

ATTRAVERSO EJZENŠTEJN. IMMAGINE, MONTAGGIO, SUBLIMAZIONE

di Daniele Dottorini

Come affrontare un discorso sul problema della sublimazione dal punto di vista del cinema? Sarebbe facile trovare, all'interno della narrazione cinematografica delle forme di "rappresentazione" della sublimazione, in storie e personaggi. Troppo facile forse. Più difficile, ma anche stimolante chiedersi se il cinema stesso, come dispositivo, come forma, presenti delle analogie con la dinamica specifica della sublimazione. Se esista cioè una forma cinematografica della sublimazione. Una sorta di percorso per analogia, dunque. Analogia che ha bisogno di alcune coordinate di partenza, coordinate temporali anzitutto. È infatti particolare il fatto che il rapporto tra psicoanalisi e cinema sia anzitutto un rapporto di coesistenza temporale, di analoga origine, sviluppo e procedimenti. Indagando tale coesistenza si può allora ipotizzare un protocollo di ricerca, uno sguardo diverso sul loro rapporto rispetto alle molte interpretazioni che lo hanno pensato e descritto.

Si può cominciare allora da un anno, il 1895: un anno particolare. In quell'anno, per la prima volta Sigmund Freud analizza un suo sogno e a Vienna vengono pubblicati gli *Studi sull'isteria*: è la data di inizio della psicoanalisi. Il 28 dicembre 1895, a Parigi, presso il Salon Indién di Boulevard des Capucines, ha luogo la prima proiezione pubblica di un programma di corti realizzati con la nuova invenzione dei fratelli Lumière, il cinematografo. Nel pomeriggio dello stesso giorno, un medico e inventore, Wilhelm Conrad Roentgen, deposita, presso la Physikàlisch-Medizinische Wissenschaft di Würzburg la comunicazione (con allegata la radiografia della sua mano e di quella della moglie), della nuova tecnica dell'immagine a raggi X.

Una coincidenza? Sin dalla loro origine, tre pratiche di analisi del mondo umano, interno ed esterno si mostrano profondamente intrecciate. Psicoanalisi, Cinema, Radiografia. Un incrocio di tecniche che determinano un nuovo stato dell'immagine: «Tre modi innovativi di vedere cosa stava dentro e dietro (o intorno) gli esseri umani, sotto la loro apparenza più superficiale, nelle profondità del corpo e della mente e della percezione/interpretazione dell'ambiente»¹.

È a partire da questa comune origine che il percorso cui si accennava sopra inizia a rendersi visibile; un percorso che lavora quindi sulla ricerca di analogie di procedimenti e pratiche capaci di ripensare il rapporto tra cinema e psicoanalisi o, perlomeno ad arricchirlo. Le analogie infatti si mostrano anche nel linguaggio, nella modalità con cui una parola letteralmente trasmigra da un campo all'altro, e di come questa mutazione implichi un cambiamento di sguardo, una modalità attraverso la quale l'Io, i corpi, il reale stesso cambiano prospettiva. Basti pensare ad un esempio che uno storico dell'immagine come Pierre Sorlin fa a proposito del problema del concetto di memoria. A metà del XIX secolo, ricorda Sorlin compare, nell'uso corrente, la nozione di "memoria fotografica" (mentre, fino al secolo precedente, per indicare una buona memoria si usavano termini come "fedele" o "pronta"). Si tratta di uno slittamento non da poco, come sottolinea Pierre Sorlin, poiché «invece di passare per una qualità, l'attitudine del ricordare è assimilata a una sorta di meccanismo»². La

¹ S. Beccastrini, *Narrazione tra cinema e medicina alternativa*, in *Medicina narrativa in Terapia Intensiva. Storie di malattia e di cura*, a cura di S. Polvani, A Sarti, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 127-128

² P. Sorlin, *I "figli" di Nadar. Un secolo di immagine fotografica*, Einaudi, Torino 2001, p. 38.

fotografia diventa in questo passaggio epistemico fondamentale il modello di una percezione del mondo e soprattutto delle modalità con cui il soggetto le trasforma in esperienza.

Il passaggio non è di poco conto, perché implica un ripensamento radicale dei modelli esplicativi della mente e del pensiero. L'avvento della fotografia e del cinema ha profondamente influenzato, non solo l'evoluzione del linguaggio comune, ma anche lo sviluppo delle nuove discorsività che la psicoanalisi costruirà negli anni a seguire. In *L'atto fotografico*, ad esempio, Philippe Dubois ha esplorato in modo accurato questo rapporto linguistico-concettuale. È significativo infatti che il termine "proiezione", abbia più di un elemento di contatto con il termine freudiano di *Projektion*: «direttamente o indirettamente – scrive ancora Sorlin – Freud aveva dunque in mente il cinema, quando, riflettendo sul destino delle pulsioni, improvvisava quello che non è un concetto ma semplicemente una rappresentazione in base alla quale l'io, turbato da oggetti che giudica minacciosi, li espelle fuori di sé e li "proietta" su qualcuno o qualcosa, un qualcuno o qualcosa che gli fanno appunto da *schermo*»³.

Proiezione, schermo (per quanto Freud non usi questo termine), fuoriuscita da sé. Termini che appartengono tanto al nascente vocabolario psicoanalitico quanto al cinema come dispositivo. La proiezione viene allora indirettamente presa ad esempio da Freud per indicare quella presa di distanza da sé o dall'altro che la fotografia aveva introdotto dalla metà del XIX secolo. Al tempo stesso, l'immagine fotografica (alla base del cinema, come si sa) costituiva l'esempio pratico di uno sdoppiamento, di una proiezione meccanica del reale su uno schermo, una visione chiara e intensa, al tempo stesso un *di più* di reale.

È lungo questa duplice prospettiva, questa ambivalenza profonda (che da Bazin a Didi-Huberman ha sempre accompagnato le riflessioni teoriche sul cinema⁴) che ha attraversato la storia dell'immagine cinematografica – il suo essere separazione, sdoppiamento e rivelazione del reale oltre lo sguardo naturale –, che una lettura cinematografica del concetto di sublimazione può essere una sfida praticabile.

Lettura cinematografica, si è detto. Sì, perché gli studi sul rapporto tra cinema e psicoanalisi si sono spesso intrecciati lungo una duplice direttrice. Da una parte il riconoscimento, come si diceva all'inizio, di una comune nascita, di una comune origine, che ha continuamente nutrito il riconoscimento di un rapporto. In questo senso, il cinema inteso come *dispositivo* ha spesso permesso a vari studiosi di indagare i fenomeni di identificazione, proiezione, narcisismo, voyeurismo, seduzione, feticismo. Il cinema, in questo senso, funziona come una proiezione, appunto, di dinamiche psichiche.

Una seconda direttrice di ricerca riguarda la capacità che ha il cinema – inteso come dispositivo *narrativo* – di mettere in scena storie che sono direttamente o indirettamente legate a modelli, dinamiche e concetti studiati dalla psicoanalisi. Anche in questa prospettiva, il campo di studi è molto ampio e ricco di esempi importanti⁵.

³ Ivi, p. 39.

⁴ Si dovrebbe aggiungere: le riflessioni teoriche che pensano il cinema da un punto di vista ontologico. Perché ciò che accomuna il pensiero di Bazin e quello di Didi-Huberman è proprio l'interrogarsi sull'immagine tecnologica non come mera rappresentazione, ma come traccia, impronta, di un reale complesso, sia esso materiale o mentale. Si vedano allora il classico A. Bazin, *Ontologia dell'immagine cinematografica*, in Id. *Che cos'è il cinema?* Garzanti, Milano 1999 e G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova 2010.

⁵ Per esigenze di sintesi non è possibile qui analizzare con esaustività la letteratura su psicoanalisi e cinema, ma si possono indicare alcuni testi che rispondono a quella doppia linea di ricerca di cui si è parlato: dagli studi classici di Christian Metz (*Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia 2006), agli scritti di J.-L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris 1978; R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris 1979; E. Cowie, *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*, Minneapolis 1997, fino agli studi di L. Albano, L. Albano, *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Pratiche, Parma 1992 e M. R. Salvatore, L. Mulvey e ovviamente Slavoj Žižek (*L'universo di Hitchcock*, Mimesis, Milano 2008).

Come sintetizza Giovanni Bottioli: «La “e” che compare nell’espressione cinema e psicoanalisi può venir intesa almeno in due modi: come l’indicazione di una possibile somiglianza (e così è stata intesa dagli studiosi che hanno indagato le similarità tra apparato psichico e apparato cinematografico); oppure come il rapporto tra un insieme di strumenti, cioè un metodo, e un campo di applicazione»⁶.

Quindi una lettura dal punto di vista del dispositivo e dal punto di vista della narrazione. Parlare di lettura cinematografica in questa sede però, significa in un certo senso incrociare le due prospettive e attraversarle trasversalmente: significa cioè pensare il cinema come operatore estetico e concettuale insieme, come dispositivo creatore che opera per mezzo di immagini e che, come tale, permette di ripensare – o meglio, *trasformare* – concetti e forme che provengono da altre pratiche creative, come la filosofia o la psicoanalisi.

Trasformare. Non si tratta dunque di rintracciare omologie di procedimento tra cinema e psicoanalisi o forme narrative che ne rimettono in gioco i concetti. Si tratta di leggere cinematograficamente un concetto che la psicoanalisi ha fatto proprio, come appunto il concetto di sublimazione; di ripensarlo dal punto di vista cinematografico, in un certo senso separandolo con fermezza dalla sua applicazione psicoanalitica.

Il termine *Sublimierung* che Freud utilizza per indicare la trasformazione di impulsi in gran parte sessuali verso pratiche creative, spirituali, artistiche è infatti un ulteriore esempio di appropriazione e trasformazione di senso di una parola – la cui origine è lontana – che la psicoanalisi ha svolto nel corso della sua storia. La sublimazione è anzitutto un movimento, una trasformazione – secondo il modello energetico freudiano, ma non solo – un ri-orientamento delle pulsioni soprattutto sessuali. *Movimento verticale*.

Se letto dal punto di vista dell’immagine cinematografica la questione acquista un significato particolare, peculiare. È possibile cioè leggere la sublimazione come forma del cinema? Trovare cioè nell’immagine cinematografica – che è un’immagine-movimento, non un’immagine *in* movimento, come Deleuze ha detto molto chiaramente nel primo dei suoi due libri sul cinema – una forma specifica della sublimazione. Ma parlare di appropriazione di un concetto significa in un certo senso, ammetterne anche la trasformazione, la metamorfosi.

Il problema non è da poco. Gli studi sul rapporto tra cinema e psicoanalisi, come accennato prima, hanno spesso lavorato su molti concetti della psicoanalisi freudiana e non solo, come feticcio, ipnosi, o sulle già citate forme del rapporto spettatoriale con l’immagine cinematografica. Ma il concetto di sublimazione spicca per la sua assenza (basti pensare ad un testo canonico come *psicoanalisi e cinema* di Christian Metz, in cui il termine compare alcune volte ma non direttamente legato all’immagine cinematografica).

Eppure il termine sublimazione ricorre con impressionante frequenza nella pratica critica come termine per descrivere il movimento di trasfigurazione di una immagine (qui per immagine intendiamo l’intero film a volte) dal campo visibile ad una dimensione trascesa, in cui il visibile allude o apre ad un campo altro di significati, astraendo dalla pura materialità di ciò che è ripreso; giocando, consapevolmente o meno, con il duplice significato di sublimazione, dentro e fuori la teoria psicoanalitica.

Si tratta però, come si è detto di andare oltre queste occorrenze, di far slittare i termini e di pensare il dispositivo cinematografico nel suo lavoro specifico. Partendo da una considerazione che ci viene da Gilles Deleuze, che nell’intervista *Il cervello è lo schermo*, afferma: «Il cervello è l’unità. Il cervello è lo schermo. Non credo che la linguistica, la psicanalisi siano di grande aiuto per il cinema. La biologia del cervello, la biologia molecolare invece sì. Il pensiero è molecolare, ci sono velocità notevoli che compongono gli esseri lenti che noi siamo. (...). I circuiti e i concatenamenti cerebrali non preesistono agli stimoli, ai corpuscoli o ai punti che li tracciano. Il cinema non è un teatro, compone i corpi con dei punti. I concatenamenti

⁶ G. Bottioli, *Il linguaggio diviso*, in *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, a cura di L. Albano e V. Pravadelli, Quodlibet, Macerata 2006, p. 15.

sono spesso paradossali e oltrepassano in tutti i sensi le semplici associazioni di immagini. Il cinema, proprio perché mette l'immagine in movimento o, meglio, dota l'immagine di automovimento, traccia e ritraccia continuamente dei circuiti cerebrali»⁷.

Tralasciando la critica, in questo testo non sviluppata, alla psicoanalisi e alla linguistica, torniamo per un attimo alle parole di Deleuze. L'analogia tra cervello e schermo, tra cervello e cinema si basa non sulla nozione di rappresentazione (il cinema rappresenta qualcosa, il mondo e se stessi), ma su una analogia di procedimento, su una *proiezione*, possiamo dire, dei concatenamenti cerebrali, che compongono i corpi con dei punti. Il concatenamento, spesso paradossale, avverte Deleuze, avviene, possiamo aggiungere, attraverso il montaggio, la forma principe del concatenamento cinematografico.

È dunque al montaggio che ci rivolgiamo anzitutto, per esplorare le possibilità di una sublimazione cinematografica. In *Immagine movimento*, nel capitolo dedicato al montaggio, Deleuze afferma che: «Il montaggio è la composizione, il concatenamento delle immagini-movimento in quanto costituente un'immagine indiretta del tempo»⁸. Montaggio come concatenamento e composizione, così come il desiderio è ciò che “scorre” in ogni concatenamento, la dinamica che “costruisce” il concatenamento, il mondo come concatenamento: «Un desiderio è costruire. Tutti passiamo il tempo a costruire. Per me, quando qualcuno dice “desidero la tal cosa”, significa che sta costruendo un concatenamento. Il desiderio non è nient'altro»⁹.

L'accostamento tra montaggio e desiderio non è casuale in Deleuze, essa apre ad una idea dinamica del montaggio che si contrappone a quella della composizione. Costruzione e apertura contro ordinamento e composizione. Partiamo – per spiegare meglio questa opposizione – da una qualsiasi definizione di montaggio presa da un manuale. Definizione standard, apparentemente neutra, che in realtà costituisce un'altra immagine del montaggio rispetto a quella di cui si sta parlando qui: «Con il termine “montaggio” si indica un particolare processo di composizione o di ordinamento delle immagini, determinato da una successione di inquadrature, scene e sequenze dalle quali scaturisce un racconto filmico. Nel cinema il montaggio opera una funzione selettiva della realtà, facilitando, se non eliminando, nello spettatore lo sforzo di passare dall'universale al particolare»¹⁰.

Le parole usate qui sono chiare: il montaggio è qui inteso come funzione ordinatrice, selettiva del reale (che, in quanto tale, è sfuggente). Esso consegna allo spettatore un mondo filmico sotto forma di racconto sì, ma “facilitato”, appunto ordinato, consegnato ad uno sguardo che non compie più lo sforzo del passaggio dall'universale al particolare, perché è proprio la composizione del montaggio a farlo per lui.

Legare insieme montaggio e desiderio va allora in una direzione opposta, in una concezione del montaggio più ampia e più articolata. Un movimento che non è semplicemente orizzontale. Nelle parole di Jean-Luc Nancy:

Il cinema passa da una sequenza all'altra (*enchaîne - onscenê*), su se stesso, indefinitamente, come uno scoprimento di sé virtualmente infinito: da una parte, ogni nuovo scoprimento può racchiudere un nuovo artificio, e lo racchiude necessariamente, e d'altra parte, ogni nuovo scoprimento può racchiudere un nuovo artificio, e lo racchiude necessariamente, e d'altra parte ciò che vi è da scoprire non è niente “in sé”. Ciò che spetta propriamente al cinema, oltre alla narrazione e all'immagine, oltre al montaggio e alla ripresa cinematografica, oltre alla sceneggiatura, agli attori, ai dialoghi – tutti elementi che possono riferirsi ad approcci quasi letterari, quasi pittorici, addirittura quasi musicali –, ciò che spetterebbe dunque propriamente al cinema sarebbe questa singolare maniera di non essere altro che il passare da una sequenza

⁷ G. Deleuze, *Il cervello e lo schermo*, tr. it. Cronopio, Napoli 2006, pp. 28-29.

⁸ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it. Ubulibri, Milano 1987, p. 45.

⁹ Id., *Abecedario di Gilles Deleuze*, Derive&Approdi, Roma 2005, Voce “Desiderio”.

¹⁰ L. Toschi, *Il linguaggio dei nuovi media*, Apogeo, Milano 2001, p. 288.

all'altra (*enchaînement*), dell'evidenza. [...]. La proprietà più propriamente distintiva del cinema, e forse anche la meno possibile da distinguere, la proprietà indistinguibile di tutto l'enorme flusso di film nel mondo, è il concatenamento, lo scorrimento indefinito della presentazione lungo se stessa¹¹.

Ma in questa logica del concatenamento, l'aspetto fondamentale è l'interruzione, la frattura, il blocco. Ciò che permette un ulteriore movimento e che ci avvicina al concetto di sublimazione. Sì, perché la forma del concatenamento permette di pensare il montaggio non come chiusura ma come apertura creativa, proprio a partire dalla sua interruzione, dalle fratture che sono parte integrante del dispositivo. È qui che l'immagine fuoriesce da sé, come voleva Sergej Ejzenštejn.

Andando più a fondo lungo la questione del montaggio, si incontrano infatti le grandi teorizzazioni sul montaggio, che possono allora essere rilette in questa prospettiva. Basti pensare a quella di Ejzenštejn anzitutto (su cui ci soffermeremo più avanti) o alla straordinaria e profondamente contemporanea teoria di Dziga Vertov sul montaggio come teoria degli intervalli e concatenamento di una visione oltreumana, capace di collegare tra loro elementi, luoghi e corpi distanti nel tempo e nello spazio; quella di Artavadz Pelesjan, fondata sul concetto di montaggio a distanza, ovvero sia di composizione-concatenamento delle immagini che separa le inquadrature corrispondenti attraverso l'introduzione di sequenze di immagini che riaprono le connessioni tra una inquadratura e l'altra e permettono un nuovo movimento di fuoriuscita delle immagini da se stesse.

Fuoriuscita, *Ek-stasis* come la chiamava Ejzenštejn, montaggio verticale: termini che possono introdurre quella lettura incrociata che si sta proponendo qui. È proprio qui infatti che ci viene incontro il concetto di sublimazione, a questo disancorato, in parte perlomeno, dall'eredità psicoanalitica, come movimento che arriva appena al di sotto della soglia, proprio grazie a ciò che il montaggio porta con sé in quanto concatenamento. Proprio perché non è la chiusura dell'opera in se stessa ad essere il punto finale del montaggio (il film in sé), ma al contrario, la sua apertura, il suo movimento "verticale" verso un arricchimento del senso oltre la sua rappresentazione.

Vediamo meglio questi concetti attraverso un excursus particolare, quello che lega Ejzenštejn alla teoria psicoanalitica, la sua lettura "eretica" di Freud, l'esempio concreto di un ripensamento cinematografico della psicoanalisi.

Parlare dei rapporti tra l'incessante ricerca teorica di Ejzenštejn e la psicoanalisi freudiana significa entrare nello spazio di un corpo a corpo particolare. L'operazione messa in atto dal regista sovietico è di fatto una torsione feconda (dal punto di vista della sua teoria, anzitutto) di concetti che nascono proprio dal confronto di Ejzenštejn con alcuni testi di Freud e con *Totem e Tabù* in particolare. Una torsione che serve al regista sovietico per mettere a punto una precisa teoria dell'immagine che, parafrasando Didi-Hubermann, potremmo chiamare "Immagine asincronica o anacronistica". Un rapporto particolare, abbiamo detto: perché è un confronto in cui di volta in volta i concetti freudiani sono ripresi, trasformati, nascosti, slittano all'interno del pensiero e della scrittura ejzenstejniana; ma particolare anche perché si fonda sulla logica esplicita del "tradimento": la lettura di Freud da parte di Ejzenštejn è una lettura che volutamente scarta alcuni principi chiave della teoria psicoanalitica per sviluppare fino alle estreme conseguenze alcuni aspetti, attraverso, appunto, una logica del "tradimento".

Partiamo allora da una ricostruzione storica dei rapporti tra il regista sovietico e l'inventore della psicoanalisi: Ejzenštejn scopre Freud nel 1916, a 18 anni, leggendo *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, da cui rimane folgorato. Negli anni l'interesse cresce. Divora infatti *L'interpretazione dei sogni*, che lo affascina, e nel corso degli anni legge e studia molti altri testi

¹¹ J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2004, p. 52.

freudiani, che nei suoi scritti cita esplicitamente, ma soprattutto implicitamente, per questioni di censura, molte volte.

Nel 1929, durante il suo viaggio in Europa, tiene una conferenza all'Istituto di Psicoanalisi di Berlino su invito di Hans Sachs, sul concetto di movimento espressivo, che Ejzenštejn legge come conflitto dinamico tra pulsioni inconse e una volontà che tende a reprimerle.

In quel periodo, Ejzenštejn tenta di conoscere personalmente Freud (senza riuscirci) e, sempre in quel periodo, il suo interesse per la psicoanalisi è particolarmente intenso, in un certo senso ambivalente.

Da una parte infatti la psicoanalisi lo affascina per la capacità di aprire un mondo di senso che sta “prima” del mondo della coscienza, dall'altra – in questo influenzato da una certa lettura “meccanicistica” di Freud in voga in URSS negli anni Venti – rifiuta la concezione piramidale, gerarchica della psiche umana, strutturata in zone “inferiori”, “arcaiche”, rimosse e zone “superiori”, più “evolute”¹². E tutto questo, ricordiamolo, avviene proprio mentre, negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, la psicoanalisi è in un certo senso messa all'indice in URSS.

Nei suoi appunti e nei suoi scritti questo appare con evidenza. Nel 1929, negli appunti preparatori al saggio *Drammaturgia della forma cinematografica*, egli riflette sul concetto di condensazione, *Verdichtung*: «ma una *Verdichtung* è anche una “Poetizzazione” (*Ver-Dichtung*). Nei momenti di massima tensione – di condensazione – la maniera di esprimersi si raccoglie nell'immaginabilità, nella forma “condensata” dell'espressione, nella condensazione, nella *Verdichtung*»¹³. Si fa strada l'idea del rapporto tra i processi psichici dell'inconscio e i processi creativi. Ancora, come ricorda Naum Kleiman, nei materiali preparatori per il libro “finale” di Ejzenštejn, *Metod*, il regista e teorico sovietico critica il concetto di *Verdrängung*, “rimozione”, proprio perché implica una divisione in settori della vita psichica.

Nella lettura di Ejzenštejn, dunque, i movimenti psichici interessano in quanto possono mettere in evidenza la forza del cinema nel lavorare secondo una temporalità particolare, specifica, che si fonda sui concetti di simultaneità e compresenza di più tempi diversi. È in questo senso che il concetto di sublimazione diventa per Ejzenštejn una delle forme attraverso cui l'immagine esce da se stessa e al tempo stesso condensa in sé molteplici temporalità. L'idea di Ejzenštejn è dunque quella di andare “oltre” Freud e di esplorare, attraverso il cinema forme diverse di temporalità dell'immagine.

In un appunto dell'inizio degli anni Trenta, questa critica è evidente: «Il conflitto di Freud: non solo come *compenetrazione*, bensì *reciproco incunearsi* in diversi strati. E solo questo. L'*Umformung* di un aspetto nell'altro (sublimazione e denigrazione)»¹⁴. Quello che Ejzenštejn rimprovera a Freud è dunque non aver portato fino in fondo la potenza della sublimazione come movimento verticale – e il concetto di montaggio verticale sarà per il regista sovietico l'esito finale della sua pluridecennale ricerca sui principi del montaggio.

Gli esempi potrebbero continuare, ma quello che ci interessa mettere in evidenza è proprio quella ambivalenza del rapporto di Ejzenštejn con Freud di cui si parlava sopra, ambivalenza caratterizzata, lo si è detto, da una parte dall'interesse per la scoperta di un mondo psichico complesso, in cui ogni attività non è riconducibile ad un puro meccanismo cosciente, dall'altra, dalla critica ad una visione dell'attività psichica inconscia come attività “sepolta”, “rimossa”. La forza e la potenza delle immagini, la loro capacità di penetrare a più livelli la percezione e il pensiero non si spiegano attraverso un movimento di irruzione dell'inconscio nella coscienza, afferma Ejzenštejn¹⁵, così come l'enfasi attribuita al sogno e il primato eccessivo accordato alla

¹² J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, trad. it. Marsilio, Venezia 1986, p. XI.

¹³ S.M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, cit., pp. 37-38.

¹⁴ Id., manoscritto coll. 231, f 28, Archivio centrale di Stato di Letteratura e Arte dell'URSS; cit. in N. Kleiman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, cit. p. 283.

¹⁵ Cfr. Id., *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, trad. it. a cura di A. Cervini, Armando, Milano 2009, pp. 110-111.

sfera sessuale sembrano ad Ejzenštejn dei limiti del pensiero freudiano. Ma la lettura e lo studio di Freud continuano nel corso dei decenni, perché in gioco per Ejzenštejn c'è, lo si è detto, la possibilità di elaborare una nuova teoria dell'immagine e del montaggio.

Immagine, montaggio, arte. È qui che si determina lo scarto tra Ejzenštejn e Freud. Come ricorda Pietro Montani, per Ejzenštejn: «L'arte è il luogo di elaborazione di una forma sensibile e affettiva del pensiero che precede la forma logico-concettuale ma non ne viene superata, in quanto, piuttosto, costituisce il laboratorio di senso a cui sempre di nuovo la forma logica attinge per dispiegarsi e trasformarsi»¹⁶.

L'immagine e il processo creativo che la determina sono sottoposti ad una tensione continua, ad un movimento di trasformazione e immersione nelle dimensioni dell'inconscio (nelle dimensioni del pensiero "sensuoso", come lo chiama Ejzenštejn), che ne determina il movimento pluridirezionale. È un processo che non si configura come una lotta tra rimozione e irruzione dell'inconscio (come la riflessione degli anni Trenta sempre di più evidenzia), ma come appunto tensione continua che, per di più, non si presenta come un processo puramente individuale, ma è, sempre di più per Ejzenštejn, un processo collettivo. Le forme cambiano, si trasformano, esplodono in un certo senso, in ogni fase storica. La figura di riferimento per Ejzenštejn diventa la spirale.

Di nuovo, perché l'immagine e il montaggio (o meglio, l'immagine-montaggio) acquistino in toto la loro potenza, essi devono essere non mere rappresentazioni (*izobrazenije*) ma appunto vere e proprie immagini (*obraz*), in cui simultaneamente, contemporaneamente, elementi inconsci e consci, individuali e collettivi, tempi e spazi diversi convergono, così come accade nella nostra vita psichica: «La peculiarità della nostra vita psichica – afferma Ejzenštejn – sta nel fatto che noi viviamo facendo uso contemporaneamente di tutti gli strati della nostra vita psichica»¹⁷. C'è un'idea che si sviluppa: l'idea di un'immagine sempre proiettata in avanti (ci sono sempre nuove immagini) e che nel farlo guarda in continuazione indietro, sia nel tempo storico (nella storia delle forme), che nella dimensione storica di un inconscio, individuale e collettivo. Se il montaggio è al tempo stesso uno strumento del pensiero (la potenza di scindere un'unità e di ricomporla in un nuovo "senso") e la caratteristica fondamentale di ogni immagine di "mettere insieme", *simultaneamente*, elementi e forme eterogenei, tempi e spazi, forme di pensiero e dinamiche pulsionali che *contemporaneamente* agiscono in una dinamica continua (la figura della spirale), allora il montaggio non è una tecnica della modernità, ma un processo di comprensione, costruzione e decodifica del mondo e delle immagini profondamente umano, che affonda le sue radici nell'origine stessa delle culture e delle civiltà.

È in questo senso che il concetto della sublimazione diventa in Ejzenštejn una delle figure di una temporalità complessa, di una temporalità che letteralmente esplose – attraverso il montaggio – in una spirale temporale, ma impensabile senza un continuo riferimento ad altri movimenti, ad altre modalità di fuoriuscita dell'immagine da se stessa.

È nel movimento genealogico che è alla base del montaggio che tale complessità emerge come *Grund*, come fondamento. In alcune pagine famose di *Teoria generale del montaggio*, Ejzenštejn ricorre al mito di Dioniso per spiegare l'origine del montaggio stesso:

Ci viene in mente Dioniso. I miti e i misteri di Dioniso. Dioniso che viene dilaniato, e le sue membra che di nuovo si compongono in un Dioniso trasfigurato. Cioè la soglia da cui muove l'arte del teatro, 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'arte¹⁸.

¹⁶ P. Montani, voce "Sergej, Michailovic Ejzenštejn", in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Edizioni dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2004.

¹⁷ A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, p. 196.

¹⁸ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2004, p. 227.

È evidente in queste parole l'influsso di *Totem e Tabù* che, come afferma Montani, che «fornisce ad Ejzenštejn lo spunto per un'interpretazione antropologica della cerimonia dionisiaca con un'ulteriore rilancio della "superiore" qualità dell'"unità nuova"»¹⁹.

È a questo punto della sua riflessione che si inserisce infatti la lettura ejzenstejniana di *Totem e Tabù* e il viaggio in Messico, il progetto per il film *Que viva Mexico!* (film mai finito, come si sa). La lettura di *Totem e Tabù* apre ad Ejzenštejn la possibilità di approfondire molti degli autori citati da Freud nel suo testo, da Frazer a Wundt (ma anche altri, come Vigotskij e Lurija), a partire dall'idea di una "concordanza", per usare il termine freudiano "nella vita psichica dei nevrotici e dei selvaggi", come recita il sottotitolo del testo freudiano.

Ejzenštejn legge *Totem e Tabù* attraverso una torsione fondamentale, analizzandolo cioè come testo chiave per ripensare la potenza del montaggio e la sua potenza di sublimazione, che il regista legge quindi come movimento temporale di fuoriuscita dell'immagine da se stessa. Ejzenštejn vede nel testo di Freud l'avvicinamento del pensiero psicoanalitico ad una dimensione che lo eccede e che forse neanche lo stesso Freud è consapevole di aver toccato.

La scrittura di Freud è infatti aperta e prudente al tempo stesso. Mentre scorre da un esempio all'altro, mentre si accinge ad analizzare gli elementi di analogia tra le patologie psichiche e le forme dei tabù, il fondatore della psicoanalisi moltiplica le affermazioni di prudenza, di chi è consapevole di muoversi in un terreno nuovo, di incrociare discipline e saperi diversi: occorre, dice Freud, usare la tecnica psicoanalitica come se si trattasse del quadro sintomatico di una nevrosi, occorre rovesciare il procedimento junghiano che sostituisce alla psicologia individuale la psicologia dei popoli, riconoscendo come ardita ipotesi la premessa di un'anima collettiva, di una continuità nella vita psichica degli uomini²⁰.

Sì, ma come si configura questa continuità, si chiede Freud? Di quali mezzi si serve di generazione in generazione? Freud si muove con prudenza. In un passaggio preciso, a proposito delle espressioni linguistiche che hanno a che fare soprattutto con la religione, Freud parla di una "sopravvivenza" nel linguaggio di forme che attingono le loro radici alla formazione della famiglia totemica (espressioni tipo: "sorelle in Cristo"). Freud le definisce appunto sopravvivenze (nella traduzione Newton Compton²¹), residui (nella traduzione Bollati Boringhieri) o indizi nella lingua. Sopravvivenza o residuo?

Il termine originale usato da Freud non è *Nachleben* (idea di vita), il termine con cui Warburg analizza appunto la sopravvivenza di dinamiche arcaiche che agiscono nelle immagini. Il termine originale usato da Freud è "*Rest*"²² (residuo, traccia: *Rest und Anzeichen*) non *Nachleben*. Lo scarto è evidente, *Rest* non ha la stessa forza dell'altro termine.

Ma c'è in Freud la consapevolezza che il terreno nuovo in cui si sta muovendo è un terreno aperto e ricco di stimoli, che la forza dell'idea su cui si basa – «Postuliamo che per millenni sia esistito un sentimento di colpa che si è trasmesso di generazione in generazione e che deriva da un crimine...»²³ – sia un'idea forte, capace di riconfigurare le teorie sulle patologie psichiche come la nevrosi e forse di spingere sino all'estremo alcuni dei concetti basilari della psicoanalisi, come il complesso di Edipo: «Possiamo dunque terminare e riassumere questa rapida ricerca rilevando che nel complesso di Edipo si ritrovano i principi insieme della religione, della morale e dell'arte»²⁴.

¹⁹ P. Montani, *Fuori campo. Cinema ed estetica*, Quattroventi, Urbino 1993, p. 64.

²⁰ Cfr. S. Freud, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei nevrotici e dei selvaggi*, Bollati Boringhieri, eub edition, 2014.

²¹ S. Freud, *Totem e Tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei nevrotici e dei selvaggi*, Newton Compton, Roma 1995, p. 556.

²² Cfr. *Totem und Tabu, Einige Übermeinstimmungen Im Seelenleben Der Wilden Und Der neurotiker*, in *Gesammelte Schriften*, vol 10, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1924, p. 12.

²³ S. Freud, *Totem e tabù*, (ed. Bollati Boringhieri), cit.

²⁴ Ibidem.

L'arte. Ancora, in un altro passaggio del testo, nel capitolo dedicato all'animismo e all'onnipotenza dei pensieri, Freud riconosce alla dimensione della creazione artistica un ruolo particolare; quando Freud parla dell'evoluzione delle concezioni cosmiche (fase animistica, fase religiosa, fase scientifica), egli riconosce un'altra "sopravvivenza/residuo", oltre quella riscontrata nelle patologie (ad esempio nel caso dell'uomo dei topi): «Solo in un campo, in quello dell'arte, si è conservata sino ai nostri giorni, l'"onnipotenza del pensiero". Solo nell'arte succede ancora che un uomo, consumato dai desideri, riesca a creare qualcosa che somigli ad un soddisfacimento e che, in virtù dell'illusione artistica, questo spasso, come se fosse una cosa reale, dia luogo a conseguenze affettive»²⁵.

Si tratta in realtà di passaggi ricchi di implicazioni, per quanto Freud, pur riconoscendo all'operazione estetica un ruolo particolare (qualcosa che si conserva - *erhalten geblieben* – ancora nell'illusione artistica – la *künstlerischen Illusion* – che il pensiero cambi la realtà), l'idea che attraversa e organizza il percorso affascinante di *Totem e Tabù* è quello del rapporto tra le forme patologiche dell'esistenza (la nevrosi in particolare) e le forme originarie di costruzione mitica della società, le forme del tabù, la famiglia totemica, il sacrificio rituale. Ecc.

Lo spostamento, tornando al testo citato di teoria generale del montaggio, è evidente. *Totem & Tabù* è per Ejzenštejn una base per la costruzione di una estetica, di una teoria dell'arte. Ciò che per Ejzenštejn è lampante e fecondo del testo di Freud è non solo la possibilità che gli offre di una base antropologica per il modello dionisiaco del montaggio (come afferma Montani), ma soprattutto la possibilità di un rovesciamento dell'idea freudiana: non la "concordanza tra vita psichica dei nevrotici e dei selvaggi", ma la sostituzione della concordanza, dell'analogia con il concetto di simultaneità o, detto altrimenti, di asincronismo. Sostituzione che permette dunque di pensare i movimenti psichici come forme di ciò che il cinema realizza come continua trasfigurazione.

Simultaneità di tempi e forme, sublimazione come dinamica aperta, che, lo abbiamo accennato, diventa per l'Ejzenštejn degli anni Trenta e Quaranta la possibilità di costruire concretamente una grande "teoria generale del montaggio", in cui, lo ripetiamo, il montaggio, cioè l'immagine (*obraz*) è anzitutto "asincronica", in cui cioè il suo apparire – il presente del suo evento – fa risorgere la lunga durata di un già stato latente, che Warburg chiamava "sopravvivenza" (*Nachleben*)»²⁶, appunto.

Ecco dunque, dopo questo excursus su una particolare e per molti versi straordinaria lettura "traditrice" di Freud da parte di Ejzenštejn, che il concetto di sublimazione, così come altri concetti provenienti dalla teoria psicoanalitica possono essere riletti attraverso il cinema. Si tratta di un percorso aperto e non certamente esaustivo, fragile indubbiamente, ma che offre ancora una volta la possibilità di pensare *attraverso* il cinema e non di illustrare un pensiero con l'esempio del cinema.

²⁵ Ibidem. L'espressione originale, "erhalten geblieben" si trova a pagina 111 dell'edizione originale.

²⁶ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. BollatiBoringhieri, Torino 2007, p. 89.