

Elementi stilistici nell'arte cinematografica

Michail Jampol'skij

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 223-231 ◇

L'INTERNO E L'ESTERNO. LE ROVINE E LA CITTÀ. VERTOV, ÈJZENŠTEJN, PIRANESI

LA comparsa del montaggio cinematografico può essere metaforicamente rappresentata come un cambiamento di funzione di una finestra che smette di appartenere a una casa di periferia. La finestra viene spostata al centro della città, da essa scompaiono i paesaggi lontani, la vista è bloccata dalle case del circondario, diventa parziale. Il frammento si appresta a rivelare la sua autonomia, resiste all'integrazione in un'unità estetica totale. Invece dello sguardo statico di un pittore o di un fotografo, il cineasta comincia a sviluppare una relazione dinamica con il frammento, che Benjamin definirebbe "dialettica".

La differenza tra l'ambiente urbano e il paesaggio consiste, innanzitutto, nel fatto che non è possibile cogliere la città con un unico sguardo, a meno che non si salga su un edificio molto alto. All'interno dei labirinti delle strade è impossibile coglierne l'interezza. Mi viene in mente la distinzione, introdotta da Tolomeo, tra cosmografia e topografia: la cosmografia è la rappresentazione del mondo intero su una mappa, mentre la topografia è uno sguardo posto su uno spazio limitato, ad esempio una città. Tom Conley ha proposto l'utilizzo di questa divisione tolemaica per descrivere il cinematografo¹.

Tra i film degli anni Venti ce n'è uno in particolare che mette in atto la transizione dalla cosmografia alla topografia e viceversa: *Parigi che dorme* di René

Clair. Questo fondamentale 'film urbano' utilizza la torre Eiffel come elemento architettonico principale: lo spettatore, salendo o scendendo dalla torre, viene trasportato da una visione totale a una parziale, dal 'paesaggio' al frammento. Annette Michelson, nella sua accurata analisi del film di Clair, ha notato che "la torre racchiude in sé soggettività e oggettività con la forza di una grande concretezza"².

Quando un osservatore viene trasportato da un punto di vista dall'alto a uno dal basso, viene letteralmente trasferito dall'oggettività di un paesaggio — uno sguardo distanziato — alla soggettività di un'esperienza emozionale, in cui la città viene esplorata attraverso il movimento lungo le sue strade³. La questione riguarda proprio il passaggio da una visione esterna di un labirinto alla sua visione cieca, che ho descritto in termini di passaggio 'da traccia a filo'. L'esperienza urbana della percezione si dipana nel tempo e si collega alle emozioni del passare 'attraverso', non della contemplazione.

Questa discesa nel labirinto urbano equivaleva nel cinema al passaggio dal campo lungo (dalla fotografia estesa nel tempo) al montaggio, da un punto di vista statico a uno dinamico. Walter Benjamin descriveva l'esperienza di questo passaggio come un movimento dal fuori al dentro, dall'esterno all'interno. A modello per questo passaggio prendeva i *passages* parigini, accessibili ai pedoni solo dall'interno: gallerie che, come case, avevano perso le facciate, normalmente rivolte verso la strada⁴. Ben-

* We would like to express our gratitude to Michail Jampol'skij for letting us publish this article in Italian.

¹ T. Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis 2007, pp. 8, 28. Esistono altresì altri modelli: T. Castro, ad esempio, suggerisce la distinzione tra 'mappatura' e 'topofilia' nel cinema, ma il senso rimane largamente invariato. Si veda T. Castro, *Mapping the City through Film: From Topophilia to Urban Mapscales*, in *The City and the Moving Image. Urban Projections*, a cura di R. Koeck — L. Roberts, Houndmills 2010, pp. 144-155.

² A. Michelson, *Dr. Crase and Mr. Clair*, "October", 1979, 11, p. 37.

³ Sugli elementi della nuova cultura urbana, intesa come l'opposizione di una visione dall'alto e una dal basso, cfr. U. Hakanen, *Panoramas from Above and Street from Below: The Petersburg of Vyacheslav Ivanov and Mikhail Kuzmin*, in *Petersburg/Petersburg: Novel and City, 1900-1921*, a cura di O. Matich, Madison 2010, pp. 194-216.

⁴ Ann Friedberg ha assolutamente ragione nel vedere nei *passages* di Benjamin non solo la temporalità e la natura mosaica dell'esperienza

jamin parlava dello strano rovesciarsi del paesaggio, un'operazione fondamentale per il nuovo sguardo cinematografico. Scriveva di Parigi come della terra promessa del *flâneur*: “Il paesaggio è esattamente quello che Parigi diventa per il *flâneur*, o meglio, la città si divide per lui in poli dialettici. Si apre a lui come un paesaggio, anche se lo circonda come una stanza⁵”.

Dziga Vertov ha usato questa discesa dalla torre come forma di passaggio da una posizione esterna a un'esperienza personale di rivoluzione in *Kino-Pravda n° 18*. Questo movimento è inteso da Vertov come la più grande conquista del cinema sovietico:

Kino-Pravda n° 18 è una corsa della macchina da presa dalla torre Eiffel di Parigi attraverso Mosca, fino alla lontana fabbrica Nadeždinskij. Questa corsa attraverso la profondità della vita rivoluzionaria ha avuto un impatto colossale sugli spettatori onesti. Non pensiate che mi stia vantando, compagni, ma alcune persone hanno sentito il bisogno di condividere con me e i miei collaboratori una considerazione: il giorno in cui hanno visto *Kino-Pravda n° 18* vi è stata una svolta nella loro comprensione della realtà sovietica⁶.

L'architettura diventa il modello del nuovo cinema, ma è un'architettura priva di ornamenti stilistici. Questa metamorfosi era ben percepita da Èjzenštejn – figlio di un architetto, con una formazione urbanistica – che, nel suo saggio *Montaž i arhitektura*

urbana, ma anche un modello diretto del cinema: A. Friedberg, *The Passage from Arcade to Cinema*, in Idem, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993, pp. 47-94.

⁵ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V, Frankfurt am Main 1982, p. 525 [M1, 4]. Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino 1986. Sul rovesciamento dell'interno e l'esterno in Benjamin, cfr. T. Gunning, *The Exterior as Intérieur: Benjamin's Optical Detective*, “boundary 2”, 2003, 30 (1), pp. 105-129. Lo stesso Benjamin ha notato il feticismo per le mappe in Unione Sovietica: “La carta geografica è sul punto di diventare il centro di un nuovo culto russo dell'immagine, come i ritratti di Lenin”, (W. Benjamin, *Diario Moscovita*, Torino 1983, p. 57). La vita nelle curve dei labirinti urbani sembrava essere compensata dalla cosmografia delle mappe.

⁶ D. Vertov, *Iz nasledija*, II, Moskva 2008, p. 52. Questo testo è stato scritto nel 1924, ma soli due anni dopo Vertov avrebbe scritto sul film di Clair nel suo diario: “12 aprile. Ho visto il film *Parigi che dorme* al cinema Ars. Sono amareggiato: due anni fa avevo messo a punto un progetto che coincideva perfettamente con questo film dal punto di vista tecnico. Ho cercato a lungo un'occasione per realizzarlo, ma non mi è capitata. Ed eccolo qui, realizzato all'estero: il Cineocchio ha perso una delle posizioni di attacco. È trascorso troppo tempo dal pensiero, dall'idea, dal progetto alla sua realizzazione”, (D. Vertov, *Stat'i. Dnevnik. Zamysly*, Moskva 1966, p. 165). Sul film di Clair e Vertov, cfr. A. Michelson, op. cit.

[Il montaggio e l'architettura, 1949], citava il lavoro dello storico dell'architettura francese Auguste Choisy, il quale illustrava che già nell'Acropoli dell'antica Grecia per la costruzione dei templi veniva tenuto in considerazione il cambiamento del punto di vista del soggetto in movimento, il quale costituiva, secondo Èjzenštejn, un vero e proprio montaggio cinematografico:

Su di un piano, tale questione (il cambiamento sequenziale dei punti di vista) viene risolta solo dalla macchina da presa. Ma il suo predecessore innegabile su questa linea è... l'architettura. I Greci ci hanno lasciato esempi perfetti di composizione dell'inquadratura, di cambio tra un'inquadratura e l'altra, e persino di metraggio (ovvero, la persistenza di una certa impressione)⁷.

Il cinema è inteso da Èjzenštejn come un sistema parallattico, ma con un'abilità senza precedenti di trasformare il movimento dell'occhio osservatore in una *Gestalt* sintetica su una superficie piana. Non è certo una coincidenza che Èjzenštejn enfatizzi come il cinema permetta il risolvimento del problema del movimento dell'occhio sul piano. E questa dialettica èjzenštejniana di passaggio da uno spazio tridimensionale a uno bidimensionale è in qualche modo simile a quella di Benjamin. In seguito, Tynjanov avrebbe affermato che il cinema come forma d'arte è impossibile senza la bidimensionalità della sua immagine, siccome la tridimensionalità bloccherebbe completamente la possibilità di concatenare le inquadrature, quindi di far progredire il film⁸.

Ingold ha scritto: “I fili possono essere trasformati in tracce e le tracce in fili. Ritengo che sia proprio la trasformazione dei fili in tracce a generare il piano”⁹. Ma molto prima di Ingold quest'idea era stata teorizzata nel celebre libro di Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* [Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica, 1860-1863]. Semper considerava la tessitura come una delle prime manifestazioni di cultura materiale. Il nodo –

⁷ S. M. Èjzenštejn, *Montaž*, Moskva 2000, p. 116.

⁸ “[...] il collegamento tra le inquadrature è possibile solo nella loro piatezza; se le inquadrature fossero convesse, come in un rilievo, la loro osmosi, la loro simultaneità, la loro contestualità non sarebbero convincenti”, Ju. Tynjanov, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva 1977, pp. 328-329.

⁹ T. Ingold, *Lines. A Brief History*, London 2016, p. 52.

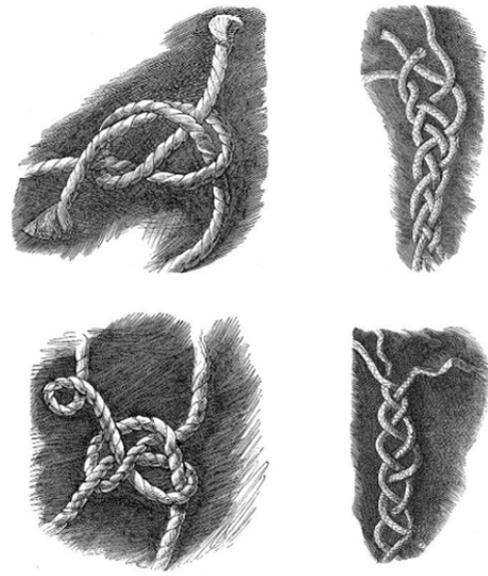


Illustrazione per il libro di Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, 1860-1863

una complessa figura topologica che, fondamentalmente, nega la bidimensionalità – secondo Semper si trasforma gradualmente in treccia, ghirlanda, cucitura, tela o stuoia, che egli vedeva come prototipo del muro: “La cucitura (*Naht*) è un espediente (*Nohtbehelf* [sic, N.d.T.]) inventato per collegare pezzi e superfici che attraverso un antico processo di combinazione concettuale e linguistica è diventato l’analogia comune e il simbolo di ogni connessione di superfici inizialmente separate in un tutto completo”¹⁰. Secondo Semper, la funzione simbolica è la trasformazione della funzione pratica del motivo. Semper ha illustrato il processo di trasformazione del filo in superficie in numerose illustrazioni del suo libro.

Tra le illustrazioni ve n’è una degna di nota: quella che mostra in che modo la superficie può essere messa in relazione con antichi ornamenti raffiguranti serpenti.

L’ornamento è così intricato che rende la sua ‘gestaltizzazione’ impossibile per lo spettatore, in quanto è evidente che, in questo caso, le sue abilità di trasformare le figure topologiche in immagini stabili falliscono. È altresì importante che la stessa struttura intrecciata di tale ornamento, simile alla figura del



Ivi

*kolam*¹¹ descritta da Gell e Ingold, posi su diversi piani che, per principio, non possono essere trasformati in un unico, “in un tutto compiuto”¹² come descritto da Semper. Gell descriveva simili strutture nei *malangan* della Nuova Irlanda nell’arcipelago della Nuova Guinea. Il *malangan* è una struttura topologica incredibilmente complessa, usata nei riti funerari, che incarna la vita e la vitalità del defunto.

Il *malangan* veniva bruciato su una pira rituale, e Gell scrive che tale gesto è la culminazione diretta del lavoro estatico della sua creazione. Il momento del rogo è interessante perché implica un ‘salto dialettico’ dal nodo complesso, in cui il ‘filo’ dell’intaglio viene legato a un’immagine mnemonica inimmaginabile: “esso (il *malangan*) verrà esposto e ricordato dai prescelti a tale scopo, e in questo tempo esso ‘morirà’ e diventerà freddo e putrido”¹³. Il processo

¹¹ Il *kolam* è un disegno rituale realizzato con polvere di gesso, che consiste in una linea a zigzag che si muove in una griglia di punti distanziati da spazi regolari.

¹² Le classificazioni ‘primitive’ su cui si basa l’interazione delle cose nell’immaginario sociale sono, come ritenuto da alcuni ricercatori, direttamente correlate alla superimposizione di immagini difficilmente conciliabili, come il mare e la terra, con cui queste cose sono connesse. Cfr. S. P. Kingston, *Focal Images, Transformed Memories: The Poetics of Life and Death in Siar, New Ireland, Papua New Guinea*, PhD thesis, London 1998. Kingston propone di immaginare l’interazione tra onde spaziali che danno origine a luoghi di interazione speciale delle cose, paragonando tali punti ai punti di convergenza e divergenza delle onde (p. 137).

¹³ A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998, p. 226 [N.d.A.].

¹⁰ Cit. in M. Havattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge 2004, pp. 67-68.



Un *malangan* dell'isola Nuova Irlanda

di morte diventa una fase trasformativa del nodo topologico, del labirinto, in una superficie immaginaria come quella menzionata da Ėjzenštejn.

Yve-Alain Bois, che ha studiato la visione di Ėjzenštejn sull'architettura e, specificamente, il suo interesse per Auguste Choisy, ha mostrato come Choisy e Ėjzenštejn hanno affrontato l'annosa questione della combinazione in una sola immagine della pianta di un edificio, le sue sezioni verticali e orizzontali, e la vista laterale. In altre parole, si trattava letteralmente dell'iscrizione di diversi punti di un percorso in una totalità che trascendesse il movimento. Choisy aveva trovato la soluzione nell'assonometria, che permetteva di evitare un unico punto di vista fisso. Bois scrive:

[...] per Choisy, l'assonometria permette in parte una lettura cinematica. Quando Choisy abbozza un diagramma in assonometria, offre tutti gli elementi necessari per la costruzione di un'immagine mentale di diversi aspetti dell'edificio: la sua pianta, le sezioni orizzontali e verticali, e persino la posizione relativa alle sue parti nello spazio¹⁴.

Bois ritiene che a partire da un preciso momento l'architettura abbia iniziato a tenere conto della parallasse – dal greco *παράλληλα*, “cambiamento”. La parallasse è il cambiamento nella visione di un oggetto a seconda della posizione dell'osservatore nello spazio. Bois considera Piranesi, a cui Ėjzenštejn ha dedicato un famoso studio, figura centrale nella scoperta della parallasse¹⁵. Nelle *Carceri* di Piranesi, come ritenuto da Ėjzenštejn, si trova già una catena di montaggio parallattica che spinge lo spettatore a un movimento estatico da un punto di vista all'altro:

La natura delle stesse fantasie architettoniche, in cui un sistema di visioni cresce nell'altro; in cui dei piani, dispiegandosi all'infinito dietro ad altri, spingono l'occhio verso distanze sconosciute, e scalinate, un gradino dopo l'altro, salgono verso il cielo o, in una cascata inversa degli stessi gradini, precipitano nella direzione opposta. Dopotutto, l'immagine estatica di una scalinata che si estende da un mondo a un altro, dal paradiso alla terra, ci è nota grazie alla leggenda biblica del sogno di Giacobbe e l'immagine patetica della capitolazione delle masse sulla scalinata di Odessa ci è nota dal nostro *opus*¹⁶.

La scalinata, utilizzata dal regista ne *La Corazzata Potëmkin*, risulta essere un fondamentale apparato ottico del montaggio cinematografico. Questa, infatti, permette il movimento all'interno dell'edificio e sposta il punto di vista, trasformando il rapporto tra le sezioni verticali e orizzontali e, in senso più ampio, tra cosmografia e topografia. Viktor Šklovskij ha scritto: “la rivoluzione ha ereditato musei e luoghi di cui non sa che farsene”, e ha affermato che Ėjzenštejn è stato il primo a trovare un utilizzo sensato del Palazzo d'Inverno:

La questione (*Ottobre* di Ėjzenštejn) è costruita sullo sviluppo cinematografico di momenti separati. Il tempo reale è rimpiazzato dal tempo cinematografico. [...] Il cinema cessa di essere fotografia: ha già acquisito un proprio linguaggio, e la scalinata significa esattamente ciò che Ėjzenštejn vuole¹⁷.

Si tratta della scalinata del Palazzo d'Inverno, che crea un sistema ottico di parallasse. La necessità di convertire il paesaggio all'interno di una stanza, di cui scriveva Benjamin, ha reso la scalinata particolarmente importante per il cinema. La scalinata penetra in decine di film, da *La scala di servizio* di Leopold Jessner a *Metropolis* di Lang a *Sciopero!* di Ėjzenštejn a *La casa sulla Trubnaja* di Barnet. Nel 1925, Sergej Tret'jakov propose la costruzione di una Hollywood sovietica a Odessa, perché è proprio in questa città che si trovava una combinazione di tutti gli elementi architettonici necessari per la parallasse cinematografica, compresa, ovviamente, la scalinata: “[...] La stessa Odessa, con la totalità dei suoi elementi – la città vecchia con i suoi bei palazzi di epoche differenti, la composizione di scalinate, terrazze, ponti, viadotti, il porto con tutti

¹⁴ Y.-A. Bois, *Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture*, “Assemblage”, 1989, 10, p. 114.

¹⁵ Y.-A. Bois, *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, “October”, 1984, 29, pp. 32-62.

¹⁶ S. Ėjzenštejn, *Neravnodušnaja Priroda*, II, Moskva 2006, p. 158.

¹⁷ V. Šklovskij, *Ošibki i izobretenija*, in Idem, *Za 60 let. Raboty o kino*, Moskva 1985, p. 121.

i suoi edifici [...] — è la migliore attrice cinematografica”¹⁸. Agli occhi di Tret'jakov, la stessa città aveva stabilito il tipo di cinema allora necessario, recitando al contempo il ruolo di attrice e di apparato cinematografico.

Secondo Bois, l'interesse per le rovine, emerso nel diciottesimo secolo e così evidente in Piranesi, è correlato alla ricerca della parallasse¹⁹, una sorta di esperienza cinematografica che rivela i punti di vista nascosti all'interno di un edificio. Si tratta proprio della trasformazione di un interno in un paesaggio frammentato dalla parallasse. Nel saggio *Peterburg v Blokade* [Pietroburgo sotto assedio, 1923], Šklovskij descrive la trasformazione della Pietroburgo postrivoluzionaria in rovine piranesiane:

Le case di legno furono smantellate e arse. Le case più grandi divorarono quelle più piccole. Nelle file di strade comparvero ampi spazi vuoti. Come denti saltati, apparvero i singoli palazzi. Tutto venne fatto a pezzi con debolezza, goffamente, dimenticando di demolire i camini, rompendo i vetri, abbattendo un muro invece di disfare la casa sezione per sezione, come una bobina. Apparvero rovine artificiali. La città si stava lentamente trasformando in un'incisione di Piranesi²⁰.

L'ardere della casa è simile all'ardere del *malangan*, in cui avviene l'estatica sublimazione di una visione privata e frammentaria in un immaginario film totalizzante e, allo stesso tempo, la vita si trasforma in rovina e morte.

Le rovine non solo rivelano la parallasse interna all'edificio, ma sono direttamente collegate alla perdita della soggettività. Georg Simmel scriveva che è proprio nelle strutture architettoniche che avviene la lotta tra la volontà dell'uomo e la forza della natura: la volontà spinge i palazzi verso l'alto, contro la forza di gravità; la natura li distrugge, spingendoli verso il basso secondo leggi naturali. “Le rovine di un edificio”, scriveva Simmel “sono sintomo che l'opera

d'arte sta morendo, e nuove forze e forme, che appartengono alla natura, stanno crescendo; un nuovo tutto, una nuova unità, sta emergendo da ciò che appartiene all'arte e che ancora vive nelle rovine e da ciò che appartiene alla natura e che già la abita”²¹.

La questione riguarda la scomparsa dell'intenzionalità, dell'intenzione umana, dell'orientamento cognitivo che caratterizzano il movimento umano e dello sviluppo dell'impersonificazione passiva che si trasforma gradualmente in ‘oggettività’ di piani e segni. In un certo senso, questo scambio tra soggettivo e impersonale ricorda la poetica del cinema, che oscilla costantemente tra intenzionalità e visione impersonale della macchina. Barbara Stafford ha paragonato le rovine di Piranesi a incisioni anatomiche, che mostrano l'interno del corpo, così come le rovine mostrano l'interno di un edificio²². Ma questo parallelismo può essere altresì tracciato all'inverso: l'incisione che rappresenta una rovina, proprio come un disegno anatomico, traduce la topologia tridimensionale del corpo su una superficie bidimensionale. E in questo sono simili a un film, secondo il pensiero di Èjzenštejn.

Šklovskij riteneva che una casa dovesse essere demolita in una sequenza precisa, incorporata nella sua struttura come una successione di punti di vista. Per questo, la casa doveva essere srotolata come una bobina. Non è difficile indovinare di che tipo di bobina si stia parlando: si tratta, ovviamente, di una pellicola cinematografica. La trasformazione in rovine doveva seguire lo stesso movimento continuo dall'interno verso l'esterno (a causa della stessa demolizione della casa), come l'attraversamento (o la ripresa) di una città o di una casa con una macchina da presa. La casa, essenzialmente, è un film.

Le rovine, le scalinate, le case di legno: tutto ciò, ovviamente, non corrispondeva all'aspetto della metropoli moderna, di cui Georg Simmel aveva scritto come di una macchina che bombarda la coscienza

¹⁸ S. Tret'jakov, *Odessa*, “Sovetskij Èkran”, 1925, 34, 17.XI, p. 10.

¹⁹ Y.-A. Bois, *A Picturesque Stroll*, op. cit., p. 41.

²⁰ V. Šklovskij, *Chod konja*, Moskva-Berlin 1923, p. 24. Sulla trasformazione in rovine di San Pietroburgo cfr. P. Barskova, *Piranesi in Petrograd: Sources, Strategies, and Dilemmas in Modernist Depictions of the Ruins (1918-1921)*, “Slavic Review”, 2006, 65 (4), pp. 694-711. Piranesi rientra nei codici di lettura di Pietroburgo altresì attraverso le grafiche di Dobužinskij, che cita il maestro italiano nei suoi *Sogni urbani*. Cfr. B. F. Moeller-Sally, *No Exit: Piranesi, Doré, and the Transformation of the Petersburg Myth in Mstislav Dobuzhinskii's Urban Dreams*, “Russian Review”, 1998, 57 (4), pp. 539-567.

²¹ G. Simmel, *Two Essays*, “The Hudson Review”, 1958, 11 (3), p. 380.

²² Barbara Stafford ha posto l'attenzione sul parallelismo tra le incisioni rappresentanti le rovine e le incisioni anatomiche dello stesso periodo. Cfr. B. M. Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge [MA] 1991, pp. 58-72.

za del cittadino contemporaneo con un “tumulto di immagini in cambiamento” e “la repentinità di impressioni fulminanti”²³. Nulla di ciò era presente nemmeno nelle più grandi città della Russia. Walter Benjamin aveva notato il carattere rurale di Mosca²⁴. Rodčenko, arrivato a Parigi nel 1925, sentì la necessità di condividere le sue impressioni con i lettori nel “Novyj Lef”:

Il movimento di automobili è così intenso che bisogna aspettare, raggruppati sul marciapiede, dopodiché correre velocemente a metà della strada, aspettare ancora, e finalmente si può raggiungere l'altro lato. Il mio amico, terrorizzato, mi corre dietro. Sebbene lui sia già stato all'estero, sono io che mi oriento perfettamente. Rido di lui. I bus sono grandi e trasportano un gran numero di persone [...]. Cavalli, si può dire che non ce ne siano proprio²⁵.

Rodčenko, che era di Mosca, a Parigi si comporta come un sempliciotto di campagna. Questa natura rurale di Mosca è ben visibile nei film dell'epoca, per esempio in *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei Bolscevichi*. Questo film di Kulešov presenta inseguimenti e avventure in una metropoli moderna ma, nella Mosca del 1924, la restituzione dell'effetto di una città moderna non riuscì²⁶.

Dato che la cultura urbanistica contemporanea non esisteva in Unione Sovietica, l'unico modo per sperimentare la dinamica delle impressioni di Simmel era di ‘accelerare’ l'osservatore. L'espedito principale di questa accelerazione era il tram, probabilmente l'unico mezzo di trasporto meccanico funzionante. Da qui la costante demonizzazione del tram e l'attribuzione di velocità cosmiche immaginarie a questo lento oggetto in movimento.

Prendiamo ad esempio *Zabludivšijsja tramvaj* [Il tram che si è smarrito, 1920] di Gumilëv, che ‘vola’ e lascia dietro di sé una scia infuocata: “sfrecciava come una tempesta oscura, alata”. Majakovskij immaginò in *Adišče goroda* [L'infornaccio della città, 1913] che “nel turbine della sera un tram in corsa sbatté le pupille”. Questi “turbini” e “tempeste” oggi ci sembrano ingenui. Nel 1927 il “Novyj Lef” pubblicò una lunga poesia di Pëtr Neznamov *Puteščestvie po Moskve* [Viaggio attraverso Mosca]: il poeta siede sul tram *maršrutka* ‘B’ e viaggia attraverso la città, che si srotola dinanzi a lui come una bobina, rivelando al suo sguardo “brandelli di architettura”²⁷. Durante il suo viaggio, Neznamov scopre a Mosca “Čuchloma”, “un pezzo di Zarajsk fuori posto”, “L'Asia e lo ieri”; ma il tram, ruzzolante attraverso la palude di provincia, gli permette di vedere il futuro:

Ma verrà il giorno – arriverà anche quello,
Quando l'inseparabile trio
Vetro, ferro e cemento
Si alzerà in volo al di sopra della torre in costruzione
Quel giorno, o paese sovietico
Noi non saremo più soli...²⁸

Finché il modernismo architettonico non è entrato nella vita quotidiana, solo il cinema permetteva di imitarlo attraverso la dinamica del montaggio, riproducendo il regime emozionale della grande città. *L'Uomo con la macchina da presa* di Vertov che, tra l'altro, utilizza ampiamente il tram e altri mezzi di trasporto disponibili, rappresenta proprio tale simulacro cinematografico dell'esperienza urbana. Durante l'intervento di Vertov nel dibattito su *L'Uomo con la macchina da presa* all'ODSK del 23 gennaio 1929, la conversazione si spostò sul celebre

²³ “A ogni incrocio di strade”, scrisse Simmel, “il tempo e la varietà della vita economica, professionale e sociale danno origine nel regno della percezione a un profondo contrasto con la piccola città e la vita rurale [...]”, in *Simmel on Culture. Selected Writings*, a cura di D. Frisby – M. Featherstone, London 1997, p. 175.

²⁴ “La natura rurale di Mosca inaspettatamente si rivela nelle strade suburbane con franchezza, in modo chiaro e incondizionato. Forse non esiste nessun'altra città in cui le enormi piazze diventano fanegose, a causa della neve sciolta o della pioggia, similmente a quelle dei villaggi dopo il cattivo tempo. In simili piazze, non più urbane ma quasi di villaggio, i binari del tram terminano davanti a qualche bettola”, W. Benjamin, *Moskovskij Dnevnik*, op. cit., p. 159.

²⁵ “Rodčenko v Pariže”, “Novyj Lef”, 1927, 2, p. 10.

²⁶ Šklovskij scrive in “Motalka”: “Se si va in macchina da Leningrado a Mosca, quel che sembra più strano è che il villaggio non termina a Novgorod. Da Leningrado a Novgorod sembra vi sia una strada non densamente edificata. Ma questo non ha nulla a che fare con il cinema”, V. Šklovskij, *Za 60 let*, op. cit., p. 40.

²⁷ Nello stesso anno, il 1927, “Sovetskij Èkran” pubblicò il saggio di Vlad Kolorevič, *Sumassėdšij tramvaj* [Il tram impazzito], sullo scompiglio causato a Kazan' da un “tram cinematografico” che si muoveva per la città “senza alcun percorso stabilito”. Il tram venne usato per il film della Čuvaškino *Il pilastro nero*. Kolorevič scrisse: “Invece di [...] studios cinematografici, Kazan' offrì del materiale straordinariamente prezioso per il cinema. Vennero sfruttati efficacemente il Cremlino, la torre Sjujumbike, le colline di Kazan', le inondazioni della Volga e il comico tram di Kazan', dove a ogni scambio il rullo saltava via dalla fune, e il tram si fermava tragicamente”, “Sovetskij Èkran”, 1927, 29, p. 14. Una buona immagine del dinamismo urbanistico della provincia.

²⁸ P. Neznamov, *Puteščestvie po Moskve*, “Novyj Lef”, 1927, 2, p. 31.

film di Walter Ruttmann *Berlino – Sinfonia di una grande città*, uno dei capolavori riconosciuti della documentaristica urbana. Vertov affermò:

mi hanno chiesto se il mio film non sia una risposta a *Sinfonia di una grande città*. A questo devo rispondere di non essermi posto un obiettivo così preciso, perché considero il film *Sinfonia di una grande città* molto più debole rispetto a ciò che mette in scena, più debole della stessa Berlino. Coloro che sono stati a Berlino hanno detto che *Sinfonia* non è che un pallido e debole riflesso della città. In coloro che non sono stati a Berlino, che non hanno visto la città, il film lascerà senz'altro una forte impressione²⁹.

Il film di Ruttmann si distingue da quello di Vertov in quanto imita Berlino, ma non riesce a trasmettere efficacemente le sensazioni; Vertov, invece, crea l'effetto di una città senza avere un reale prototipo. Da questo punto di vista, la differenza tra la città e il film è minima: entrambi, infatti, permettono allo spettatore di fare esperienza di sensazioni quasi dello stesso tipo. Se uno spettatore si trova a Berlino non ha bisogno di guardare il film, dato che la stessa città offre un'esperienza emotiva più potente rispetto alla sua copia cinematografica.

Il concetto secondo cui l'architettura o l'ambiente urbano sono un film senza pellicola era apparso ripetutamente negli anni Venti. L'architetto francese Robert Mallet-Stevens scrisse: "L'architettura contemporanea serve non solo alla creazione di una scenografia cinematografica, ma lei stessa costituisce anche la messa in scena, uscendo dalla sua cornice prestabilita: l'architettura 'recita'"³⁰. La trasformazione della città in una macchina emozionale, come il cinema, ha portato alla sua antropomorfizzazione. Le sinfonie urbane erano inclini ad attribuire tratti umani alla città: *L'Uomo con la macchina da presa* comincia con la città che si sveglia, apre gli occhi (le finestre, le tapparelle), si lava, e così via.

Nel suo saggio *Ulica na Èkrane* [La strada sullo schermo, 1927], N. Kaufman elogiò i cineasti francesi (Clair, Epstein, Kirsanoff) per aver "integrato organicamente i personaggi dei film nelle inquadra-

ture delle strade e aver mostrato la strada su piani contrastanti, a seconda di come questa si rifletteva sulle esperienze psicologiche dei protagonisti"³¹. La strada diventa un doppio emozionale dell'attore, come le strade di Odessa e le scalinate di Tret'jakov. Kaufman descrive i 'salti' emozionali della strada che, per lui come per Majakovskij, letteralmente si "contorce senza voce". È indicativo il fatto che Vertov si rifiutasse di guardare a *Berlino – Sinfonia di una grande città* come a un film documentario³². Per lui si trattava di una messa in scena, di un lavoro attoriale.

Questa antropomorfizzazione della città sullo schermo è stato uno dei principi fondamentali della teoria cinematografica di Béla Balázs, che credeva che nel cinema il mondo fosse fisiognomico per natura, anche quando si trattava di edifici e macchine. Del tutto in linea con il pensiero di N. Kaufman, Balázs vedeva nel film di Ruttmann un gesto fisiognomico:

In *Sinfonia di una grande città*, nell'ultima inquadratura, la torre, agitando in cielo un drappello di fari luminosi, sembra compiere un gesto di orgogliosa grandezza, di forza vitale. Ed è solo attraverso la forza di un gesto antropomorfo che quest'immagine acquisisce significato, poiché è importante comprendere se si tratti di una percezione puramente meccanica o basata sulle emozioni. In quest'ultimo caso, l'artista riflette sia se stesso che il significato che attribuisce alle cose³³.

È interessante che la torre, associata alla vista dall'alto, alla visione cosmografica, venga ridotta da Balázs alla gesticolazione di un attore. Allo stesso tempo, il gesticolare della torre radiofonica (*Funkturm*) di Berlino non solo determina con la sua parallasse le emozioni dello spettatore, ma essa stessa diventa improvvisamente specchio delle emozioni del cineasta. La città come macchina ottica emozionale compie un giro completo e diventa, da macchina urbanistica impersonale, un attore, cominciando a recitare sotto le indicazioni del regista.

²⁹ D. Vertov, *Iz nasledija*, II, op. cit., p. 151.

³⁰ R. Mallet-Stevens, *Kino i iskusstva. Arhitektura*, in *Iz istorii francuzskoj kinomysli. Nemoje kino. 1911-1933*, Moskva 1988, p. 140. Sull'idea di Mallet-Stevens dell'architettura che "recita", cfr. H. Weihsmann, *Let Architecture Play Itself: A Case Study*, in *The City and the Moving Image. Urban Projections*, a cura di R. Koeck – L. Roberts, Houndmills 2010, pp. 253-270.

³¹ N. Kaufman, *Ulica na Èkrane*, "Sovetskij Èkran", 1927, 34, p. 14.

³² D. Vertov, *Iz nasledija*, II, p. 153.

³³ B. Balázs, *Meždu pročim*, "Sovetskij Èkran", 1927, 48, p. 7. Questa traduzione dell'articolo di Balázs *Nebenbei* dal "Film-Kurier" del 15 ottobre 1927 è significativamente ridotta e distorta rispetto all'originale. Cfr. B. Balázs, *Schrijften zum Film*, II, Berlin 1984, pp. 219-221.

Se in Kaufman la strada inizia a risonare emotivamente con l'attore, in Balázs questo processo viene portato a compimento. Una simile metamorfosi stabilita con precisione – il movimento dall'esterno verso l'interno di cui scriveva Benjamin, che elimina la distanza dell'osservatore – trasforma quest'ultimo in un soggetto in grado di provare emozioni, il quale entra in una risonanza emotiva così potente con la città che diventa impossibile separare l'origine delle emozioni da colui che le prova.

www.esamizdat.it ◇ M. Jampol'skij, *L'interno e l'esterno. Le rovine e la città. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi*. Traduzione dal russo di Claudia Fiorito (ed. or.: Idem, *Vnešnee i vnutrennee. Ruiny i gorod. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi*, in Idem, *Prostranstvennaja Istorija*, Sankt-Peterburg 2013) ◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 223-231.

◇ **M. Iampol'skii, *The Inside and the Outside. The Ruins and the City. Vertov, Eisenstein, Piranesi*** ◇

Translated by **Claudia Fiorito**

Abstract

Italian translation of *Vnešnee i vnutrennee. Ruiny i gorod. Vertov, Ėjzenštejn, Piranesi* by Mikhail Iampol'skii.

Keywords

Architecture, Avant-garde Cinema, Cinematic Montage, Urbanism.

Author

Mikhail Iampol'skii (b. 1949) is a leading scholar in film theory, semiotics, and cultural studies. A graduate of the Moscow Pedagogical Institute, he began his career teaching French before joining the Research Institute of Film Art in 1974. His early research focused on the intersection of philosophy and education, culminating in a PhD in Pedagogical Sciences in 1977. Iampol'skii has taught at prestigious institutions, including Harvard University, the University of Lausanne, and the Moscow State Institute of Cinema Arts (VGIK), where he delivered influential courses on film theory. In 1991, he was named a Getty Scholar at the J. Paul Getty Center for the History of Arts and the Humanities. Since 1992, Iampol'skii has been a professor at New York University, teaching Comparative Literature and Russian and Slavic Studies. A prolific writer, he has authored works on film history, semiotics, and visual phenomenology. He is a member of the editorial boards of "Novoe Literaturnoe Obozrenie" and "Seans".

Translator

Claudia Fiorito is a PhD candidate in Film Studies at the University of Padua, Department of Cultural Heritage. She holds a master's degree in European and American Languages and Literatures, with a specialization in Russian studies. Currently in the final year of her doctoral research, she has completed a dissertation examining the transoceanic circulation of cinematic works from the Eastern Bloc into the U.S. during the Space Age. Her research interests include the history and theory of Soviet cinema and Cold War culture. She is particularly interested in the role of independent production and distribution networks in shaping the transnational flow of films, as well as how political tensions influenced cinematic representation and reception during the mid-20th century.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Claudia Fiorito