

OSpettacoli

Cultura

Otto fotogrammi di «Otto», tratti dalla sequenza che satirizza l'ascesa al potere di Kerenski. Le didascalie significano «Ministro della guerra e della marina» e «Primo ministro». Sotto: Sergej Eizenstejn in una foto del 1928

Il montaggio nasce prima del film, è parte del patrimonio culturale dell'uomo: lo spiega Sergej Eizenstejn, in un testo ora pubblicato

Il cinema di Dioniso

Teoria generale del montaggio, il primo dei due volumi in cui la Marsilio raccoglie gli scritti di Eizenstejn — Sua Maestà Eizenstejn, scrisse Sklovskij — sui problemi del montaggio, è per molte ragioni un vero e proprio evento editoriale, non solo italiano. Il libro contiene un testo di notevole estensione, conosciuto con il nome di Montaggio 37, titolo non apposto da Eizenstejn, ma coniato in analogia con un suo intervento — Montaz 1938 — raccolto in Forma e tecnica del film e lezioni di regia.



Lo scritto in questione, abbozzato nel 1935, poi ripreso nel '37 e mai ultimato, trovò collocazione nel vol. II dell'edizione moscovita delle opere del nostro. Ma a causa della difficile leggibilità di alcuni punti, oltreché dell'incompletezza e del mancato riordino dei materiali, subì manipolazioni da parte dei curatori.

Il volume della Marsilio ricompone il saggio nella sua integralità. Inserendo passaggi cruciali come il mito di Dioniso, le pagine su Freud, la lettura di Joyce. Grazie alla solerzia del direttore del Museo Eizenstejn, Naum I. Kleiman, che ha avuto l'agio di operare direttamente sul manoscritto, le parti controverse o semanticamente omesse sono state restaurate.

Ma, in più, tutto il materiale è raccolto secondo un'articolazione tematica, volta a rafforzare la «logica argomentativa della scrittura di montaggio» (così il curatore italiano, Pietro Montani, che ha proceduto in accordo con lo schema proposto dall'autore della prefazione, Franco Casetti). L'edizione italiana è insomma a pieno titolo la prima edizione mondiale: un autentico avvenimento culturale, dunque.

Francesco Casetti, descrivendo il periodo e le condizioni in cui il regista si trovò a operare, e in cui concretamente stese le sue pagine (il periodo delle repressioni staliniane, e delle accuse mosse all'autore di Ottobre dai suoi stessi colleghi: si è nel '37, interpreta le posizioni eizenstejniane, quando ortodosse, come concessioni al potere e modi per esorcizzare la violenza; mentre invece vede in certe intuizioni un metodo strettamente appartenuto a quei moderni «stili di analisi» (l'espressione è ripresa da uno studio di Aldo Garanti) che hanno connotato la ricerca filosofica ed ermeneutica degli ultimi anni. In particolare, mette in evidenza la tensione — coglibile nella pagina e nel pensiero di Eizenstejn — tra centrato e scen-

trato, tra compatto e disperso, tra parte e tutto. Il concetto di montaggio predicato da Eizenstejn si basa sull'unità dell'oggetto visualizzato nella percezione di chi osserva, dando per scontata l'autonomia di quest'ultimo. Il riferimento non va solo al cinema: il montaggio per Eizenstejn riguarda il settore delle arti (plastiche, musicali, letterarie, ecc.), ma anche i processi di strutturazione della realtà.

Quelli delle regole di fondo? Il pezzo di montaggio — sottile Eizenstejn — costituisce una porzione che, giusta la legge della «parte per il tutto», stimola la coscienza all'unità. Il punto di partenza è lo smembramento dell'oggetto stesso, ma a fine di procedere alla sua ricomposizione. Tale metodo si trova ampiamente illustrato, ad esempio nel Canto dell'ascia di Walt Whitman, in cui l'oggetto disarticolando le forme alla fine le riunifica: «La scure rimbombava. La densa foresta emana flauti risonanze. Divallano, sorgono, assumono forma, / Capanna, tenda, approdo, picchetto / Correggiato, aratro, piccone, leva, vanga», ecc. ecc.

Ma ciò che Whitman predica dell'elemento esterno alla coscienza, può riferirsi a quest'ultima. Con lo stesso procedimento il soggetto può parlare di sé. Anche in questo caso interviene il principio dello smembramento: solo che stavolta l'oggetto in questione è l'uomo. Il montaggio insomma, lungi dal presentarsi come una sorta di manna per il cinema caduta per incanto dal cielo, scaturisce dal seno stesso della natura degli uomini: dalla loro psiche e intelligenza. Per questo, quando il regista sovietico si domanda da dove derivi, che diventerà in seguito arte del cinema. Quella soglia a partire dalla quale il rito sacro si trasforma gradualmente in arte. L'effettiva azione del culto trapassa gradualmente nel simbolo del rito per poi divenire un'immagine nell'arte.

L'origine del montaggio risiede insomma in Dioniso: cioè a dire, attraverso una metafora divenuta espressione della realtà, nel processo di formazione della materia dal corpo degli enti prima sottoposti a trasformazione, e poi tradotti in quelle intramurature di socialità che trovano le loro radici appunto nel mito.

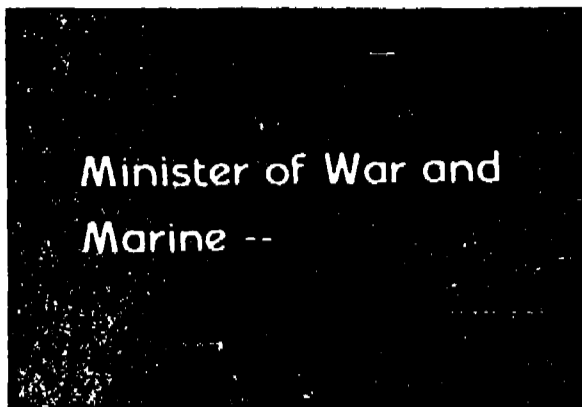
Allora, il montaggio non è ciò che quanti si occupano di cinema riferiscono alla meccanica del taglio e dell'incolatura della pellicola: ma l'u-

omo in senso profondo del cinema, unità che mostra come il cinema, a differenza di quanto si sia portati a credere trattandosi di un'arte moderna, mantiene uno stretto legame con il patrimonio fondamentale dell'uomo. Ogni opera d'arte, infatti, rivela alla propria base un intervento di assemblaggio. Gli esempi derivati dalle altre discipline e di cui il libro fra gran scilo — dalla letteratura (Puskin, Joyce, Balzac) dalla musica (Wagner), dalla pittura (Serov, Tintoretto, Daumier) — confermano la tesi generale.

Il montaggio è in definitiva nell'intelligenza e nella natura, e poi nei prodotti della creazione. Ma come il problema non concerne solo i fattori naturali, ma anche i meccanismi della coscienza profonda, allo stesso modo, in luogo di una tecnica, si ha a che fare con un atteggiamento essenziale dell'uomo, nella sua tensione a liberarsi attraverso l'invenzione metaforica. La posizione di Eizenstejn (come lui stesso la interpreta) interviene l'accesso alle leggi dell'immagine ricercandone il principio in una logica, che tenesse l'uomo a centro di tutto. Significativamente, il libro trae l'abbrivio da una citazione di Maksim Gorkij: «Tutto è nell'uomo — tutto è per l'uomo».

Non si tratta di una frase di circostanza: quanto invece del riproporsi di un atteggiamento umanistico alieno dal soggettivismo borghese e vitalmente ancorato al marxismo di Eizenstejn trovi le sue radici in una implicita disposizione rinascimentale, attenta alle più esatte individualizzazioni dell'evento ma anche ai suoi legami con l'insieme. In ogni caso rimane imprescindibile la tensione a una sintesi non soltanto esteriore, ma bensì intellettuale ed etica. Eizenstejn insomma appartiene, pur con la particolarità della sua biografia culturale ed esistenziale, all'universo semantico aperto dalla rivoluzione d'Ottobre. Così, anche quando il mondo gli si presenta frantumato e disperso, tocca all'io creativo e pensante di trasferire quell'atomizzazione in una polifonica simultaneità: la stessa che il montaggio, nel suo agire sul corpo dell'immagine, traduce pari pari nel mondo reale.

Qualtieri De Santi



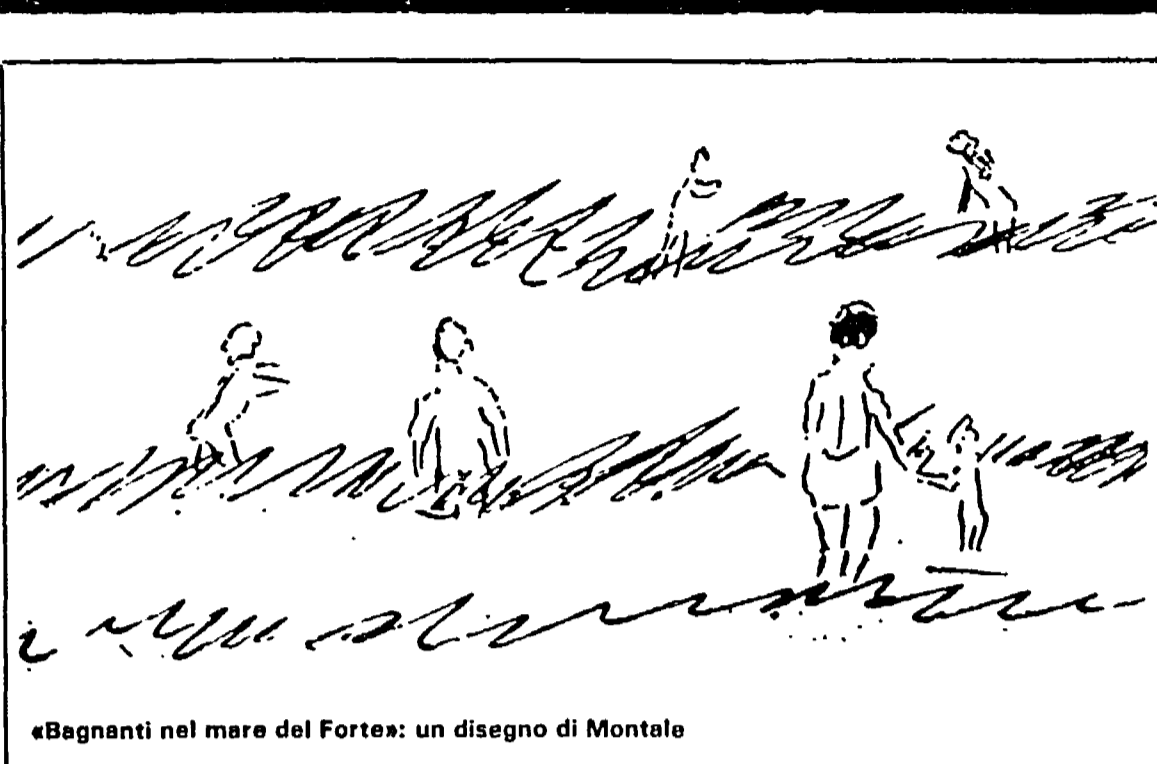
Rossini: un'eredità contrastata

PESARO — Gioacchino Rossini, quando il 5 luglio 1858 sottoscrisse a Parigi il suo testamento, non immaginava di certo che un giorno, anziché unire nel nome della musica la sua città natale, l'avrebbe divisa. Sta di fatto che ora Conservatorio di musica e Fondazione rossiniana sono in lite sulla proprietà dello storico palazzo, attuale sede delle due istituzioni. Bisogna risalire al lascito rossiniano per ricostruire il «giallo».

Il maestro, benché vissuto quasi sempre lontano dalla sua città, nominò nel suo testamento il Comune di Pesaro erede di gran parte del suo patrimonio con l'obbligo di fondare un istituto musicale. Il civico consesso, eseguendo il volere dell'estinto, il 28 marzo 1881 deliberava l'istituzione del Liceo, che veniva inaugurato il 25 novembre 1882 nei locali di una ex chiesa, sotto la direzione del maestro Carlo Pedrotti.

Nel 1940, sulla base di una convenzione della durata di 99 anni, il liceo musicale passò alle dipendenze dello Stato di un conservatorio. L'ente morale si trasformò in «Fondazione Rossini» con il compito di integrare l'opera didattica del Conservatorio e di esaltare la figura e la memoria del maestro pesarese. Difficoltà finanziarie costrinsero, negli anni Settanta, la Fondazione a rivedere la convenzione con lo Stato ritenuta troppo gravosa per le proprie finanze.

«Quando venne sottoscritta la convenzione con lo Stato — sostiene la Fondazione Rossini — gli iscritti al conservatorio erano 82 con una ventina di insegnanti ed occupavano solo una parte dell'edificio. Oggi, invece, frequentano il conservatorio pesarese 1.200 allievi con 240 insegnanti distribuiti anche in altre aule. Di qui le maggiori spese di gestione che portarono, dal 1977 al 1983, al pagamento, da parte del ministero della Pubblica Istruzione, di un canone d'affitto. Dalla scadenza del contratto d'affitto, però, il ministero non ha sborsato più una lira. La Fondazione ha risposto con la carta legale chiedendo 140 milioni di arretrati allo Stato e inviando nel contempo lo sfratto al Conservatorio.



«Bagnanti nel mare del Forte»: un disegno di Montale

Elio Fiore, il leopordiano

Da molti anni ormai, appoggiata ai libri di uno scaffale, rivedo tutti i giorni una fotografia a colori. Si tratta di due personaggi sotto un parapluie che li rischiarano. A colpo d'occhio si riconosce Eugenio Montale. Sorride, il vecchio, ma senza malizia (o con poca: un cenno appena, inevitabile, come una piega del viso), e sorridendo guarda il suo interlocutore.

Quest'ultimo è Elio Fiore, poeta anche lui, non illustre come quello che gli sta di fronte e poco probabile candidato al Nobel. Quella foto me l'ha regalata lui, Fiore, non ricordo più quando. «Tieni — mi disse — l'ha scattata la Gina, in via Bigli, a Milano, in casa di Montale». E io la tengo lì, sullo scaffale, perché c'è Montale e perché me l'ha data lui, Fiore, che ora esce con un libro di poesie dal titolo leopordiano *In purissimo azzurro* (Garzanti, pagg. 111, lire 15.000). La prefazione è di Mario Luzi e il risvolto di copertina, salvo errore, è di un altro grande della poesia italiana contemporanea, Attilio Bertolucci. Un «caso Fiore»? Si fa presto a dirlo. E poi non è un «caso».

Chi conosce Fiore, sa da lungo tempo, e conserva il libro, che nel '64 le edizioni Apollinaire di Milano pubblicarono i suoi *Dialoghi per non morire*, e che più di recente una stamperia di monache (le suore gli regalano anche dei pullover fatti per lui) hanno impresso un volumetto di pochi versi che Fiore ha regalato agli amici. Ha avuto anche un'eredità: un cappotto; non un cappotto qualsiasi, sibbene uno dei cappotti di Eugenio Montale, che gli va a pennello. Parlare di Elio Fiore non è facile, perché si corre il rischio di fare un ritratto di lui, di delineare il personaggio. In un tempo come il nostro, in cui l'individuo è assorbito e cancellato dal ruolo che il caso, o chissàché, gli ha assegnato, fare di Fiore un personaggio sarebbe come fargli un torto. Non che egli non sia un personaggio. Lo è, e quella foto lo dice. La mattina va al lavoro al Pontificio istituto biblico, dove guadagna pochissimo, e quando è libero passeggia per Roma. A casa, mentre cuociono le patate, alza il telefono e racconta agli amici come questo o quel papa gli sia più simpatico o antipatico. I papi sono i personaggi preferiti della sua conversazione. Cattolico, si è fatto ebreo: nel senso che ha preso su di sé il dolore dello sterminio. I nomi sono incisi nel marmo del 16 ottobre 1943, a pochi metri da casa sua.

Scrivere Mario Luzi nella prefazione: «Dal profondo non del deserto ma dal gonfio cuore della Roma israelita straziata dai nazi l'evangelico poeta assume su di sé i mali e le ingiustizie conosciute da presso». In epigrafe,

FIORÈ HA POSTO QUESTE PAROLE: «Mi ha detto il mio Signore / — Va' / Sil la Vedetta Notturna / Quello che vedi grida — (Isaia, 21,6, nella traduzione di Guido Ceronetti). E la Vedetta Notturna ha le sue visioni. Leopardi miracolosamente incontrato a Napoli, un colloquio con lui, che poi si è fatto dialogo, di volta in volta, con i poeti e gli scrittori ai quali egli dedica le sue poesie. A cominciare da Sibilla Aleramo, che a suo tempo lo mandò da Luzi con il manello dei suoi versi. Forse cominciò con quella visita il dialogo ininterrotto che Fiore, anche in questo libro, mantiene con i suoi contemporanei. Dialoga con loro intorno al dolore del mondo, lui, Vedetta Notturna, che grida quello che vede. Che siano poesie o no, che siano versi lavorati secondo le regole o no, poco importa, perché quello che conta, per la Vedetta, è la parola: quello che vede lo grida. Ma prima della parola, prima della liberazione del grido, Fiore conosce l'angoscia delle sue visioni e delle sue passioni. Dice: «Anche questo è accaduto: eravamo al Santa Maria della Pietà. / Eravamo dodici e dormivamo sulle panche. Di notte uno si alzò, / e cominciò a distribuire il pane misto al suo sudore di sangue».

Da queste eucarestie, egli esce con la parola, gridando quello che ha visto. Ce lo grida con ingenua fede nell'ascolto. E la sua santità: non sospettare, non credere al male, e se un male c'è è quello grande, della Storia, un male che si può tenere a bada opponendogli la grazia di uno scambio di parole amiche. Questo è il senso della sua assidua ricerca degli amici e delle dediche delle poesie del volumetto *In purissimo azzurro*.

Non tutti possono parlare con lui. Non può parlare con Elio Fiore il tranquillo Tal dei tali che non sa muoversi nel dominio della visionarietà. Fiore è un visionario. Bisogna entrare nel suo discorso, tra i suoi saggi piagnuti e i suoi papi barocchi, tra i suoi poeti chiamati per nome e le sue visioni, e capire che quando egli parla obbedisce al comandamento di Isaia.

È rimasto uno dei pochissimi poveri e soli (ma dove sono più gli altri?) della poesia. Vive di poco, fiducioso che la provvidenza non abbandona nessuno. Si chiude in casa e scrive: «...annunci — dice Luzi —, lamentazioni, terribili accuse, luminose ascese e discese della "profezia" che attraversano il nostro tempo così impetuosamente e così implacabilmente che io non conosco altro libro di poesia nostra dove la tragedia dell'epoca sia altrettanto presente nei suoi grandi traumi apocalittici e nelle sue quotidiane circostanze, sotto la trafittura della luce e del grido».

Ottavio Cecchi

FINO AL 30 APRILE DAI CONCESSIONARI FORD

NUOVA FIESTA 50. ANCORA PIU' INCREDIBILE...

Oggi la straordinaria Fiesta 50 è subito vostra a condizioni che sembrano incredibili. Pagate solo:

L. 206.000 AL MESE

Questa è l'offerta che Ford Credit attua su un finanziamento di 48 mesi con un minimo anticipo: solo IVA e messa in strada. Salvo approvazione della finanziaria.

...MA SEMPRE PIU' VERO L. 8.210.000

8.845.000 CHIAVI IN MANO

145 km/h con i nuovi motori da 50 CV ad accensione elettronica.
20,8 km/lt a 90 km/h. E inoltre Fiesta, con motore Diesel, è Campione Europeo di Economia: 26,3 km/lt a 90 km/h.
Superequipaggiamento che comprende tra l'altro: 5ª marcia - poggiatesta regolabili - predisposizione impianto radio con antenna - lunotto termico con fergivetro posteriore.

VERSIONE C IVA INCLUSA

Tecnologia e temperamento.

Anche su Nuova Fiesta 50 la grande novità esclusiva Ford: «Riparazioni garantite a vita». Tutte le vetture Ford sono coperte da garanzia 1-3-6 (un anno di garanzia e tre, sei e nove anni di garanzia estesa) e da un servizio di assistenza stradale 24 ore su 24. Finanzia la vostra Fiesta con Ford Credit. Leasing.