

# “Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato”.

## Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn

Ilaria Aletto

◇ eSamizdat (XII), pp. 13-27 ◇

### UNA BIOGRAFIA “CREATIVA”

INTITOLATA semplicemente *Ėjzenštejn*<sup>1</sup>, una delle prime biografie dedicate al regista viene data alle stampe nel 1973 dalla casa editrice Iskusstvo, a firma di un autore illustre: Viktor Šklovskij<sup>2</sup>.

Com’è noto, il maggior esponente della scuola formale fu in parte testimone della vita di Ejzenštejn, al quale era legato da rapporti d’amicizia profondi seppur segnati da visioni teoriche spesso discordanti, che Nikita Lary così sintetizza:

Shklovsky was Sergei Eisenstein’s loyal friend. He celebrated Eisenstein’s work in private and in public, and championed him in better times and worse. [...] Shklovsky did not always or finally grasp the range or direction of his friend’s strivings. [...] During Eisenstein’s lifetime and afterwards, he put forward provocative insights into Eisenstein’s artistic struggles and achievements. Shklovsky had a knack for locating problems, and a disturbing talent for providing solutions or prescriptions that Eisenstein found unhelpful. Shklovsky’s relationship with him is a history of partial understandings, occasional help, and much advocacy. On both sides there was irritation and even exasperation; there was also indebtedness. Shklovsky’s relationship with Eisenstein was, moreover, a difficult attempt to keep open a space for dialogue, criticism, and difference in times of growing ideological conformity and political pressure, when both men were exposed to attack<sup>3</sup>.

La vicinanza fra Šklovskij ed Ejzenštejn emerge distintamente dalle pagine della biografia definita

dal suo autore “creativa”<sup>4</sup>, per la stesura della quale a una prosa rigorosamente informativa, a un mero resoconto di avvenimenti che privilegi il dato storico-grafico, Šklovskij preferì una narrazione meno neutrale e più partecipata che ricorda, come rileva Natalija Rjabčikova, i modelli narrativi del *Bildungsroman*<sup>5</sup>. Attraverso il peculiare stile šklovskiano, caratterizzato da un fraseggio breve e icastico, da un uso intenso del punto e dell’a capo (“Šklovskij seziona il periodare”, osservano Cesare de Michelis e Renzo Oliva<sup>6</sup>), dal ricorso a metafore incisive e, talvolta, inattese<sup>7</sup>, gli avvenimenti della vita di Ejzenštejn vengono raccontati per mezzo di aneddoti i quali, pur seguendo un criterio cronologico, tradiscono l’intervento dell’autore che li commenta e spesso li arricchisce con sfumature toccanti. Esempari sono a questo proposito le frasi conclusive dell’opera, in cui Šklovskij si rivolge direttamente al lettore:

Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato. Non voglio stancare il lettore, così chiudo il difficile libro su Sergej Eisenstein. La sua vita non si può né rifiutare né accettare in blocco. Lui non si aspettava, né desiderava, che si fosse d’accordo con lui. Voleva che si pensasse con lui. Non si stancava di spiegare se stesso.

<sup>1</sup> Sono stati qui adottati i seguenti due criteri per la traslitterazione del cognome del regista: con l’uso di “Ė” (“Ėjzenštejn”) si segnala che la fonte citata è in lingua russa, mentre “E” (“Ejzenštejn”), variante italiana tradizionale, è stata adoperata per tutti gli altri casi.

<sup>2</sup> V. Šklovskij, *Ėjzenštejn*, Moskva 1973. Per l’edizione italiana, si veda anche Idem, *Il leone di Riga*, Torino 1998.

<sup>3</sup> N. Lary, “Viktor Shklovsky. ‘The Good and Awkward Friend’”, *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, a cura di A. Lavalley – B.P. Scherr, New Brunswick-New Jersey-London 2001, p. 121.

<sup>4</sup> V. Šklovskij, “Sulla prefazione, in genere” [1967], Idem, *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. XXII.

<sup>5</sup> Si veda N. Ryabčikova, “Eisenstein’s first auto/biography”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2015, 2, p. 76.

<sup>6</sup> C.G. de Michelis, R. Oliva, “Avvertenza dei traduttori”, V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, op. cit., p. XXV.

<sup>7</sup> Accomuna le diverse tipologie degli scritti del formalista uno stile che Damiano Rebecchini descrive “fatto [...] d’una sintassi che evita con cura le subordinate [...], quasi a volersi divincolare da collegamenti arbitrari. [...] È un flusso di pensieri simile a versi liberi alla ricerca di una sintesi”, D. Rebecchini, “Lo stile acrobatico di Viktor Šklovskij e i volteggi del cinema sovietico”, V. Šklovskij, *Sul cinema. Saggi, recensioni, essays*, Trento 2009, p. 9.

Camminava conversando in mezzo a una folla che non lo capiva pienamente, ma finirà per comprenderlo. Morì nella notte del 10 febbraio 1948<sup>8</sup>.

La sincera ammirazione di Šklovskij nei confronti dell'Ejzenštejn-uomo è pienamente avvertita dal lettore, il quale viene in più di un'occasione rassicurato sull'attendibilità degli eventi riportati. Non a caso, se da un lato l'autore – inserendosi in prima persona nella narrazione<sup>9</sup> – sottolinea di avere appreso direttamente da Ejzenštejn<sup>10</sup> fatti avvenuti sullo sfondo di un contesto storico-letterario nel quale, del resto, il formalista figura tra i protagonisti<sup>11</sup>, dall'altro Šklovskij ricorre a un'affidabile fonte biografica, *Ėjzenštejn. Portret chudožnika* [Ejzenštejn. Ritratto dell'artista, 1933-1935] del critico e poeta futurista Ivan Aksenov<sup>12</sup>, la prima monogra-

fia dedicata al regista<sup>13</sup>, che l'autore scrive in stretta collaborazione con lo stesso Ejzenštejn<sup>14</sup>.

Il ritratto elaborato da Šklovskij rivela un'evidente e profonda familiarità anche con l'Ejzenštejn-regista e teorico. In particolare, nelle diverse sezioni della biografia dedicate all'analisi critica del pensiero e delle pellicole di colui che definisce “il massimo teorico della nostra epoca sovietica”, “un regista geniale”<sup>15</sup>, Šklovskij si serve di citazioni tratte dai testi ejzenštejniani, inclusi quelli di pubblicazione a lui recente, di cui fa un uso frequente ed esteso. In *Soggetto, conflitto e montaggio di Sciopero*<sup>16</sup>, ad esempio, Šklovskij cita per intero le prime pagine della sceneggiatura di *Stačka* [Sciopero, 1925], il primo lungometraggio di Ejzenštejn, senza trascurare la fonte bibliografica (“t. VI, str. 33-34”)<sup>17</sup>, il sesto e ultimo tomo della serie delle *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte], che dal 1964 al 1971 appaiono sulla stampa sovietica.

L'attingere, dunque, a fonti biografiche dirette

<sup>8</sup> V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein. Biografija di un protagonista*, trad. di P. Zveteremich, Bari 1974, p. 421.

<sup>9</sup> Interessante, ad esempio, è il modo in cui Šklovskij dichiara i suoi intenti: “Gli allievi di Sergej Eisenstein, dopo interminabili conversazioni sulla pittura, gli domandarono: ‘Ma come si fa a diventare un Eisenstein?’. Io ho scritto un libro cercando di capire appunto questo: come diventare Eisenstein, come non smarrirsi sulle lunghe e complicate strade dell'arte, come diventare di nuovo cosmicamente liberi dopo aver rinunciato a molte cose”, Ivi, p. 171.

<sup>10</sup> Ne rappresenta un caso la descrizione di una discussione avvenuta nel 1915 sul treno Riga-Pietrogrado tra il diciassettenne Sergej Michajlovič – in viaggio per sostenere l'esame d'ammissione all'istituto degli ingegneri civili – e il padre, Michail Osipovič Ejzenštejn, al termine della quale Šklovskij precisa: “Io non ero su quella carrozza e perciò riferisco il colloquio in modo approssimativo. Ma Sergej Eisenstein ha raccontato l'impressione che gli fece la strada di Rossi e il diverbio con il padre in carrozza”, Ivi, p. 66.

<sup>11</sup> Mentre illustra la fase iniziale della carriera del regista presso il teatro del Proletkul't all'inizio degli anni Venti, ad esempio, Šklovskij opera una digressione che ha come tema la propria esperienza militare nell'Armata rossa: “C'era un'avidità di curiosità di impossessarsi di tutto ciò che era vecchio. Per il nuovo spettatore la vecchia arte era inesplorata. Ma si aveva voglia di parlare e cantare in modo nuovo. Quando il generale Vrangel' avanzò su Cherson dalla riva destra del Dnepr, dalla nostra parte c'erano poche truppe. Mobilitato dai sindacati, allora io ero l'aiutante del comandante di una compagnia di sabotaggio. Eravamo un gruppo eterogeneo: vecchi cappotti, ancora dei tempi dello zar, calzature catturate al nemico, e niente canzoni. Ancora non c'era *La 'tačanka' di Rostov*, non c'erano le canzoni siberiane, né *E sorge una betulla*. Si cantava una combinazione di due vecchie composizioni: il *Varjag* sul motivo di *Salva, o Signore, la tua gente e benedici il tuo dominio*. Ne era venuta fuori una cosa abbastanza armoniosa: di due vecchie cose se n'era fatta una nuova”, Ivi, p. 129.

<sup>12</sup> Dopo aver riportato un commovente dialogo fra il regista e la madre, Julija Ivanovna Ejzenštejn (addolorata perché il figlio ventenne aveva dato le dimissioni dall'Accademia dello stato maggiore generale per dedicarsi al teatro), Šklovskij conclude: “Naturalmente

nessuno ha mai udito questo colloquio. In base alle parole di Eisenstein, ne ha scritto Aksenov. Sergej Michajlovič lo ricordò molte volte, specie quando lo allettava il passato”, Ivi, pp. 137-138.

<sup>13</sup> Sebbene una prima bozza per una biografia venga delineata nel 1929 (il progetto, ideato da Nikolaj Volkov – biografo di Vsevolod Mejerchol'd – in accordo con Ejzenštejn, resta poi incompiuto, si veda N. Ryabchikova, “Eisenstein's first auto/biography”, op. cit., pp. 74-93), è Ivan Aksenov a elaborare il primo ritratto letterario del regista. Maestro e amico di Ejzenštejn dagli anni della sua frequentazione dei laboratori superiori di regia (GVyRM) di Mejerchol'd, Aksenov ultima *Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika* nel 1935, anno della sua scomparsa. Un estratto dall'opera esce in occasione dei 15 anni della *Corazzata Potemkin* (“Polifonija Bronenosca Potemkina”, *Iskusstvo kino*, 1940, 12, pp. 19-23), si dovrà però attendere il 1968 per la pubblicazione della versione ridotta della biografia (“Sergej Michajlovič Ėjzenštejn [portret chudožnika]”, *Iskusstvo kino*, 1968, 1, pp. 88-113) e il 1991 per quella integrale (*Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika*, a cura di N.I. Klejman, Moskva 1991). All'opera di Aksenov segue un altro breve scritto critico-biografico, *Ėjzenštejn di Vsevolod Višnevskij* (Moskva 1939), drammaturgo fra i pochi sostenitori di Ejzenštejn negli anni segnati dall'insuccesso della pellicola *Bežin lug* [Il prato di Bežin, incompiuto, 1935-1936], mentre del 1952 è la rinomata (e dalla discussa attendibilità) *S.M. Eisenstein. A Biography* (London 1952) della giornalista britannica Marie Seton che, tra gli anni 1932-1935, è in frequente contatto con il regista.

<sup>14</sup> Il regista conosceva e apprezzava il manoscritto, come emerge dallo scritto autobiografico *Esse ob esseiste* [Saggio sul saggista, 1935] dedicato alla memoria di Aksenov (si veda S. Ėjzenštejn, *Izbrannye sočinenija*, I-VI, Moskva 1963, V, pp. 404-406).

<sup>15</sup> V. Šklovskij, “Sulla prefazione, in genere”, op. cit., p. XXII.

<sup>16</sup> Idem, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., pp. 150-160.

<sup>17</sup> Idem, *Ėjzenštejn*, op. cit., p. 103. L'edizione italiana riporta erroneamente il tomo I.

unitamente al ricorrere all'*opus* teorico del regista contribuiscono a conferire alla narrazione šklovskiana un'impressione di maggiore veridicità. Per questo motivo, potrebbe sorprendere il fatto che nella biografia siano rari i casi in cui l'autore nomina e descrive gli incontri avvenuti tra lui e Ejzenštejn (le visite di Šklovskij al regista durante la lavorazione a *Oktjabr'* [Ottobre], tra il 1927 e il 1928<sup>18</sup>, e le discussioni riguardo alla sceneggiatura di *Ivan Groznyj* [Ivan il Terribile]<sup>19</sup> figurano tra i pochi esempi). Similmente, eccetto una sola, rapida e ironica menzione al critico, definito dal regista "voyeur letterario"<sup>20</sup>, non ci sono riferimenti a Šklovskij negli scritti memorialistico-autobiografici di Ejzenštejn del 1946.

In realtà, l'esiguità di rimandi diretti al pensiero e al lavoro l'uno dell'altro non deve sorprendere. Analizzando la biografia šklovskiana, Oksana Bulgakova riconduce tali lacune alla peculiare stra-

tegia testuale di Šklovskij, che spesso sostituisce al narratore il protagonista della biografia<sup>21</sup>, mentre i dettagli dei loro incontri assumono un carattere aneddotico<sup>22</sup>. Valérie Pozner, invece, attribuisce le mancate menzioni a una conflittualità alla base delle personalità dei due uomini, simili e differenti allo stesso tempo, che si riflette nelle loro concezioni teoriche in un rapporto di "somialtanza-dissomialtanza"<sup>23</sup> dettato da ciò che la studiosa definisce una "fruttuosa incomprensione"<sup>24</sup>.

#### GIUDIZI CONTRASTANTI: ŠKLOVSKIJ LEGGE EJZENŠTEJN

Concentrando l'indagine sugli scritti di Šklovskij degli anni Venti e Trenta dedicati al cinema, è possibile riscontrare quanto l'influenza ejzenštejniana sulla concezione del critico formalista sia produttiva e, parafrasando ancora Pozner, "potente"<sup>25</sup>: diversamente dalle pagine biografiche, infatti, nei testi del suddetto periodo i riferimenti alla riflessione e alle pellicole di Ejzenštejn sono numerosi, benché perlopiù contrastanti. Citando solo qualche esempio, nel 1926, se da un lato Šklovskij plaude al fatto che *Sciopero* abbia "indicato nuove possibilità nello sviluppo dell'intreccio cinematografico", mostrando "che le linee compositive fondamentali di un film possono reggersi non solo sulla vita di un personaggio, ma anche sul semplice accostamento di sequenze di montaggio diverse", dall'altro rileva

<sup>18</sup> "Io mi recavo da Eisenstein al vicolo Gnezdnikovskij e vedevo intere pile di 'pizze'. In ogni scatola, in ogni pizza c'erano migliaia di giunture, migliaia di ripensamenti. Era il mondo nuovo già esistente, ma, per il momento [...], non ancora montato, non ancora totalmente risolto", Idem, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 228.

<sup>19</sup> "Quando m'avvenne di parlare di Maljuta [il capo dell'*opričnina* più vicino a Ivan il Terribile] con Eisenstein, egli mi disse adirato che la storia s'impara sempre dai film. Che un giorno si sarebbe parlato perfino della 'casa della Madre e di Maljuta'... Giocando sull'affinità delle parole Maljuta e *maljutka* (bimbo), Eisenstein parodiava qui l'espressione 'Casa della madre e del bambino'. A proposito, il colloquio si svolgeva sulla Moscovia davanti al palazzo dell'ex 'Casa d'educazione'", Ivi, p. 384.

<sup>20</sup> In uno dei testi dedicati a Mejerchol'd, in cui è descritto l'ultimo incontro del regista con il suo maestro (*Proščaj* [Addio, 1946]), Ejzenštejn fa un'allusione a *Appunti sulla prosa di Puškin*, scritto di Šklovskij del 1937 (qui il formalista afferma che nelle epigrafi del romanzo breve *Kapitanskaja dočka* [La figlia del capitano] non sono solo importanti i versi riportati, ma anche quelli che li seguono e li precedono, poiché in essi sono celate allusioni significative per la trama ma proibite dalla censura zarista): "la riga della citazione mi è venuta in mente così come probabilmente venivano le epigrafi a Puškin: le epigrafi di Puškin, nelle quali si deve leggere la seconda riga – non enunciata – quella che inevitabilmente si deduce dalla prima riga, quella scritta. Questa particolarità delle epigrafi puškiniane l'ha individuata quell'incorreggibile *voyeur* letterario di Šklovskij (la definizione può essere offensiva, ma è precisa. *And I do mean it!*)", S. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, introduzione di N. Klejman, Venezia 2006, p. 192 (ed. or. S. Ejzenštejn, *Memuary. Wie sag' ich's meinem Kinde?!*, 1, a cura di N.I. Klejman, Moskva 1997; Idem, *Memuary. Istinnye puti izobretanija*, 2, a cura di N. I. Klejman, Moskva 1997).

<sup>21</sup> Scrive Šklovskij, "com'è bello che molti artisti non capiscano se stessi; com'è bello che gli spettatori e i lettori capiscano molte più cose dei loro creatori" (V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 39), una prospettiva a metà fra "identificazione e distanziamento" notata anche da Maurizio De Benedictis, "Il conflitto e l'estasi. Ejzenštejn e Šklovskij", Idem, *Immagini parallele. Due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklovskij, Ejzenštejn e Pudovkin, Beckett e Keaton*, Roma 2000, p. 38.

<sup>22</sup> Si veda O. Bulgakova, "Podražanie kak ovladenie. Šklovskij – Ejzenštejn: bio-avtobiografija", *Kinovedčeskie zapiski*, 1991, 11, pp. 220-229.

<sup>23</sup> L'espressione riecheggia *Tetiva. O neschodstve schodnogo*, titolo di un'opera di Šklovskij del 1970 (trad. it. *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano 1982).

<sup>24</sup> V. Pozner, "Šklovskij/Ejzenštejn – dvadcatye gody. Istorija plodotvornoe neponimanija", *Kinovedčeskie zapiski*, 2000, 46, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/586/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

<sup>25</sup> Ibidem.

come in *Sciopero* ci sia “molto materiale estetico nel vecchio senso della parola, [...] non più adatto ai nostri tempi”<sup>26</sup>. Alludendo alle scene in cui i malviventi, assoldati dai padroni della fabbrica per provocare danni e far ricadere la colpa sugli operai in protesta, si nascondono e riemergono da botti di legno interrato, Šklovskij accusa il regista di aver adoperato nella pellicola “un compiaciuto estetismo”: “Ejzenštejn ha creato un vero e proprio cimitero di botti, e in più le ha rivolte verso l’alto, verso il cielo, come fossero lì a raccogliere la pioggia. Gli infiniti effetti di dissolvenza, l’elegante sottolineatura di una personale ‘cifra stilistica’ cinematografica, gli inutili tuffi dentro e fuori dall’acqua”<sup>27</sup> sono per Šklovskij il segno di “un materiale estetico” che, agli occhi del critico, ricompare – seppur in misura minore rispetto a *Sciopero* – nella *Corazzata Potemkin* (1925). Qui “il marinaio Vakulinčuk cadendo dal pennone e rimanendo appeso al paranco muore in un modo incredibilmente aggraziato. E anche tutto quel trambusto con la tela incatramata, quando vi avvolgono il capitano, non è affatto necessario. Niente di tutto ciò è accaduto nella realtà, e non doveva esserci nel film”<sup>28</sup>.

Peculiare, inoltre, l’interpretazione di Šklovskij della teoria ejzenštejniana del montaggio delle attrazioni, che è per il teorico formalista uno dei risultati dell’inserimento “all’interno di un’opera d’arte del ‘materiale reale’, [...] un fenomeno che si ripete in modo costante nella storia dell’arte”<sup>29</sup>. Poiché il montaggio delle attrazioni indirizza “l’attenzione del lettore [...] verso quell’inquadratura, quell’informazione”, l’intreccio diviene per Šklovskij “il pretesto per quell’effetto speciale, quel trucco (*trjuk*)”, ovvero “qualsiasi elemento di materiale recepito in chiave estetica”<sup>30</sup>. Agli occhi del critico, il perno del mon-

taggio delle attrazioni di Ejzenštejn “è l’attenzione per il materiale”<sup>31</sup>, un artificio da non confondere con quello che il teorico definisce *pervičnyj sdvig* [slittamento primario] (strettamente connesso all’*ostranenie*, sul quale più avanti mi soffermerò), che unifica la totalità dei procedimenti costruttivi dell’opera. Lo *sdvig*, parte integrante dell’*obraz-trop* [immagine-trop] (“denominazione inconsueta di un oggetto”<sup>32</sup>), è una “difformità”, parafrasando Aage Hansen-Löve, un “principio dall’incommensurabilità universale insito nella sfera della contraddizione, che non è semplicemente ‘rappresentato’ in modo passivo nelle opere d’arte, bensì organizza dinamicamente l’opera stessa, posizionandosi su tutti i suoi livelli costruttivi di opposizione”<sup>33</sup>. Assente nel cinema, lo *sdvig* è, secondo Šklovskij, saldamente presente nella tradizione letteraria:

La letteratura ha la parola; fra la parola e l’oggetto si situa l’atto del nominare. Il cinema comincia dalla fotografia. Qui non c’è evento artistico, Ejzenštejn dice che il cinema è una fabbrica di orientamenti (*fabrika ustanovok*, atteggiamenti verso oggetti predefiniti dall’artista), ma il cinema ancora non è “letteratura”. In letteratura il fatto non è semplicemente dato, ma presenta una precisa indicazione di come deve essere recepito<sup>34</sup>.

Le sopraccitate parole sono in aperto contrasto con quanto affermato da Ejzenštejn nel 1924: “l’approccio di montaggio”, infatti, è per il regista “l’unico vero e insuperabile strumento linguistico del cinema, l’unico dotato di un senso, e l’unico possibile, in piena analogia con la funzione della parola nel materiale discorsivo”<sup>35</sup>. Inoltre, in un cine-

cit., p. 47.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Idem, “La letteratura estranea all’intreccio” [Literatura vne ‘sjužeta’], 1925], Idem, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 294.

<sup>33</sup> O.A. Chanzen-Leve, “Redukcionistskaja model’ teksta”, Idem, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniija*, Moskva 2001, p. 200.

<sup>34</sup> V. Šklovskij, “Il loro presente”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 157 (ed. or. “Ich nastojaščee”, Moskva-Leningrad 1927).

<sup>35</sup> S. Ejzenštejn, “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche”, Idem, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1986, p. 235 (pubblicato per la prima volta parzialmente su A. Belenson, *Kino segodnja*, Mosca 1925, integralmente su *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Ėjzenštejna*, a cura di L. Kozlov, Moskva 1985, pp. 10-29).

<sup>26</sup> V. Šklovskij, “Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 44 (ed. or. *Kino-žurnal ARK*, 1926, 2, pp. 5-6).

<sup>27</sup> Idem, “Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 44.

<sup>28</sup> Ivi, p. 45.

<sup>29</sup> Idem, “Dove vuole arrivare Dziga Vertov?”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 47 (ed. or. “Kuda šagaet Dziga Vertov?”, *Sovetskij ekran*, 1926, 32, p. 4).

<sup>30</sup> Idem, “Dove vuole arrivare Dziga Vertov?”, Idem, *Sul cinema*, op.

ma inteso come "forma di violenza"<sup>36</sup>, le attrazioni<sup>37</sup> – montate mediante una "combinazione associativa"<sup>38</sup> – sono pienamente in grado di "orientare l'emozione dello spettatore in una determinata direzione indicata dal fine che lo spettacolo si propone"<sup>39</sup>, esercitando così "la necessaria pressione sulla sua psiche"<sup>40</sup>.

Le divergenze tra Ejzenštejn e Šklovskij riguardano anche la pratica della sceneggiatura, alla quale, com'è noto, Šklovskij si dedicò intensamente e a lungo<sup>41</sup>. Nei primi anni Venti, assieme a Kulešov, Vertov e Ejzenštejn, il critico si dichiara contrario a qualsiasi forma di intreccio filmico convenzionale<sup>42</sup>, nella quale rileva un inefficace "spostamento dell'ordine delle parti":

spesso abbiamo dapprima alcune scene per noi incomprensibili, che si spiegano solo in seguito con il racconto del protagonista. Ma qui, a differenza che in letteratura, non si ha più il racconto dell'antefatto da parte del personaggio, come avviene nei romanzi, ma la riorganizzazione stessa dell'intreccio, cioè è come se un pezzetto del film venisse tagliato dall'inizio e posto alla fine. In questo il cinema è indubbiamente più efficace della letteratura. È assai meno efficace, invece, nel campo dell'allusione, che in genere nelle opere letterarie aiuta a mantenere vivo l'interesse per la soluzione del mistero. Il cinema non permette ambiguità<sup>43</sup>.

Successivamente, soprattutto per Lev Kulešov e Abram Room, Šklovskij scrive intrecci basati sulle relazioni tra personaggi dalla profonda complessità

psicologica, mentre pone grande attenzione al lavoro con gli attori, il cui numero per il teorico non dovrebbe essere superiore a tre: "spesso da noi si sovraccaricano le sceneggiature con troppe persone e scene di massa. In questo modo si perde del tutto l'interpretazione degli attori"<sup>44</sup>. Non è arduo rilevare in queste frasi un'allusione al "cinema di massa" del primo Ejzenštejn, nel quale non è il singolo attore a rivestire il ruolo di protagonista, ma l'intero collettivo attoriale.

Fermamente contrario all'impiego estensivo della sceneggiatura, nello scritto del 1929 *O forme scenarija* [Sulla forma della sceneggiatura], il regista afferma:

la sceneggiatura, per sua essenza, non è messa in forma del materiale, bensì uno stadio della condizione del materiale sulla via del concepimento, secondo un certo temperamento, del tema e la sua incarnazione ottica. La sceneggiatura non è un dramma. Il dramma è un valore in sé e si colloca al di fuori della sua messa in forma teatrale. In confronto la sceneggiatura è solo lo stenogramma di un'esplosione emozionale che aspira ad un'incarnazione di immagini visive... La sceneggiatura è un codice. Un codice che viene trasposto da un temperamento all'altro. Con i propri mezzi l'autore imprime alla sceneggiatura il ritmo delle sue concezioni. Poi arriva il regista e traduce il ritmo di questa concezione nella propria lingua, nel linguaggio cinematografico; trova un equivalente nell'arte cinematografica per una manifestazione letteraria. Ecco il nocciolo della questione<sup>45</sup>.

Come sottolinea Hans-Joachim Schlegel, sin dai suoi esordi Ejzenštejn è nemico delle "riduzioni cinematografiche" banalmente lineari e legate al soggetto, alla fabula e all'intreccio. L'interesse letterario del regista è, infatti, di natura prettamente analitica e "struttural-dialettica", un vero e proprio "interesse semiotico *avant lettre*, perché si interroga sul rapporto tra lo specifico e il generale, sulle distinzioni qualitative dovute alla differenza del mezzo e sulla 'traducibilità' di strutture fondamentali"<sup>46</sup>.

<sup>36</sup> S. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", Idem, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1986, p. 228.

<sup>37</sup> "Qualsiasi fatto presentato (azione, oggetto, fenomeno, combinazione consapevole ecc.), noto e verificato, inteso come impulso che esercita un determinato effetto sull'attenzione e l'emozione dello spettatore", Ivi, p. 228.

<sup>38</sup> Ivi, p. 231.

<sup>39</sup> Ivi, p. 228.

<sup>40</sup> Ivi, p. 235.

<sup>41</sup> Per citare solo alcuni titoli, di Šklovskij sono le sceneggiature di *Po zakonu* [Dura lex, 1926] diretto da Lev Kulešov, *Treťja Meščanskaja* [La terza Meščanskaja, 1927] e il documentario *Evreji zemlja* [Gli ebrei e la terra, 1927] di Abram Room; *Mertvoj dom* [La casa morta, 1932] di Boris Fedorov; *Minin i Požarskij* [Minin e Požarskij, 1939] di Vsevolod Pudovkin e Michail Doller.

<sup>42</sup> Rammenta Damiano Rebecchini, "le facili storie d'amore incentrate su un personaggio dai tratti straordinari, con avventure rocambolesche e magari un *happy-end*, così diffuse nel cinema importato in Urss ai tempi della Nep, non gli appaiono più attuali", D. Rebecchini, "Lo stile acrobatico", op. cit., p. 15.

<sup>43</sup> V. Šklovskij, "L'intreccio nel cinema", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 150 ("Sjužet v kinematografe", Idem, *Literatura i Kinematograf*, Berlin 1923, pp. 33-52).

<sup>44</sup> Idem, "Perché tre", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 53 (ed. or. "Počemu troe", *Kino*, 13 aprile 1926).

<sup>45</sup> S.M. Ejzenštejn, "O forme scenarija", Idem, *Izbrannye proizvedenija*, I-VI, II, a cura di P.M. Ataševa – N.I. Klejman, Moskva 1964, pp. 297-298. L'estratto dal saggio – inedito in italiano – è qui riportato nella traduzione di Hans-Joachim Schlegel, "Eizenštejn e il 'secondo periodo letterario della cinematografia'", *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, a cura di P. Montani, Venezia 1991, p. 219.

<sup>46</sup> Ibidem.

Un approccio ben diverso da quello adottato da Šklovskij, il quale, nello stesso anno della redazione di *O forme scenarija* di Ejzenštejn, scrive: “il cinema ritmico<sup>47</sup>, il cinema musicale<sup>48</sup> per adesso è finito su una strada sbagliata, sulla strada dell’allegoria, dell’abuso delle componenti extra-estetiche, fa appello direttamente alla fisiologia dello spettatore e alla sua disposizione intellettuale. È una strada che è, al tempo stesso, scolastica e primitivamente emozionale”<sup>49</sup>. Tali affermazioni sono motivate anche da un cambiamento nel clima culturale che, dopo l’istituzione della Rapp, vede la critica uniformarsi contro la validità di categorie non marxiste, mostrandosi al contempo sempre più avversa al cinema sperimentale.

Nel 1932, anno della prima formulazione dell’idea di “realismo socialista”, il tono della critica di Šklovskij si inasprisce: nello scritto *Konec barokko. Pis'mo Ėjzenštejnu* [La fine del barocco. Lettera a Ejzenštejn] rivolge un ammonimento a Ejzenštejn (o, forse, un appello) affinché il regista<sup>50</sup> ritorni a intrecci “semplici”, più tradizionali, abbandonando “la direzione di un’arte classica” per dedicarsi a ciò

che Šklovskij definisce “un’arte continua”<sup>51</sup>:

Lei, Ejzenštejn, è partito da un metodo che tendeva a evocare emozioni, passando per un cinema intellettuale che agisce con metodi fisiologici, per arrivare a nuovi sbocchi. Adesso Lei fa cose diverse. [...] da una comunicazione straniata ed eccentrica, è arrivato alla cosa più difficile, ha rifiutato il patetismo e adesso trasmette allo spettatore un giudizio. La gente crede che Lei sia un grande artista. Ma, come tutti sanno, la gente ama vedere il nuovo così come se lo immagina. La gente ha un tipo di eroe standard. E tra questa gente, io certo non sono il primo. [...] Bisogna prendere una cosa semplice, una cosa come tutte le cose, semplice. È passato il tempo del barocco<sup>52</sup>.

#### EJZENŠTEJN E IL “GIUDICE D’AMBURGO”

Spostando ora l’attenzione alle menzioni esplicite di Šklovskij negli scritti di Ejzenštejn degli anni Venti, emerge un sostanziale atteggiamento negativo e, parimenti a quanto affermato a proposito della menzione nei suoi scritti autobiografici, ironico.

Un esempio risulta a mio avviso significativo. In una lettera del 1928<sup>53</sup> all’amica documentarista e montatrice Esfir’ Šub (1894-1959), Ejzenštejn scrive:

Дорогой друг Эсфирь Ильини... [...] Я совсем забыл, кому я пишу. Здесь же не и г р о в ы е, здесь документаторы и нету места юношескому пафосу в письмах к ним... Ни звука об чувствах, о письмо мое [мак], только документация... Не письмо, а абхазский документ... а, поскольку сейчас еще и конструкция «не в моде», пусть это будет заготовки, как выражается наш друг «гамбургский счетчик» — заготовки к абхазскому документу во всяком

<sup>47</sup> Šklovskij si riferisce qui al cinema di Ejzenštejn e Pudovkin: “*Ottobre* è un film senza sceneggiatura, è puro effetto. Ciò ha fatto di questo film un catalogo d’invenzioni organizzate secondo non si sa bene quale ordine, ora cronologico, ora alfabetico. Due anni più tardi, Pudovkin ha scoperto la stessa cosa di Ejzenštejn. Pudovkin ritiene che la sceneggiatura debba essere un prodotto semilavorato, la materia prima necessaria non per un film, ma per qualche altra cosa, forse per una vera sceneggiatura. Pudovkin propone non tanto di pensare per immagini o scrivere a parole ciò che il film deve rappresentare, ma di fornire una serie di brevi scritte piene di salti e bruschi arresti, scoppiettanti e prolungate, che devono servire a rompere il tradizionale modo di percepire le cose del regista”, V. Šklovskij, “Attenti alla musica”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., pp. 86-87 (ed. or. “Beregites’ muzyki”, *Sovetskij ekran*, 1929, 1, p. 6).

<sup>48</sup> Šklovskij allude a Aleksandr Ržeševskij (1903-1967), drammaturgo e scenarista, autore della sceneggiatura di *Bežin lug* di Ejzenštejn [Il Prato di Bežin, 1935-1936, incompiuto e andato disperso]. Di Ržeševskij il critico scriverà: “egli introdusse la parola non semplicemente come enunciazione del personaggio; no, egli scriveva le sceneggiature in forma patetica, in forma musicale”, V. Šklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 342.

<sup>49</sup> Idem, “Attenti alla musica”, op. cit., p. 89.

<sup>50</sup> In questo periodo il regista è reduce dai fallimenti di *General'naja linija. Staroe i novoe* [La linea generale. Il vecchio e il nuovo, 1926-1929] e del progetto messicano *¡Que viva Mexico!* (incompiuto, 1931-1932).

<sup>51</sup> La “continuità” è da Šklovskij menzionata ne *L’arte come procedimento*, dove viene indicata come una delle modalità della percezione degli oggetti del linguaggio poetico. Il concetto è ripreso nello scritto *Literatura i kinematograf* [Letteratura e cinema, 1923]: “il pensare umano rappresenta una continuità sotto forma di una serie di urti, di segmenti infinitamente piccoli, minuscoli fino a ricreare la continuità. [...] La teoria tradizionale del verso esprime la violenza dell’interruzione che rompe la continuità. Il mondo continuo è il mondo della visione. Il mondo discontinuo è il mondo del riconoscimento”, V. Šklovskij, “Letteratura e cinema”, *I formalisti russi nel cinema. Teoria, accorgimenti e trovate che resero possibili alcuni dei film più geniali della storia del cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano 1987, pp. 117-118.

<sup>52</sup> V. Šklovskij, “La fine del barocco. Lettera a Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., pp. 102-103. Apparso per la prima volta con il titolo “O ljudach, kotorye idut po odnoj i toj že doroge i ob etom ne znajut. Konec barokko” su *Literaturnaja gazeta*, 17 luglio 1932, in questo scritto il critico rivolge un appello simile anche al poeta Osip Mandel’stam, affinché abbandoni “gli ornamenti del barocco”.

<sup>53</sup> La missiva è spedita dalla città di Gagra, in Abcasia, dove il regista trascorre un periodo di soggiorno dopo l’uscita di *Ottobre*, che non riscuote lo stesso successo della *Corazzata*.

случае, как выражается он же, «письма не о любви» кажется самая лиричная и трогательная вещь из читанных мною<sup>54</sup>.

Redatte in un periodo in cui Ejzenštejn, profondamente colpito dalla recente lettura di *Ulysses*, sperimenta nei suoi scritti personali un linguaggio vicino alla prosa joyciana<sup>55</sup>, queste righe alludono all'opera *Gamburskij sčet*<sup>56</sup> [Il punteggiaggio di Amburgo] di Šklovskij, pubblicata nello stesso anno. Nello specifico, è verosimile che il regista accenni allo scritto *Sergej Ejzenštejn i neigrovaja žil'ma* [Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato, 1927]<sup>57</sup>, dove con "materia grezza"<sup>58</sup> il formalista

indica i filmati autentici adoperati nella cronaca (di cui il cinema documentaristico di Šub è esempio) e nel cinema "non recitato" di Dziga Vertov (privo di attori professionisti). Sostanzialmente, in questo scritto Šklovskij afferma che anche nella *kinopravda* [cinema-verità], caratterizzata dal montaggio di immagini tratte dalla realtà sovietica o dai cinegiornali e da un rifiuto perentorio dell'intreccio, vi siano una scelta artistica e un'impostazione estetica conferite dalla selezione del materiale e della successione delle sequenze di montaggio: "se anche riuscissimo a cogliere 'la vita di sorpresa'", argomenta il teorico, "il fatto stesso di coglierla avrebbe comunque un orientamento artistico. [...] Il fatto che certe cose non vengano messe in scena, l'orientarsi sulla composizione di pezzi grezzi, non elaborati, non è condizione sufficiente per considerare l'opera come 'non recitata' e non artistica"<sup>59</sup>. Non sarebbe dunque un caso che la scelta grafica della missiva ejzenštejniana di separare e, dunque, evidenziare alcune parole ("документаторы", "документация", "абхазский документ", "заготовки") rievochi l'uso delle maiuscole nelle immagini di Vertov, che Šklovskij in *Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato* dichiara di non apprezzare:

Io non critico l'enorme lavoro fatto da Dziga Vertov. Critico solo quelle parti che lui vuole sottolineare a "caratteri cubitali". Dal punto di vista dell'evoluzione delle forme cinematografiche è stato importante non tanto il lavoro che Vertov ha fatto con persone casuali, quanto l'esser riuscito a spostare l'attenzione dalla sfera dell'intreccio a quella del puro accostamento di fatti reali<sup>60</sup>.

Sebbene, come è noto, anche Ejzenštejn sia lontano dalle posizioni di Vertov<sup>61</sup>, e nonostante Šklo-

<sup>54</sup> Idem, "Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 58.

<sup>55</sup> Ivi, p. 59.

<sup>56</sup> Obiettivo primario di Vertov è quello di "utilizzare la cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visibili che riempiono lo spazio" (D. Vertov, "I 'Kinoki'. Un rivolgimento", Idem, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano 1975, p. 37, uscito con il titolo "Kinoki. Perevorot" su *Lef*, 1923, 3, pp. 70-72). Alla prospettiva del *kinoglaz* [cine-occhio] vertoviano, nel '25 Ejzenštejn oppone il *kinokulak* [cine-pugno]: "Il 'cine-occhio' non è solo il simbolo di un modo di vedere, ma anche di un modo di contemplare. Ma noi non dobbiamo contemplare, dobbiamo fare. Non abbiamo bisogno di un 'cine-occhio', ma di un cine-pugno". Il cinema so-

<sup>54</sup> "Caro amico Esfir' Il'ini... [...] Ho del tutto dimenticato a chi sto scrivendo. Qui ci sono i cineasti del cinema non recitato, i documentaristi, e nelle lettere a lui non c'è posto per il pathos giovanile... Non vi è un suono relativo ai sentimenti o alla mia lettera, c'è solo documentazione... Non si tratta di una lettera, ma di un documento abcaso... e dal momento che ora anche la costruzione non è più 'alla moda', lasciamo pure che sia materia grezza, così come la definisce il nostro amico 'giudice di Amburgo', materia grezza per il documento abcaso, come sempre lui afferma, a ogni modo, 'lettere non d'amore' mi pare la cosa più lirica e toccante che io abbia mai letto". La lettera, di cui nella versione russa sopra riportata ho riprodotto l'aspetto grafico originale, è inedita in italiano e contenuta nella raccolta di scritti autobiografici di Šub *Žizn' moja — kinematograf* [La mia vita è il cinematografo], a cura di A.I. Konoplev, Moskva 1972, p. 372.

<sup>55</sup> Si veda O. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Berlin-San Francisco 2001, p. 80.

<sup>56</sup> *Gamburskij sčet* è divenuta un'espressione di uso comune nella lingua russa in seguito alla pubblicazione dell'omonima opera di Šklovskij [Il punteggiaggio di Amburgo, 1928] (ne è un esempio il fraseologismo "sudit' po gamburskomu sčetu" [giudicare secondo il punteggiaggio di Amburgo], *Enciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženiij*, a cura di V. Serov, Moskva 2005, p. 877). Come lo stesso autore spiega, ad Amburgo venivano organizzati incontri di boxe clandestini, non truccati dagli impresari, affinché venisse stabilita "la classe reale" dei pugili, i quali avevano così l'opportunità di evitare "il totale discredito". Poiché "anche in letteratura" non è possibile "fare a meno" di attribuire un simile punteggiaggio, in *Gamburskij sčet* Šklovskij esamina un'ampia e variegata serie di personalità di diverse epoche della letteratura e della cultura russa, non risparmiandosi nel fornire valutazioni dal tono caustico e perentorio (trad. it. V. Sklovskij, *Il punteggiaggio di Amburgo*, Bari 1969). Per questo motivo, come verrà più avanti illustrato, Ejzenštejn ironicamente definirà Šklovskij "sčetčik" [letteralmente "contatore", ed è in effetti con questo termine che si indica anche lo strumento meccanico di misura], che qui si è voluto tradurre con "giudice" intendendo sottolineare la tendenza del formalista a dare frequenti e, spesso, drastici giudizi sugli autori più disparati.

<sup>57</sup> Poi ripubblicato nel 1928 ne *Il punteggiaggio di Amburgo*.

<sup>58</sup> La parola dà anche il titolo a due capitoli dell'opera: "Zagotovka I" e "Zagotovka II", si veda V. Šklovskij, *Gamburskij sčet* [1928], Sankt-Peterburg 2000, pp. 157-159 e 177-184 (assenti nell'edizione italiana, V. Sklovskij, *Il punteggiaggio*, op. cit.).

vskij chiuda il suo scritto rivolgendosi a Ejzenštejn parole positive per l'assenza nei suoi film di un intreccio tradizionale<sup>62</sup>, i riferimenti pungenti nella lettera del regista al “gamburskij sčetičik” sarebbero riconducibili a una divergenza di vedute.

Durante il 1928, anno della lettera a Šub, Ejzenštejn amplia ulteriormente il proprio campo d'indagine: riflettendo sulle nuove possibilità del montaggio audiovisivo portate dall'avvento del sonoro nel cinema, il regista teorizza un “impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine”<sup>63</sup>, finalizzato a rendere il suono un vero e proprio elemento di montaggio autonomo non subordinato all'immagine, un'idea che Ejzenštejn ritrova nel teatro Kabuki<sup>64</sup>. L'anno successivo il regista elabora la teoria del “cinema intellettuale”, secondo la quale in una forma cinematografica intesa come conflittuale ma dialetticamente sintetica, “*il montaggio*” stesso non è più meramente inteso come “*un pensiero composto da pezzi che si succedono*”, bensì come “*un pensiero che TRAE ORIGINE dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro (principio drammatico)*”<sup>65</sup>. Secondo Antonio Somaini, tale concezione

condivide con il cinema vertoviano “l'idea che il momento dell'intervallo e del conflitto sia il momento essenziale del montaggio, in quanto è lì che si fonda il suo potere ‘dinamizzante’, la sua capacità di creare tensione e di trasmetterla allo spettatore”<sup>66</sup>. È evidente, dunque, come le formulazioni ejzenštejniciane del periodo muovano da presupposti che spaziano ben oltre la distinzione šklovskiana fra cinema “recitato” e “non recitato”, che forse al regista appare limitata.

Eppure, come ancora Somaini richiama all'attenzione, una tale visione conflittuale del montaggio deve molto proprio a una delle formulazioni šklovskiane, l'*ostranenie*, “un punto di riferimento in Unione Sovietica, [...] una delle coordinate fondamentali per tutti gli artisti e i teorici che si muovevano nel contesto di quel costruttivismo che assegnava all'arte l'obiettivo di trasformare la psiche del suo spettatore”<sup>67</sup>.

#### OSTRANENIE E MONTAGGIO

L'idea espressa nel saggio del 1917 *Iskusstvo kak priem* [L'arte come procedimento] – un testo seminale oltre che nella teoria letteraria, in particolare, in quelle del cinema e del teatro degli anni Venti, ma produttivo anche successivamente<sup>68</sup> sino ad

---

vietico deve penetrare nei crani!”, S. Ejzenštejn, “L'atteggiamento materialistico verso la forma”, *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, a cura di P. Bertetto, Milano 1975, p. 142, corsivo dell'autore (ed. or. “K vo-prosu o materialističeskom podchode k forme”, *Kinožurnal Ark*, 1925, 4-5, pp. 5-8).

<sup>62</sup> “Il cinema oggi non ha bisogno d'intrecci tradizionali. *La linea generale, La corazzata Potemkin* [...] *Ottobre* [...] non si reggono su vincoli familiari, sono cose recitate, ma ricche di materiali e prive di intreccio. E queste ultime due categorie sono ben più importanti della prima, che è alquanto incerta”, V. Šklovskij, “Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 60.

<sup>63</sup> S. Ejzenštejn, “Il futuro del sonoro. Dichiarazione”, Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino 1964, p. 524 (firmato anche dai registi Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov, “Budušče zvukovoj fil'my. Zajavka” appare su *Žizn' iskusstva*, 1928, 32, pp. 4-5).

<sup>64</sup> “Presso i giapponesi il suono, il movimento, lo spazio, la voce non si accompagnano (e nemmeno vengono messi in parallelo) l'uno con l'altro, ma vengono trattati come altrettanti elementi autonomi di senso”, S. Ejzenštejn, “Il legame inatteso”, Idem, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia 1998, p. 41 (ed. or. “Neždannyj styk”, *Žizn' iskusstva*, 1928, 34, pp. 6-9).

<sup>65</sup> Idem, “Drammaturgia della forma cinematografica”, Idem, *Il montaggio*, op. cit., p. 22, corsivo e maiuscolo dell'autore. Scrit-

---

to originariamente in tedesco, “Dramaturgie der Film Form. Der dialektische Zugang zur Film Form” è stato pubblicato postumo su *Schriften*, 3, a cura di H.-J. Schlegel, München 1975, pp. 200-225.

<sup>66</sup> A. Somaini, “Intervallo, straniamento, shock”, Idem, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011, p. 72.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> I contributi dei formalisti, e in particolare la riflessione šklovskiana riguardo all'*ostranenie*, esercitarono una notevole influenza sul pensiero dei contemporanei, non limitatamente alla critica letteraria: per citare solo due dei numerosi esempi relativi al teatro, il drammaturgo e studioso della commedia dell'arte Konstantin Miklaševskij (1885-1943) scrive in *Gipertrožija iskusstva* [Ipertrafia dell'arte, 1924] che “la funzione dell'arte è quella di straniare l'oggetto per acutizzare la percezione da parte del fruitore”. Curioso rilevare come, in una recensione all'opera, Šklovskij giudichi negativamente *Gipertrožija iskusstva*, un“ipertrafia dello scetticismo” che trova scritta in stile da *feuilleton* (si veda C. Solivetti, “La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij”, K. Miklaševskij, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia 1981, pp. 109-191). Agli occhi di Bertold Brecht, invece, il *Verfremdungseffekt* [effetto di straniamento] induce lo spettatore ad assumere “un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicen-



arrivare ai nostri giorni<sup>69</sup> – indentifica quale “scopo dell’arte” il

trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell’arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l’arte è una maniera di “sentire” il divenire dell’oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell’arte<sup>70</sup>.

Lo straniamento è per Šklovskij una delle procedure stilistiche di un’arte intesa come manipolazione di *priemy* [procedimenti], attraverso la quale l’artista, operando una “sottrazione dell’oggetto all’automatismo”<sup>71</sup> del linguaggio, suscita un’inedita e imprevedibile percezione della realtà. Deformando i materiali compositivi, devian- do semanticamente l’espressione (*sdvig*), il *priem*

---

da esposta” (B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino 1962, p. 96), permettendo inoltre all’oggetto “al quale occorre rivolgere attenzione” di “diventare cosciente”, affinché “si trasformi da quella cosa solita, a noi conosciuta che sta davanti ai nostri occhi, in una particolare, che davanti agli occhi ci piomba inattesa” (Ivi, p. 111).

<sup>69</sup> Tra i contributi più recenti, degna di nota è la prospettiva adottata da Carlo Gabbani, che in “Epistemologia, straniamento e riduzionismo” (*Annali del Dipartimento di Filosofia. Nuova Serie*, 2011 [XVII], pp. 95-134) esamina la significanza epistemologica dello “straniamento scientifico”. Alcuni tipi di descrizioni di oggetti e fenomeni appartenenti all’ambito delle scienze sperimentali della natura, infatti, produrrebbero effetti stranianti, mettendo in discussione e “deassolutizzando” l’esperienza ordinaria. Interessante, inoltre, la riflessione dello scrittore e traduttore Paolo Nori, che nel suo blog definisce *L’arte come procedimento* “un saggio utile non solo per leggere meglio le opere letterarie ma anche per stare al mondo”: “scrivere”, spiega, “è come farsi crescere dentro la pancia una macchina per lo stupore [...] e io mi ricordo l’impressione bellissima che ho avuto quando ho incominciato a scrivere [...], io guardavo a delle cose che conoscevo benissimo, come per esempio la mia casa, il condominio dove abitavo, i nomi delle strade che c’erano intorno, come se non li avessi mai visti, mi dimenticavo il mio lavoro, mi sun chi per laurà, alzavo la testa e guardavo la facciata del mio condominio come se non l’avessi mai vista, e la facciata del condominio usciva dal suo imballaggio, e questa cosa, delle volte, funzionava anche con le persone con le quali abitavo, anche con il mio gatto e la mia morosa, che d’un tratto, certe volte, uscivano dal loro imballaggio di gatto domestico e morosa domestica e risuscitavano come esseri viventi colpiti dalla luce di un dato momento della giornata intanto che respiravano, col sangue che pulsava, lì, in salotto, o in bagno, o sulla soglia della cucina”, P. Nori, *Un mondo di esperti* (2), 2008, <<http://www.paolonori.it/un-mondo-di-esperti-2/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

<sup>70</sup> V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, Idem, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 12.

<sup>71</sup> Ivi, p. 13.

*ostranenija* rende l’immagine nuova, diversa dalla percezione quotidiana o banalizzata, alla quale l’arte deve mirare al fine di “restituire il senso della vita, per ‘sentire’ gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra”<sup>72</sup>. In quest’ottica, assieme alla “complicazione della forma”<sup>73</sup>, lo straniamento diviene una risorsa che “aumenta la difficoltà e la durata della percezione”, trasformando ciò che è usuale in qualcosa di non familiare. Portandola in contesti diversi da quelli naturali con “un’originale variazione semantica”<sup>74</sup>, lo straniamento aspira a recuperare l’immediatezza dell’esperienza, sostituendo alla quotidiana osservazione delle cose una visione posta sotto una nuova luce, poiché “l’arte è una maniera di ‘sentire’ il divenire dell’oggetto, mentre il ‘già compiuto’ non ha importanza nell’arte”<sup>75</sup>.

Victor Erlich nota come la teoria šklovskiana di straniare l’oggetto “ebbe il grande merito di postulare una differenza di funzione tra l’uso dell’immagine nel discorso comune e l’uso dell’immagine nella poesia”, spostando “il discorso dall’uso poetico dell’immagine alla funzione dell’arte poetica”<sup>76</sup>. Mentre il tropo, e anzitutto la metafora, fu inteso “semplicemente come uno degli artifici a disposizione del poeta”<sup>77</sup>, si vide nel trasferimento dell’oggetto “nella sfera di una nuova percezione”<sup>78</sup> – cioè quel particolare spostamento semantico prodotto dal tropo – “il principale fine e ragion d’essere della poesia. [...] L’atto creativo della deformazione ridà acutezza alla nostra percezione e ‘densità’ al mondo che ci circonda”<sup>79</sup>. Parafrasando Carlo Ginzburg, il quale ha analizzato alcuni “esempi precoci di straniamento” negli scritti, ad esempio, di Marco Aurelio, Voltaire e nella *Recherche* di Proust, per Šklovskij “l’arte è uno stru-

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 12.

<sup>73</sup> Si è preferita qui la traduzione di Maria Olsoufieva per “прием затрудненной формы” (“procedimento della forma oscura” nella traduzione di de Michelis e Oliva), Idem, “L’arte come artificio”, Idem, *Una teoria della prosa*, Bari 1966, p. 16.

<sup>74</sup> Idem, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 22.

<sup>75</sup> Ivi, p. 12.

<sup>76</sup> V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 190.

<sup>77</sup> Ivi, p. 191.

<sup>78</sup> V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 22.

<sup>79</sup> V. Erlich, *Il formalismo russo*, op. cit., p. 191.

mento per ravvivare le nostre percezioni, rese inerti dall'abitudine"<sup>80</sup>, un'ottica che, come accennato, secondo Somaini accomuna il lavoro e la riflessione di diversi artisti e intellettuali degli anni Venti<sup>81</sup>. Tra questi, i fotografi Aleksandr Rodčenko, nelle cui immagini la prospettiva e le angolazioni appaiono inusuali e stranianti, simili alle inquadrature dei suoi film<sup>82</sup>; László Moholy-Nagy, che sostiene la necessità di adoperare tutti gli strumenti ottici in modo "produttivo" per sperimentare nuove configurazioni della luce (*Gestaltung*) e ampliare il campo visivo dell'osservatore in modo che possa cogliere relazioni inedite tra le cose<sup>83</sup>; Raoul Hausmann, i cui fotomontaggi dadaisti sono il frutto di ciò che definisce "montaggio esplosivo", una deflagrazione di punti di vista, "un'interpenetrazione turbinosa di più livelli"<sup>84</sup>; e il filosofo Walter Benjamin, per il quale l'opera d'arte è il prodotto di un montaggio conflittuale che, similmente a un "proiettile", colpisce il suo spettatore con una serie di "shock" percettivi<sup>85</sup>.

È però sul cinema che vorrei concentrare la mia attenzione: non a caso, accanto agli altri procedimenti teorizzati dai formalisti<sup>86</sup>, l'*ostranenie*

ricorre frequentemente nei loro testi dedicati alla settima arte (Šklovskij sostiene, del resto, che lo straniamento si trovi "quasi ovunque ci sia un'immagine"<sup>87</sup>), verso la quale nutrono un rilevante interesse grazie ai rapporti di stretta collaborazione – "di congenialità e complicità culturale"<sup>88</sup>, precisa Giorgio Kraiski – con i più importanti cineasti del primo periodo sovietico. Pur non giungendo alla formulazione di una teoria coerente e sistematica, gli scritti dei formalisti sul cinema rappresentano il tentativo di fondare un vero e proprio canone: rivolgendo l'attenzione a un'esperienza concreta e contemporanea ("il cinematografo è nato di fronte ai nostri occhi, la sua vita è la vita della nostra generazione, la possiamo seguire passo passo"<sup>89</sup>), i formalisti indagano i presupposti linguistici della nuova arte a partire dai processi costruttivi delle opere letterarie, allo scopo di comprenderne le potenzialità comunicative ed estetiche.

In effetti, intendendo l'arte cinematografica primariamente come comunicativa, in grado cioè di trasmettere pensieri e idee, i formalisti ritengono che i segni che ne compongono la forma possano accentuare la sua natura formale oppure evidenziarne la capacità semantica. Per tale ragione, Šklovskij individua una differenza fondamentale tra due tipi di cinema: il "cinema prosastico" e quello "poetico", distinti l'uno dall'altro non dal "ritmo", bensì dal "prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico in confronto a quelli semantici"<sup>90</sup>. Il rapporto tra queste due tendenze definisce l'articolazione interna del cinema e la sua possibilità di porsi come linguaggio normativo. È in questa prospettiva che è necessario leggere l'atteggiamento di rifiuto dei formalisti nei confronti di invenzioni tecniche come il sonoro e il colore, i quali a loro avviso rischiavano di cancellare la raffinatezza formale del cinema muto<sup>91</sup>, un giu-

<sup>80</sup> C. Ginzburg, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", Idem, *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39.

<sup>81</sup> A. Somaini, "Intervallo, straniamento, shock", op. cit., p. 73.

<sup>82</sup> Si veda O. Brik, "Čego ne vidit glaz", *Sovetskoe kino*, 1926, 2, pp. 22-23.

<sup>83</sup> L. Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*, München 1925 (trad. it. *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, Torino 2010).

<sup>84</sup> R. Hausmann, "Fotomontage", *A bis Z*, 1931 (II), 16, pp. 61-62. Gli estratti sono qui riportati nella traduzione di Antonio Somaini, "Intervallo, straniamento, shock", op. cit., p. 73.

<sup>85</sup> W. Benjamin, "Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia", Idem, *Opere complete*, IV, a cura di E. Ganni, Torino 2001, p. 615.

<sup>86</sup> Giorgio Kraiski sintetizza "i punti fondamentali del patrimonio teorico formalista" che si rivelarono "particolarmente utili" alle riflessioni sul cinema: "l'interazione, reciprocamente limitantesi, fra materiali e procedimento; la differenza funzionale fra i vari tipi di serie linguistiche (poetica, prosastica, familiare ecc.); l'uso di un modello di *ritmo* poetico libero dall'astrattezza delle definizioni accademiche e considerato quale sistema di momenti oggettivamente percettibili durante l'atto della fruizione; l'analisi delle fluttuazioni semantiche della parola connesse con l'uso variamente funzionale che se ne fa in contesti diversi; il concetto di evoluzione inteso come sostituzione di forme non canoniche a quelle canonizzate della tradizione e quindi sciupate dall'uso e dall'abuso", G. Kraiski, "Introduzione", *I formalisti russi*, op. cit., p. 6.

<sup>87</sup> V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", op. cit., p. 18.

<sup>88</sup> G. Kraiski, "Introduzione", op. cit., p. 7.

<sup>89</sup> V. Šklovskij, "L'intreccio nel cinema", op. cit., p. 143.

<sup>90</sup> Idem, "La poesia e la prosa nel cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 150.

<sup>91</sup> Afferma Šklovskij: "oggi il cinema dispone di un pubblico mondiale, tutti vanno al cinema, lo spettatore è soddisfatto del cinema in

dizio in cui i formalisti incorrono perché convinti "aprioristicamente" che "il cinema a colori e sonoro avrebbe reso estremamente difficile, se non addirittura impossibile, quella operazione di consapevole deformazione del materiale che era per loro la condizione prima di ogni fare artistico"<sup>92</sup>.

#### UN CONFRONTO PRODUTTIVO

Al di là della differenza di vedute, e sebbene nei testi teorici risalenti agli anni Venti non vi siano riferimenti espliciti<sup>93</sup>, la risonanza delle considerazioni dei formalisti e di Šklovskij, in particolare, sulla teoria del montaggio di Ejzenštejn, sin dalle sue prime fasi, è innegabile. Con le parole di Maurizio De Benedictis, in *O teorii prozy* [Teoria della prosa, 1925] "c'è *in nuce* una parte consistente della futura riflessione di Ejzenštejn"<sup>94</sup>: l'idea di arte come *vedere* e non semplicemente *riconoscere* attraverso il procedimento dello *straniamento* "si adatta quasi per antonomasia a una nozione del cinema in cui il *vedere* è – per esprimersi in termini formalistici – il 'soggetto', ovvero la costruzione che l'autore cala sul, o piuttosto contro, il *riconoscere*, cioè l'automatica *fabula* delle cose e degli eventi"<sup>95</sup>. Per il regista, parafrasando ancora De Benedictis, "lo strumento principale di cui il cinema dispone per opporre il *vedere* al *riconoscere* è il montaggio", che permette "di smontare l'oggetto della visione e rimontarlo 'straniato' dal contesto abituale, come se lo si vedesse per la prima volta"<sup>96</sup>.

Proporrò qui solo alcune delle molteplici prospettive in base alle quali il regista esamina la natura del montaggio – una delle istanze fondamentali della sua visione estetica –, focalizzando l'attenzione su quelle che si prestano maggiormente a un confronto

---

bianco e nero e vi si è abituato. L'introduzione del colore segnerà per il cinema un passo indietro", Idem, "Sulle leggi del cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 163.

<sup>92</sup> G. Kraiski, "Introduzione", op. cit., p. 8.

<sup>93</sup> David Bordwell ne sostiene l'intenzionalità, si veda "Seizing the Spectator", Idem, *The Cinema of Eisenstein*, New York 2005, p. 136.

<sup>94</sup> M. De Benedictis, "Il conflitto e l'estasi. Ejzenštejn e Šklovskij", Idem, *Immagini parallele*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>95</sup> Ivi, p. 31.

<sup>96</sup> Ibidem.

produttivo con il pensiero šklovskiano.

Nel 1929, riflettendo su ciò che considera "l'anima della cultura figurativa giapponese"<sup>97</sup>, il principio di montaggio, Ejzenštejn afferma che

la combinazione di due geroglifici [...] non dev'essere considerata come la loro somma, ma come il loro prodotto, e cioè come una grandezza d'altra dimensione e altro grado; se ciascuno corrisponde separatamente a un oggetto, a un fatto, la loro comparazione corrisponde a un concetto. Con la combinazione di due "figurabili" si riesce a delineare ciò che graficamente figurabile non è<sup>98</sup>.

Mediante un approccio semantico che il semiologo Vjačeslav Ivanov giudica pioneristico, poiché anticipa gli studi contemporanei di semantica universale condotti sulle lingue dell'Estremo oriente<sup>99</sup>, Ejzenštejn<sup>100</sup> presenta una serie di esempi di ideogrammi<sup>101</sup> funzionali a un'analogia con il montaggio cinematografico, con quello intellettuale, in special modo:

è esattamente quello che facciamo nel cinema comparando inquadrate figurative neutrali e univoche da un punto di vista semantico, entro contesti e serie costruite sulla base d'un significato. È questo un mezzo e un metodo inevitabile in qualsiasi esposizione cinematografica. E, in forma condensata e purificata, il punto di partenza del "cinema intellettuale". Di un cinema che cerca un massimo di laconicità per l'esposizione visiva di concetti astratti<sup>102</sup>.

Interessante rilevare l'affinità delle considerazioni sopra riportate con le parole di Šklovskij, che tre anni prima, nel 1926, aveva scritto: "il cinema somiglia più di ogni altra cosa alla pittura cinese", che "si trova a metà strada tra il disegno e

---

<sup>97</sup> S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, op. cit., p. 28 (pubblicato per la prima volta con il titolo *Za kadrom* come postfazione al libro di N. Kaufman, *Japonskoe kino*, Moskva 1929, pp. 72-92).

<sup>98</sup> S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, op. cit., p. 29.

<sup>99</sup> V. Ivanov, "Ejzenštejn i kul'tury Japonii i Kitaja", *Vostok-Zapad. Issledovanija. Pervody. Publikacija*, III, a cura di L.B. Alaev – M.L. Gasparov – A.B. Kudelin – E.M. Meletinskij, Moskva 1988, pp. 279-290.

<sup>100</sup> Il regista, com'è noto, aveva studiato per un periodo la lingua giapponese.

<sup>101</sup> Fra gli altri, "piangere" ("raffigurazione dell'acqua e di un occhio"), "ascoltare" ("la raffigurazione d'un orecchio vicino al disegno d'una porta") e "abbaiare" ("un cane e una bocca").

<sup>102</sup> S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", op. cit., p. 30.

la parola. Le persone che si muovono sullo schermo sono come geroglifici. Non sono cineimmagini ma cineparole, cineconcetti”, mentre “il montaggio è la sintassi e l’etimologia del cinelinguaggio”<sup>103</sup>. Successivamente, invece, Šklovskij definisce gli “elementi di senso” nel film di Pudovkin *Konec Sankt-Peterburga* [La fine di San Pietroburgo, 1927] – “la fabbrica”, “il Cavaliere di bronzo” e gli altri “monumenti”, le “gru”, le “trombe” e il “tamburo” – “geroglifici cinematografici”, intendendo con tale espressione “frammenti” troppo poco numerosi “per essere realmente visti”, non “articolati fino in fondo, così come non si articolano fino in fondo le parole nei discorsi reali”<sup>104</sup>.

Ancora più coerentemente alla duplice prospettiva della “visione” e del “riconoscimento”, con l’opera *Montaž ’37* (in italiano nota con il titolo *Teoria generale del montaggio*), Ejzenštejn si pone l’obiettivo di esplorare “uno dei problemi essenziali nell’ambito della composizione cinematografica audiovisiva”, la concezione dell’“*obraznost*” [immaginità] in opposizione all’“*izobrazitel’nost*”<sup>105</sup> [rappresentazionalità], al fine di fornire “un quadro generale”, “una visione d’insieme” delle diverse forme del montaggio man mano elaborate dal regista a partire dagli anni Venti (montaggio “delle attrazioni”, “metrico”, “ritmico”, “tonale”, “sovratonale”, “intellettuale”<sup>106</sup>). In sostanza, secondo Ejzenštejn non è la semplice *izobraženie* [rappresentazione] a rendere efficace ed espressiva un’opera d’arte, bensì l’*obraz* [immagine], che dà al fruitore l’opportunità di cogliere, attraverso un “pensare obrazno” [per immagini], un senso che si può rinvenire solo andando oltre la nuda rappresentazione, grazie a proce-

dimenti propri del pensiero figurativo-sensoriale<sup>107</sup>. In tali riflessioni sembra riecheggiare quanto affermato da Šklovskij ne *L’arte come procedimento*: contestando le concezioni di “immagine” poetica e del “pensare per immagini” sostenute da Aleksandr Potebnja e dai teorici del simbolismo<sup>108</sup>, per il critico, poiché “l’immagine non è un soggetto costante di mutevoli predicati”<sup>109</sup>, il linguaggio della poesia e l’immagine stessa non possono essere considerati concetti intercambiabili. “Ne consegue”, parafrasando Erlich, che “il carattere distintivo della poesia va ricercato non nella semplice presenza dell’immagine, ma nell’uso che ne viene fatto”<sup>110</sup>. Il linguaggio poetico, infatti, è per Šklovskij “creato intenzionalmente per una percezione estratta dall’automatismo, la sua ‘visione’ è lo scopo stesso dell’autore, e viene creata ‘artificialmente’ in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata nel modo più alto possibile, per cui l’oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità”<sup>111</sup>.

Ad alcuni anni di distanza da queste formulazioni, nel 1923, riflettendo sul rapporto fra letteratura e cinematografo, Šklovskij descrive il cinema come un mezzo artistico caratterizzato dall’impiego di un “nudo soggetto”<sup>112</sup> (spesso, per il critico, mutuato dalla letteratura) e da una “completa noncuranza per le motivazioni”, intendendo con quest’ultime “qualsiasi giustificazione semantica della struttura artistica”<sup>113</sup>, di cui “il cinema non ha bisogno [...]”: nel cinema niente viene raccontato, tutto è mostrato”<sup>114</sup>. Tali riflessioni rispecchiano una nozione di cinema, come precisa Hansen-Löve, quale

<sup>103</sup> V. Šklovskij, “Il cinelinguaggio”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 41.

<sup>104</sup> V. Šklovskij, “Errori e invenzioni”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 66.

<sup>105</sup> S. Ejzenštejn, “Abbozzi per un’introduzione”, Idem, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 2012, p. 8.

<sup>106</sup> Elencati dal regista secondo quest’ordine nel 1929, si veda Idem, “Metodi di montaggio”, Idem, *Forma e tecnica del film*, op. cit., pp. 67-76 (pubblicato per la prima volta in inglese con il titolo “The Fourth Dimension in the Kino”, *Close-up*, 1930, 4, pp. 184-194).

<sup>107</sup> Sull’opposizione tra immaginità e rappresentazione nell’estetica ejzenštejniana, si rimanda a P. Montani, “Introduzione”, S. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia 2003, pp. IX-XLI.

<sup>108</sup> I quali, agli occhi di Šklovskij, associano il valore poetico delle immagini al “fatto che esse raggruppano eventi e azioni eterogenee, e spiegano ciò che ignoto mediante ciò che è noto”, V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 5.

<sup>109</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>110</sup> V. Erlich, *Il formalismo russo*, op. cit., p. 190.

<sup>111</sup> V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., pp. 22-23.

<sup>112</sup> Idem, “Letteratura e cinema”, *I formalisti russi*, op. cit., p. 117.

<sup>113</sup> Ivi, p. 137.

<sup>114</sup> Ivi, p. 138.

strumento artistico "straniato e demotivizzato"<sup>115</sup> *par excellence*, in cui l'intreccio come tale è recepito ed evidenziato mediante il montaggio, grazie al quale è possibile un rapido cambio dei fotogrammi. Del resto, nel tentativo di definire le "leggi del cinema", Šklovskij indica quale strumento straniante proprio il montaggio: giacché il cinema muto non ha le stesse possibilità della "descrizione letteraria" – nella quale "il rapporto fra parola e oggetto non è definito", e lo scrittore, per questa ragione, va "in cerca di rapporti nuovi" creando "un suo legame particolare tra parola e oggetto"<sup>116</sup> – è il montaggio a sostituirsi ai procedimenti linguistici finalizzati alla rielaborazione del materiale, messo in atto nella letteratura grazie allo straniamento della prospettiva e del linguaggio<sup>117</sup>.

#### OSTRANENIE, PATHOS ED ESTASI

Tornando al concetto ejzenštejniano di "immaginazione" dell'opera, intimamente legate a essa sono anche le idee di "pathos" ed "estasi" che, generalmente, gli studiosi non hanno posto in diretta relazione con lo straniamento šklovskiano<sup>118</sup>. Cercando di sintetizzare nei limiti della presente indagine uno dei concetti chiave dell'estetica di Ejzenštejn, al quale il regista dedica diversi anni della sua riflessione, secondo quanto affermato nell'opera *Neravnodušna priroda* [La natura non indifferente, 1945-1947],

il pathos si definisce come qualcosa che costringe lo spettatore a balzare in piedi dalla sua sedia [...] a "uscire da se stesso". [...] l'azione patetica di un'opera consiste nel portare lo spettatore in uno stato di *estasi* [...], perché *ex-stasis* equivale letteralmente al nostro "essere fuori di sé" o "uscire dallo stato abituale". [...] Uscire da se stessi implica necessariamente il passaggio

[...] a qualcosa di qualitativamente diverso o contrario rispetto a quel che precedeva. [...] In una tale costruzione *tutti i segni caratteristici* debbono conformarsi alla condizione dell'"uscita da sé" e del trapasso continuo in una qualità diversa<sup>119</sup>.

La "natura" del pathos è inoltre definita da Ejzenštejn "unificazione, in uno slancio comune, delle sfere della sensibilità [*čuvstvo*] e della conoscenza [*soznanie*] realizzata nell'uomo dalla condizione estatica"<sup>120</sup>. Queste parole sembrano configurare il pathos quale vero e proprio straniamento, uno dei modi in cui nell'arte, riprendendo la formulazione šklovskiana, il fruitore acquisisce una più profonda consapevolezza degli oggetti liberati dalla loro "algebrizzazione"<sup>121</sup>, strappati dalla convenzionalità della routine. Ma è un passo contenuto più avanti ne *La natura non indifferente* a evocare in maniera evidente l'*ostranenie* šklovskiano.

In assenza nell'opera della "unificazione" di *čuvstvo* e *soznanie*, scrive il regista, se "invece di una fusione completa della forma del tracciato e del suo contenuto, avessimo esattamente l'inverso: una completa 'rottura' tra il segno e la sua essenza, uno 'sdoppiamento', accompagnato dal trauma della loro unificazione forzata e innaturale"<sup>122</sup>, avremmo "un effetto opposto a quello patetico, e cioè un effetto comico, divertente"<sup>123</sup>. Si tratta secondo Ejzenštejn dei momenti "di choc violento" in cui si verifica una "dissociazione del segno e del significato"<sup>124</sup>, una condizione percettiva che, "proiettata sui principi della composizione", produrrà quello che il regista definisce "un effetto [...] 'antipatetico', intendendo con ciò non un 'umorismo moderato' o un 'sorriso bonario', ma un fenomeno che, comico all'apparenza, nasconde in realtà un significato profondo (e forse persino tragico)"<sup>125</sup>. Per illustrare un simile effetto, Ejzenštejn si serve di un episodio tratto da *Anna Karenina*:

<sup>115</sup> O.A. Chanzen-Leve, "Formalistckaja teorija kino", Idem, *Russkij formalizm*, op. cit., p. 328.

<sup>116</sup> V. Šklovskij, "Sulle leggi del cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 152.

<sup>117</sup> Si veda O.A. Chanzen-Leve, "Formalistckaja teorija kino", op. cit., p. 329.

<sup>118</sup> Leonid Kozlov e Raissa Raskina hanno rilevato una maggiore vicinanza del "pathos" al principio dello straniamento d'interpretazione brechtiana. Si vedano L. Kozlov, "La processione nella cattedrale, il pathos e lo straniamento (Ejzenštejn e Brecht)", *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, op. cit., pp. 115-126 e R. Raskina, "L'estraneità del familiare: *grotesk, ostranenie*, perturbante", *Ricerche slavistiche*, 2014 (LVIII), 12, pp. 323-340.

<sup>119</sup> S. Ejzenštejn, "Sulla struttura degli oggetti", Idem, *La natura non indifferente*, op. cit., pp. 32-33, corsivo dell'autore. La prima redazione di questo scritto, "O stroenii veščej", risale al 1939.

<sup>120</sup> Idem, "Il pathos", Idem, *La natura non indifferente*, op. cit., p. 61. Redatto tra il '45 e il '46, "Il pathos" rimane incompiuto.

<sup>121</sup> V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", op. cit., p. 11.

<sup>122</sup> S. Ejzenštejn, "Il pathos", op. cit., p. 61.

<sup>123</sup> Ivi, p. 62.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Ibidem.

Vronskij, che è appena venuto a conoscenza della gravidanza di Anna, fissa sciocamente il quadrante dell'orologio senza riuscire a collegare la posizione delle lancette con la nozione dell'ora. Quando un uomo si trova in tali condizioni diciamo di lui che “non è più se stesso”. Ora, questa condizione [...] rappresenta in qualche modo la faccia passiva, alterata – inversa! – della dinamica e patetica “uscita fuori di sé”, che ci innalza al di sopra di noi stessi. Lo choc funziona come uno specchio deformante del salto qualitativo, nei momenti in cui “l'ordine delle cose” si “scardina” e si ribaltano le situazioni stabilite, ritenute fino a quel momento immutabili<sup>126</sup>.

La succitata scena del romanzo era stata dal regista precedentemente menzionata nello scritto *Montaž 1938* [Montaggio 1938] a proposito della duplice natura dell’“immagine” e della “rappresentazione”: nella mente di Vronskij, scrive Ejzenštejn, non si produce “l’immagine del tempo creata abitualmente dall’orologio” poiché il protagonista vede “solo la *rappresentazione* geometrica del quadrante e delle lancette”<sup>127</sup>. Nella sua biografia, Šklovskij rileva proprio in questo passo quella che chiama la “condensazione del processo di percezione”: “il segno e il tempo stesso s’erano scissi, ma permaneva la sensazione dell’incomprensibilità di questo fenomeno. Mi sembra che di qui nasca il processo che ho analizzato nel 1919 o prima col nome di ‘straniamento’”<sup>128</sup>.

Già in una sezione precedente della biografia, Šklovskij aveva dichiarato di scorgere l’influenza del suo pensiero e di essere “responsabile” della “fraseologia”<sup>129</sup> adoperata da Ejzenštejn. Questi, infatti, ritiene che la “forma dell’elaborazione del contenuto dal punto di vista del soggetto – [...] il procedimento di montaggio della sceneggiatura, applicato per la prima volta [nel film *Sciopero*]” sia “una *conseguenza della comprensione formale basilare del materiale* proposto”<sup>130</sup>. Anche nell’esempio tratto da *Anna Karenina* il critico ri-

conosce le sue formulazioni riguardo, in questo caso, all’*ostranenie*.

In effetti, volendo adottare la terminologia šklovskiana, Vronskij trascende la simbolizzazione tipica del *byt* mediante l’*ostranenie* dello choc e la *rimozione* della tradizionale dipendenza del segno dal significato: *vede* l’orologio e non lo *riconosce*, percependolo come autentica materia estrapolata dal suo valore d’uso quotidiano. Per questo motivo Ejzenštejn rileva nell’episodio un’azione “antipatetica” messa in atto dallo “specchio deformante”, il “ribaltamento” e lo “scardinamento” delle situazioni prestabilite. Ma il ragionamento del regista non termina qui, sviluppandosi oltre: quando “lo ‘sdoppiamento esterno’ del segno e del contenuto viene ricomposto nella significazione profonda [...], sotto l’apparente comicità della situazione esterna si fa sentire il pathos della situazione reale e sociale che fa da sfondo alla scena”<sup>131</sup>.

#### L’“ECCEZIONALITÀ” DEL “NORMALE” E L’“ETERNITÀ DEL PASSATO”

Esempio di tale ricomposizione patetica è l’epilogo di *¡Que viva México!* – il film incompiuto che dal 1931 al 1932 Ejzenštejn gira in Messico –, vera e propria messa in scena, a mio avviso, di uno straniamento dalle sfumature grottesche che rievoca la teorizzazione šklovskiana (assieme a quella bachtiniana sul carnevalesco) facendosi, allo stesso tempo, veicolo di un preciso messaggio ideologico.

Le scene finali del film, definite dal regista “il mio carnevale filmato”<sup>132</sup>, sono ambientate a Città del Messico nel *Día de los Muertos* (giorno dei morti), ricorrenza durante la quale, descrive Ejzenštejn, *calaveras* [uomini con maschere di teschi] e *calacas* [scheletri travestiti da umani] vengono travolti da “un uragano di risate” mentre “la rumba infuria” e, metonimicamente, “la maschera di cartone della morte balla”<sup>133</sup>. Dietro uno spettrale e al contempo

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Idem, “Montaggio 1938”, Idem, *Il montaggio*, op. cit., p. 94, pubblicato per la prima volta su *Iskusstvo kino*, 1939, 1, pp. 37-49, corsivo mio.

<sup>128</sup> V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., pp. 246-247.

<sup>129</sup> “Fui proprio io a introdurre il concetto di ‘arte come procedimento’ in epoca abbastanza precoce, ossia nel 1916, senza tuttavia definire che cosa intendessi per procedimento”, Ivi, p. 154.

<sup>130</sup> S. Ejzenštejn, “L’atteggiamento materialistico verso la forma”, *Ejzenštejn*, op. cit., pp. 136-137, corsivo dell’autore.

<sup>131</sup> Idem, “Il pathos”, op. cit., p. 63.

<sup>132</sup> Idem, “Il Giorno dei Morti in Messico”, Idem, *Visse, scrisso, amo*. *Memorie*, a cura di G. Kraiski, Roma 1990, p. 134 (*Den’ mertvyh v Meksike*, scritto memorialistico redatto fra il 1945 e il 1946).

<sup>133</sup> Ivi, p. 132.

gioioso camuffamento che elimina simbolicamente le differenze in un contesto ribaltato, si celano il vescovo, lo *hacendado*, il *charro*, il peone, la contadina e la gran dama, l'operaio e il bambino, divisi nel quotidiano ma riuniti dai festeggiamenti. Abolite provvisoriamente le gerarchie e i conflitti "tra scoppi d'ilarità", racconta il regista, tutti si scatenano al ritmo di una danza quasi ipnotica "che soppianta i ritmi funebri" del rintocco grave delle campane, "in mezzo a giostre e baracconi, nelle fiere popolari, nei viali delle grandi e delle piccole città, nelle sconfinatissime fattorie e nei minuscoli villaggi"<sup>134</sup>.

Nel finale di *¡Que viva México!* "il carnevale è al suo culmine" e, tra il vorticare della ruota panoramica e le giravolte delle danze, "volano via le maschere"<sup>135</sup>: i "personaggi positivi" che nel film incarnano il principio della vita" si tolgono la maschera e scoprono il volto, mentre quelli che impersonano "la violenza, il trionfo sulla vita, la morte"<sup>136</sup> disvelano un teschio. Poiché, spiega Ejzenštejn, la "morte carnevalesca impone per ogni pseudomorto un epigramma perfido, spietato, velenoso, che strappi la maschera che si porta da vivi", la differenza tra coloro che dietro la maschera mostrano un "volto normale, bronzato e sorridente" (i peoni, gli operai e i bambini) e quelli che rivelano un "teschio reale, giallo e ossuto"<sup>137</sup> (i prelati, gli *hacendados* e gli ufficiali) viene evidenziata proprio attraverso il gioco alternato del volto e della maschera della morte.

Principio e fine, fissità del passato e divenire del presente, sacro e profano sono indissolubilmente uniti in un legame circolare, come suggerisce la stessa struttura "a spirale" di *¡Que viva México!* – così appropriatamente definita da Antonio Somaini<sup>138</sup> – perché, come in un cerchio, si ritorna all'inizio ma ci si sposta su un livello diverso. Non a caso, riferisce il regista: "il film comincia con il culto della morte presso gli antichi aztechi e maya

[...] per concludersi con la *vacilada*, la sprezzante ironia della risata messicana, che nel suo sarcasmo può annullare l'immagine stessa della morte, in nome dei geysir di vita che ne erompono"<sup>139</sup>.

Sembra così dischiudersi il significato delle parole che Šklovskij pone a conclusione della sua biografia: "Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato". Con esse il critico non solo coglie a pieno ciò che Ejzenštejn volle sperimentare nel suo film messicano e, più in generale, quello a cui aspirò il suo lavoro di teorico e cineasta, ma ne suggerisce anche l'influsso sul proprio pensiero.

In conclusione, la profonda complessità del legame tra la riflessione šklovskiana e quella ejzenštejniana si esprime, come si è tentato di mostrare, attraverso l'alternarsi di posizioni contrastanti e affini in un dialogo fecondo, denso di suggestioni, che la scomparsa del regista non ha interrotto. Nella sua ultima opera, *Energija zabluzdenija* [L'energia dell'errore, 1981], Šklovskij afferma che poiché "il mondo esiste come montaggio" – una scoperta fatta dopo l'aver "cominciato ad incollare una pellicola cinematografica"<sup>140</sup> – anche "l'arte senza intreccio" è "un prodotto di montaggio"<sup>141</sup>: "senza montaggio, senza contrapposizione", afferma, "non è possibile scrivere un'opera, per lo meno non è possibile scriverla bene". Benché Ejzenštejn non vi sia menzionato esplicitamente, il nome del regista risuona nelle seguenti frasi che, forse, ben si prestano a descrivere la natura del rapporto che legò i due uomini:

questa è la verità: l'ieri e il domani non sono uguali, nella vita tutto è frutto di montaggio, è necessario solo scoprire su quale principio si basi. Nuove ricerche per una nuova vita. Dapprima l'aspirazione a percepire la vita. Poi a valutarla. La via che porta a Puškin-Tolstoj-Čechov è una via fatta di giudizi che cambiano. Ma guardatevi dal perdere la percezione della vita<sup>142</sup>.

www.esamizdat.it Ilaria Aletto, "Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato". Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn", *eSamizdat*, (XII), pp. 13-27

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ivi, p. 133.

<sup>137</sup> Ivi, p. 134.

<sup>138</sup> A. Somaini, "Que viva Mexico!", Idem, *Ejzenštejn. Il cinema*, op. cit., p. 136, corsivo dell'autore.

<sup>139</sup> S. Ejzenštejn, "Il Giorno dei Morti in Messico", op. cit., p. 131.

<sup>140</sup> V. Šklovskij, *L'energia dell'errore*, Roma 1984, p. 165.

<sup>141</sup> Ivi, p. 166.

<sup>142</sup> Ivi, p. 168.