell'episodio *Sandunga* di *Que viva Mexico!*

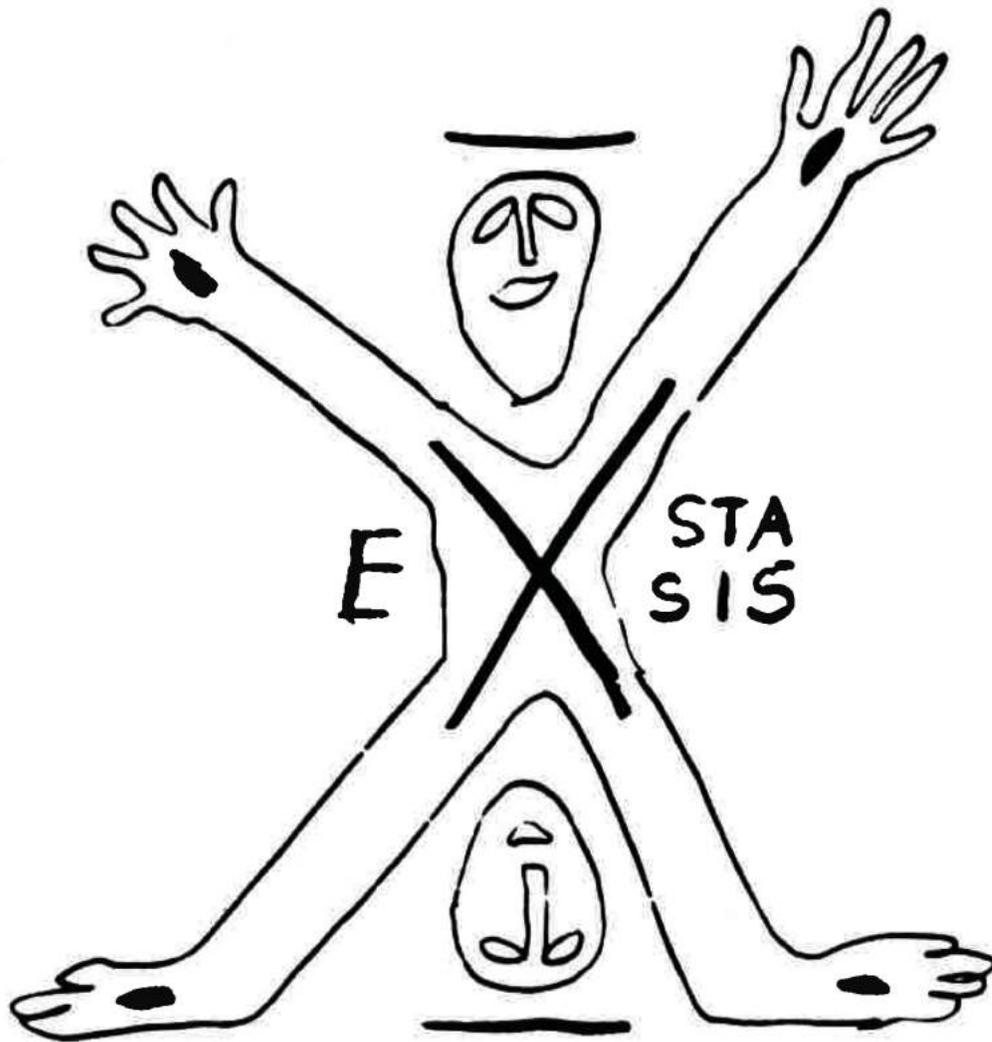


Donne messicane.

Studi per la sequenza del mercato di Tehuantepec dell'episodio *Sandunga* di *Que viva Mexico!*



(in alto, a sinistra) schizzo della serie *L'assassinio di re Duncan*  
Schizzi della serie *Sansone e Dalila*



*Exstasis*

Грим  
Уржаков.



26/42

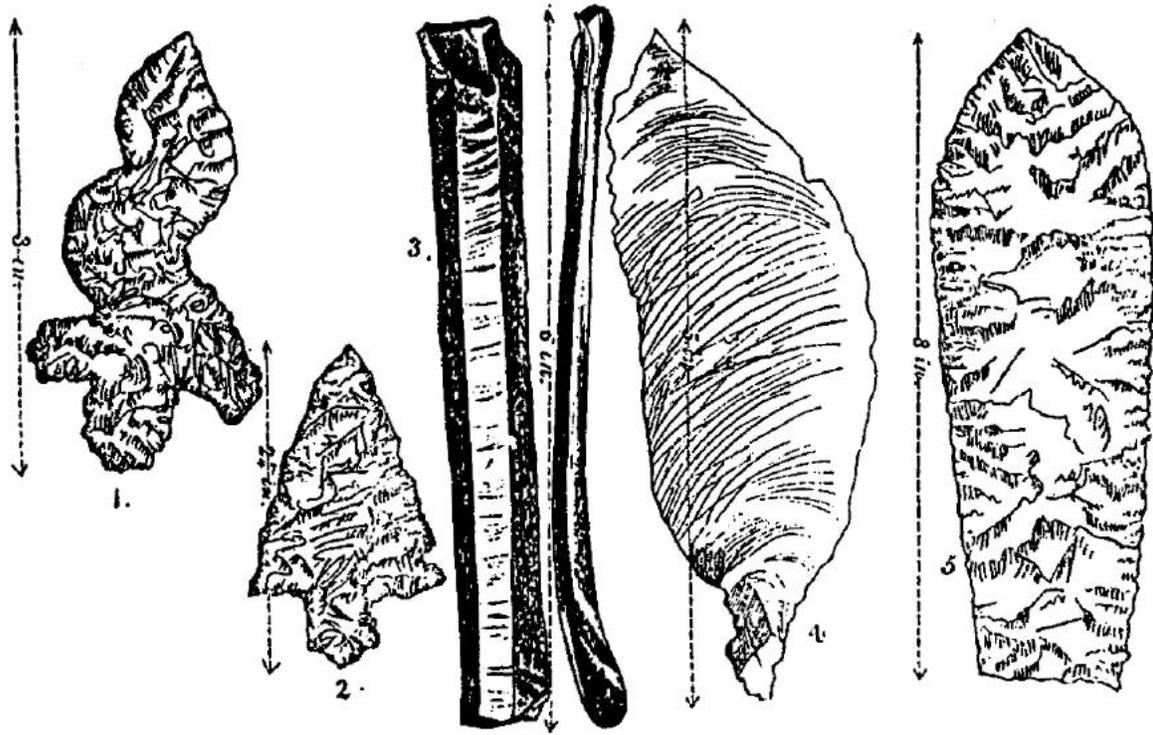
Карло  
Казнедо

Грим  
Уржаков

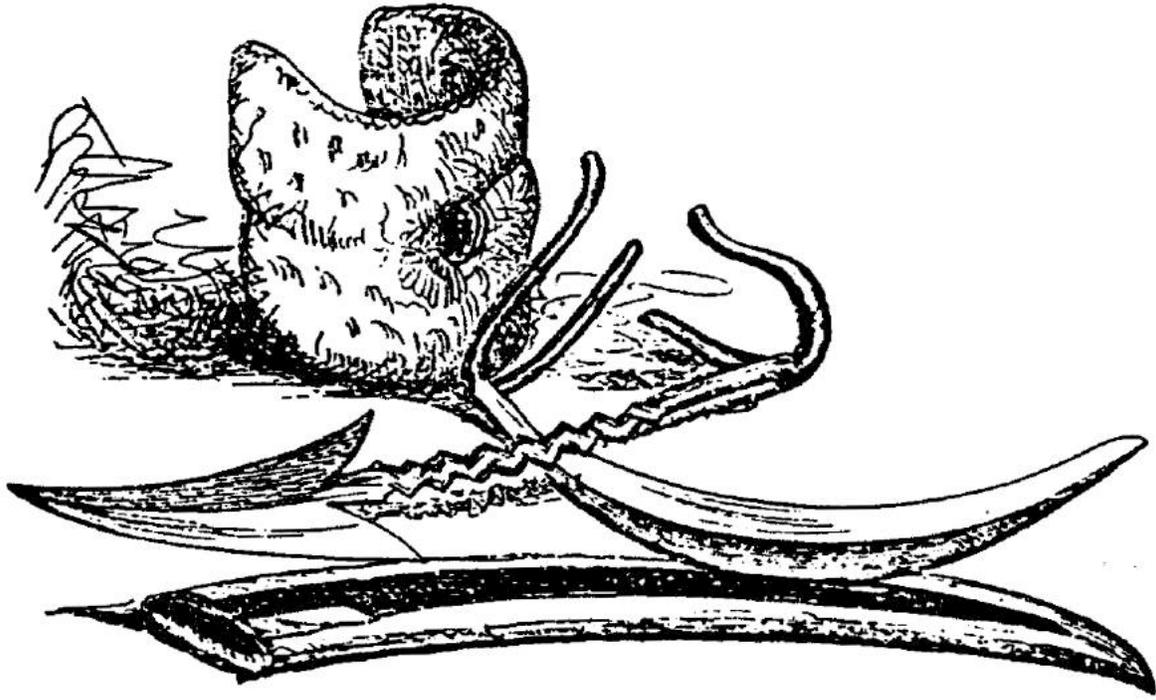


Курбановичи



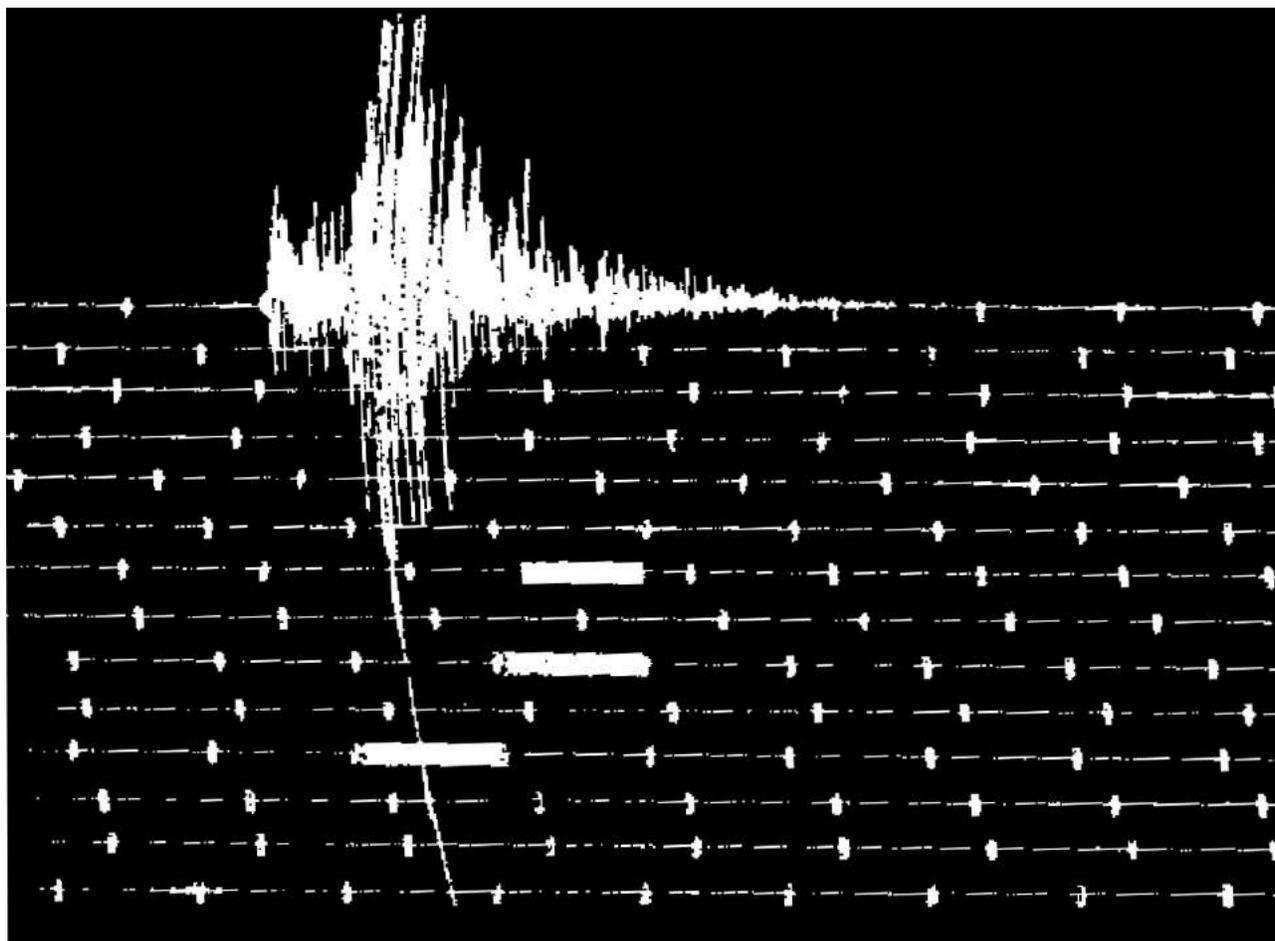


Punte di freccia in ossidiana. Messico, preistoria.  
Da Edward Burnett Tylor, *Anahuac, or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, 1861

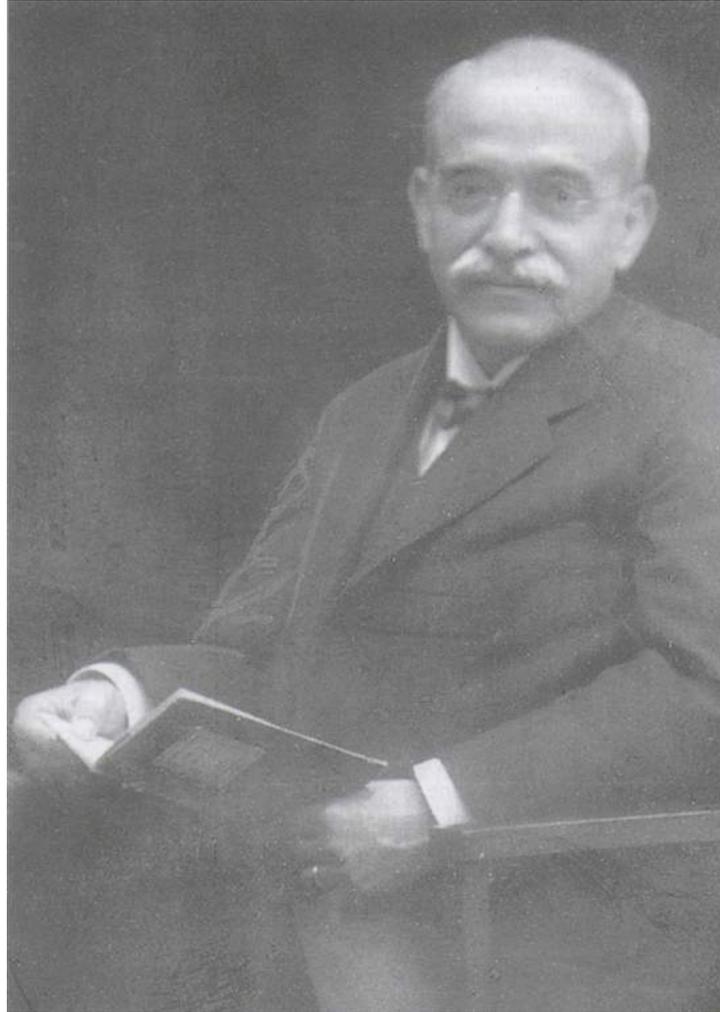


Aculei per combattimenti di galli. Messico, XIX secolo.  
Da Edward Burnett Tylor, *Anahuac, or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, 1861





Sismogramma ottenuto con un pendolo statico di Wiechert: terremoto locale (Cile).  
Da Ferdinand Montessus de Ballore, *La Sismologie moderne. Les tremblements de terre*, 1911



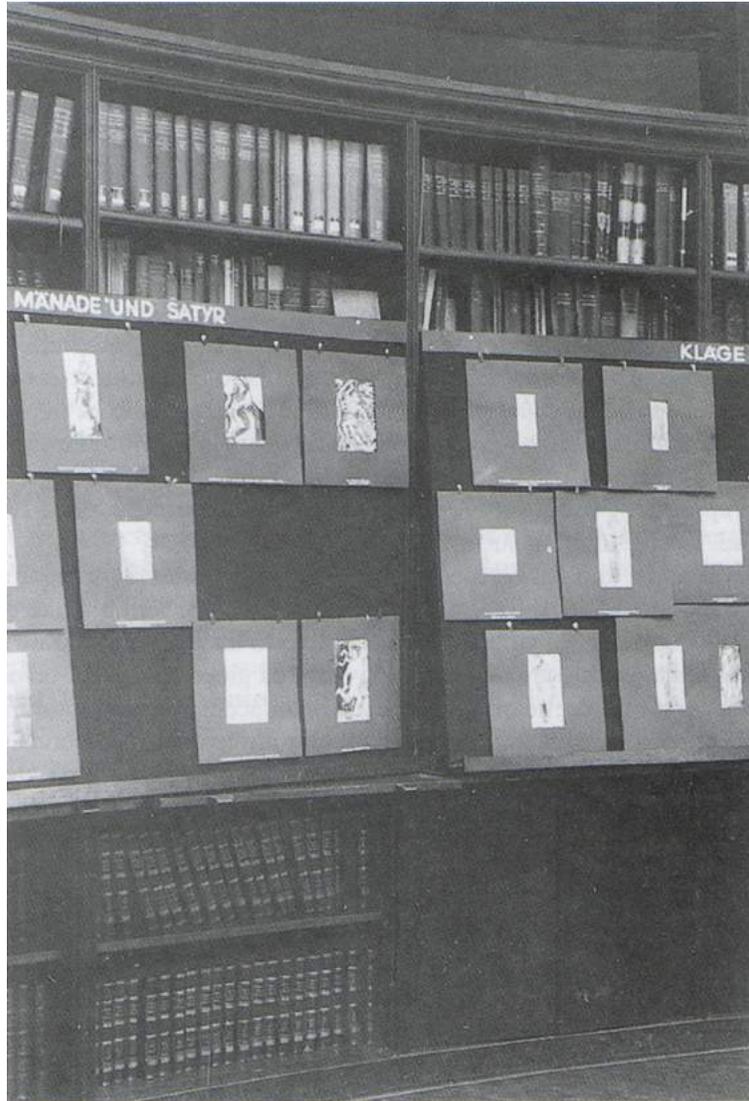
Aby Warburg nel 1929.  
The Warburg Institute Archive, London.



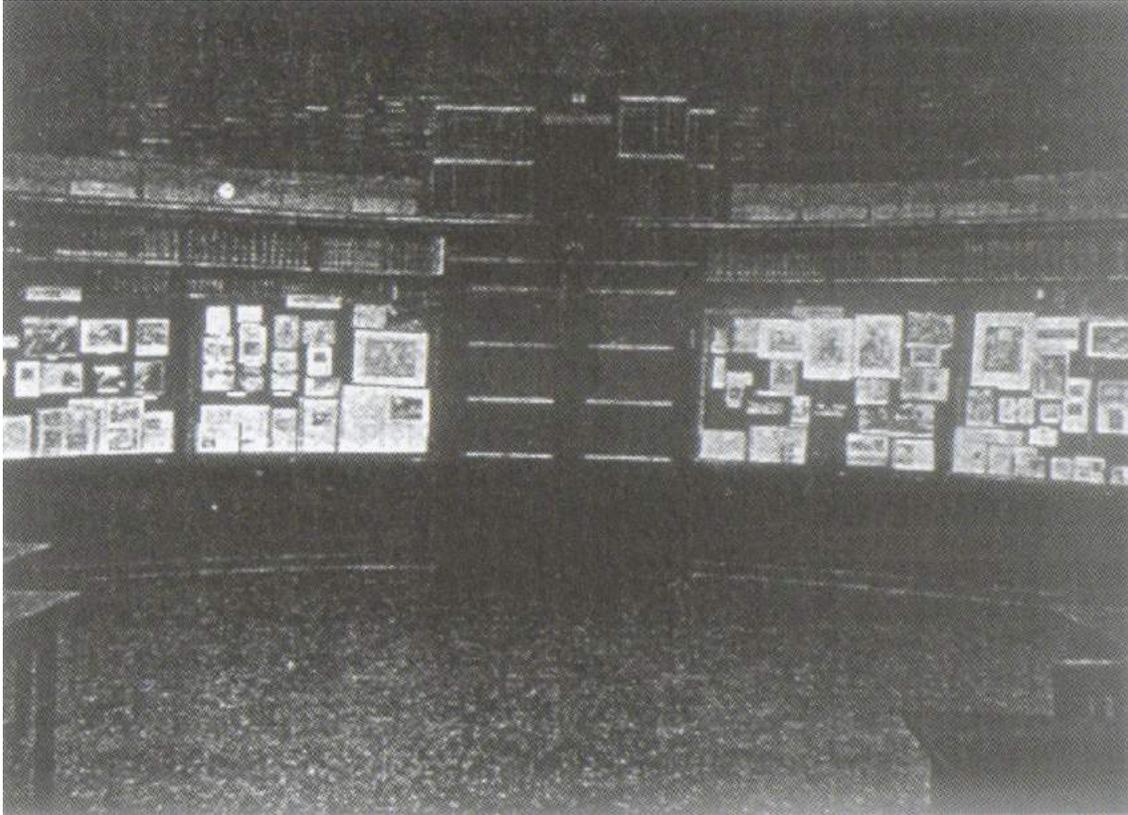
Domenico Ghirlandaio, *Cappella Sassetti*, 1479-85.  
Affresco (pareti) e tempera su legno (pala). Santa Trinità, Firenze.



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-29, tav. 43.  
The Warburg Institute Archive, London.



Sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo durante la mostra *Geste der Antike im Mittelalter und in der Renaissance*, 1926-27. The Warburg Institute Archive, London.



Sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo durante la mostra *Ovid*, 1927.  
The Warburg Institute Archive, London.



Guy Girard et Michel Boujut, *Cinéma cinémas*, 1987  
(Jean-Luc Godard, à sa table de travail, préparant les *Historie(s) du cinéma* - vidéogramme du film).



Jean Luc Godard, *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, 1995

il me faut une journée  
pour faire  
l'histoire d'une seconde  
il me faut  
une année  
pour faire l'histoire  
d'une minute  
il me faut  
une vie  
pour faire  
l'histoire d'une heure  
il me faut une éternité  
pour faire  
l'histoire  
d'un jour  
on peut tout faire  
excepté  
l'histoire  
de ce que l'on fait





comme par hasard  
le seul  
grand problème  
du cinéma  
me semble être  
où et pourquoi  
commencer un plan  
et où  
et pourquoi  
le finir



je voulais être ingénieur  
je ne sais même pas  
si j'ai réussi à être ingénieur

Si riportano qui le fonti delle immagini e delle didascalie presenti nel testo:

pp. 29-31 da Marie Seton, *S.M. Eisenstein*, Roma, Fratelli Bocca, 1954;

pp. 32-38 da Pier Marco De Santi, *I disegni di Eisenstein*, Roma, Laterza, 1981;

pp. 39-47 da Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006;

p. 48 da Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire: Tome 5, Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015;

p. 49 Fotogrammi da Jean Luc Godard, *JLG/JLG - autoportrait de décembre*, 1995;

pp. 50-53 da Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006.