

Marie Rebecchi (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

1929: Film und Foto. *Il montaggio dei media*

È possibile pensare il montaggio come un principio che, pur trovando nel cinema la sua manifestazione più esplicita, rappresenti anche una tappa singolare di un processo interminabile e generalissimo capace di mettere in contatto e ibridare media differenti, complicando e estendendo così a dismisura il panorama delle esperienze visuali? Per rispondere a questo interrogativo tenteremo d'indagare parallelamente due vicende: la prima riguarda una delle più importanti mostre di cultura visuale della prima metà del secolo scorso, *Film und Foto (FiFo)*, inaugurata a Stoccarda il 18 maggio 1929 e conclusa il 7 luglio dello stesso anno; l'altra concerne le peripezie redazionali del saggio scritto dal regista sovietico S.M. Ejzenštejn nel corso del 1929, intitolato *Stuttgart* e tradotto poi con *Drammaturgia della forma cinematografica*¹, originariamente redatto in tedesco per il catalogo di *Film und Foto*². Per un disguido postale il testo non giungerà mai a destinazione, e, quindi, non sarà pubblicato nel catalogo della mostra³.

Entrambe le vicende, quella di *Film und Foto* e quella del testo di Ejzenštejn inizialmente destinato al catalogo, s'intrecciano a loro volta con due momenti fondamentali del percorso biografico e intellettuale dello stesso Ejzenštejn: il suo viaggio in Europa occidentale (che ha inizio il 19 agosto del 1929 e che lo terrà lontano dall'Unione Sovietica per quasi tre anni) e l'elaborazione di una teoria del montaggio «conflittuale e intellettuale», che proveremo a utilizzare come lente privilegiata per osservare da vicino i criteri espositivi dei film e delle fotografie in una delle più interessanti sezioni della mostra di Stoccarda: ovvero quella sovietica curata da El Lissitzky, per la quale Ejzenštejn aveva selezionato una serie di fotogrammi e un montaggio di sequenze tratte dai suoi film realizzati nel corso degli

¹ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)* [luglio-agosto 1929], in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992, pp. 19-52.

² K. STEINORTH, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929*, DVA, Stuttgart 1979. Sull'allestimento di *Film und Foto*, si veda anche A. MAURO (a cura di), *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Contrasto, Roma 2014.

³ EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, cit., pp. 47-48.

anni Venti: *Sciopero* (1924), *Ottobre* (1927), *La corazzata Potëmkin* (1925) e *La linea generale* (1926-29).

(Fig. 1)

Promossa dal Werkbund tedesco⁴, articolata in tre differenti nuclei – un padiglione introduttivo (*Raum I*), alcuni spazi riservati agli allestimenti nazionali (Olanda, Svizzera, Urss e Usa), e altri organizzati in alcune sezioni tematiche –, *Film und Foto* aveva come obiettivo quello di presentare il cinema e la fotografia come due media in grado di cogliere e restituire il mondo attraverso una «nuova visione», conseguenza diretta della funzione antropologicamente rivoluzionaria dei nuovi media ottici. Al di là del ristretto campo dell'arte, i fotografi e i registi invitati a partecipare a *Film und Foto* avrebbero dovuto mostrare e montare insieme immagini tratte dai campi più disparati: dalla pubblicità alla scienza, dall'editoria al fotoreportage. Una delle tesi più inedite e audaci proposte da *Film und Foto* era infatti l'abbandono completo della «fotografia artistica», favorendo così l'adozione di un nuovo modello di visione orientato verso l'interazione tra fotografia e arti plastiche (testimoniata, ad esempio, dall'incontro in uno stesso spazio espositivo di foto-montaggi e fotogrammi di film, *affiches* e illustrazioni); inoltre, questo nuovo modello di visione era spiccatamente orientato verso l'apertura alle diverse tendenze che animavano all'epoca il cinema sperimentale e d'avanguardia⁵. Non a caso, per l'evento, il curatore Gustav Stotz si era avvalso della collaborazione d'importanti rappresentanti della «nuova ottica» (*neue Optik*). Tra questi, spiccava il nome di *László Moholy-Nagy*, le cui scelte in ambito iconografico avevano rappresentato un chiaro esempio dell'esaltazione del ruolo esteticamente e socialmente innovatore promosso dal cinema e dalla fotografia d'avanguardia. Nelle sue scelte curatoriali, Moholy-Nagy insiste a più riprese – come già aveva anticipato nel suo fondamentale testo del 1925, apparso come ottavo volume dei *Bauhausbücher* con il titolo di *Pittura, Fotografia, Film*⁶ – sul carattere altamente sperimentale delle immagini fotografiche e cinematografiche, cogliendo nei nuovi media ottici la possibilità di una vera e propria trasformazione epocale dell'esperienza artistica, e, più in generale, di una profonda modificazione delle modalità stesse del sentire: in questo

⁴ In linea con il progetto del Bauhaus di creare un terreno d'incontro tra industria e arti applicate, fu fondato a Monaco di Baviera nel 1907 da artisti, artigiani e industriali il Deutsche Werkbund («Lega tedesca artigiani»), con l'intento di nobilitare le produzioni industriali.

⁵ A. SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 80-82.

⁶ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei Fotografie Film* (prima edizione 1925, ampliata nel 1927), trad. it. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010.

sensu, come aveva affermato già Béla Balázs⁷ nel 1924 in un celebre passo tratto da *L'uomo visibile*, l'uomo sarebbe tornato a vedere e a osservare il mondo «non solo di nuovo, ma anche in una maniera nuova», ovvero: l'uomo sarebbe diventato «nuovamente visibile»⁸. Influenzato dal progetto di corrispondenza tra arte e tecnologia industriale del Bauhaus, nonché dall'ipotesi d'integrazione dell'attività artistica nella produzione sociale, Moholy-Nagy riassume una serie di determinazioni proprie dell'avanguardia artistica in un quadro di riqualificazione sociale della tecnologia: da questo punto di vista il nesso tra produttività tecnologica e «visualità-metropolitana» gioca un ruolo fondamentale nella riflessione teorica e nella produzione fotografica e cinematografica del teorico ungherese⁹. Con lo sviluppo tecnologico della metropoli – osserva Moholy-Nagy in *Pittura Fotografia Film* – i nostri organi di senso hanno aumentato le loro capacità di svolgere simultaneamente funzioni ottiche e acustiche; in quest'orizzonte di profondi mutamenti tecnico-percettivi la produttività tecnologica, invece di «impoverire l'esperienza» dell'uomo, si configura come una forma di arricchimento delle potenzialità percettive dell'individuo.

All'interno della cornice di tale rivoluzione estetica e antropologica innescata dai nuovi media ottici, i fotografi della *neue Optik*, o *Nouvelle Vision*, difendono una fotografia completamente liberata dalla tradizione pittorica. Molti di loro, tra cui André Kertész, Eli Lotar, Germaine Krull e lo stesso Moholy-Nagy, che aveva contribuito presentando 97 sue fotografie, partecipano a *Film und Foto* con l'intento di promuovere anzitutto una fotografia capace di definire le proprie specificità assumendo come soggetti e oggetti della visione gli elementi più eclatanti della modernità (come l'occhio meccanico della macchina da presa o la moderna architettura della metropoli). Con la *Nuova Visione*, in altre parole, si abbandona qualsiasi forma di naturalismo nel trattare volti e corpi umani, che vengono così deformati e trasfigurati dall'uso ostentato di sovrimpressioni, solarizzazioni, ingrandimenti e montaggi.

⁷ Il termine *cultura visuale* (*visuelle Kultur*) è stato introdotto da Béla Balázs nel suo fondamentale libro del 1924 *L'uomo visibile*; con questa specifica nozione Balázs intende designare una cultura fondata sul primato della *visione* e dell'*immagine*, anziché su quello della scrittura e della parola. In questo senso la *cultura visuale* si alimenta del nuovo modo di vedere la realtà introdotto dalla tecnica fotografica e cinematografica, concepita come un nuovo organo di senso attraverso cui esperire il mondo: una nuova facoltà percettiva capace di dare vita a un'inedita «tecnica del vedere». Cfr. B. BALÁZS, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Vienn-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924; trad. it. *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 124-25.

⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁹ Cfr. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, cit., pp. 122-135.

Tanto nella prima parte dedicata alla fotografia applicata, al fotomontaggio e all'associazione tra fotografia e grafica, quanto nella seconda centrata sulla fotografia della *Nuova Visione*, Moholy-Nagy propone un vero e proprio esercizio di legittimazione storica: mettere in luce sia le qualità inerenti alla fotografia stessa sia l'importanza del suo impatto documentario, esaltando l'era del dagherrotipo e condannando in tal modo qualsiasi forma di pittorialismo fotografico, in netto contrasto con la linea editoriale della rivista *Camera* e del suo editore austriaco Adolf Herz¹⁰. La posizione di Moholy-Nagy di fronte all'inconsistenza del pittorialismo in fotografia non era certo isolata, avendo infatti ricevuto pubblicamente il sostegno di alcune personalità di spicco del mondo della fotografia, come quello dello storico dell'arte e teorico Franz Roh. Non a caso le due più importanti pubblicazioni, uscite proprio in occasione di *Film und Foto*, non potevano che essere perfettamente aderenti a questa nuova tendenza annunciata e promossa da Moholy Nagy: *Foto-Auge*, *Œil-Photo*, *Photo-Eye* di Franz Roh e Jan Tschichold e *Es kommt der neue Fotograf!* di Werner Gräff¹¹.

Per cogliere l'originalità del montaggio tra media differenti all'interno dell'allestimento di *Film und Foto*, occorre prendere in esame una delle sezioni fondamentali della mostra, ovvero quella sovietica. Mentre Hans Richter, curatore di una rassegna cinematografica in cui erano state presentate le novità più interessanti nel panorama europeo e sovietico – programma non distante da quello che sarà presentato al Congresso del Cinema indipendente di La Sarrarz solo due mesi dopo *Film und Foto*, evento a cui sia Richter che Ejzenštejn avevano partecipato attivamente¹² –, aveva scelto di concentrarsi sul solo medium cinematografico, la sezione sovietica curata e allestita da El Lissitzkij si era esemplarmente distinta dal resto dell'allestimento, presentando un montaggio di media differenti all'interno di uno stesso spazio espositivo. In questa sezione, cineasti e artisti del calibro di Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn erano

¹⁰ M. GASSER, *La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930*, in O. LUGON (a cura di), *Exposition médias : photographie, cinéma, télévision*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 2012, pp. 63-78.

¹¹ F. ROH, J. TSCHICHOLD, *Foto-Auge – Œil-Photo – Photo-Eye* (1929), Éditions du Chêne, Paris 1973; W. GRÄFF, *Es kommt der neue Fotograf!*, Hermann Reckendorf, Berlin 1929.

¹² Durante il Congresso del Cinema indipendente di La Sarrarz, Ejzenštejn e Richter avevano diretto insieme un cortometraggio intitolato *Tempesta su La Sarrarz*, a cui parteciparono anche Jean-Georges Auriol, Robert Aron, Léon Moussinac, Walter Ruttmann, Ivor Montagu e Béla Balázs. Del film non resta che una documentazione fotografica. Cfr. F. ALBERA, *Eisenstein en Suisse. Premiers matériaux*, «Travelling», n. 48, hiver 1976, Lausanne, pp. 89-119.

stati chiamati a ‘montare’ sequenze di film, fotogrammi e serie di fotografie in un unico grande contesto spaziale: quello della sezione sovietica denominata «Russland». La questione di come ‘esporre’ il cinema negli ambienti di una mostra, era stato dunque affrontato da El Lissitzkij in modo estremamente originale: le fotografie di Rodčenko, ad esempio, erano state montate accanto agli ingrandimenti dei *Kadr* (parola che in russo non indica l'inquadratura, bensì i fotogrammi estratti dai film) di film di Vertov, Pudovkin, Ejzenštejn e altri. In particolare, lo stesso Ejzenštejn aveva selezionato non solo sequenze tratte dai suoi film realizzati nel corso degli anni Venti (*Sciopero*, *La corazzata Potëmkin*, *Ottobre* e *La linea generale*), mostrati attraverso dei dispositivi costituiti da scatole chiuse contenenti un proiettore al loro interno (Fig. 2), ma anche fotografie e fotogrammi tratti sempre da alcuni dei suoi primi film, come *La linea generale*¹³, che rappresentavano un chiaro esempio di questo nuovo metodo di esporre il cinema: centrato non esclusivamente sulla proiezione, ma anche sull'esposizione dell'oggetto film (la pellicola), e quindi sulla scomposizione dei suoi *Kadr* e sul rimontaggio di sequenze, ripetizioni di uno stesso fotogramma o alternanze di serie diverse.

La travagliata vicenda di Stuttgart o la Drammaturgia della forma cinematografica

Veniamo ora alla vicenda della redazione e della pubblicazione del testo ejzenštejniano che avrebbe dovuto accompagnare il catalogo di *Film und Foto*. Ejzenštejn venne sollecitato da El Lissitzkij e Sophie Lissitzkij-Küppers, sua moglie, a partecipare a *Film und Foto* nel marzo 1929. Lissitzkij all'epoca collaborava alla commissione di organizzazione di *FiFo* per conto della VOKS (Società per le relazioni tra l'Unione Sovietica e i paesi esteri); nello stesso periodo, infatti, aveva curato il padiglione sovietico di numerose esposizioni (Colonia, Zurigo e Dresda). Per quanto riguarda il contributo di Ejzenštejn a *FiFo* – come osserva François Albera nel suo prezioso tentativo di ricostruzione delle differenti tappe della redazione della *Drammaturgia della forma cinematografica*¹⁴ –, in alcune note datate 2 marzo 1929, Ejzenštejn già accenna a un testo che aveva iniziato

¹³ In una delle brochure che illustrano le opere presenti nella mostra *Film und Foto*, è menzionato un film di Ejzenštejn intitolato *Dorffilm* (*Film rurale* o *Film di campagna*); chiaramente si tratta di *La linea generale* (1926-29).

¹⁴ F. ALBERA, *Stuttgart*, in ID., *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Age d'homme, Lausanne 1990, pp. 13-109.

a scrivere in tedesco, destinato a una conferenza che avrebbe dovuto pronunciare a Stoccarda, e connessa alla proiezione di alcuni estratti dai suoi film. A questo proposito, Sophie Küppers rievoca il suo stupore di fronte alla conoscenza perfetta del tedesco di Ejzenštejn e soprattutto alla sua meticolosità nello scegliere i singoli fotogrammi destinati alla mostra¹⁵. Nonostante tutto, probabilmente per ragioni politiche, i tempi non erano ancora maturi affinché Ejzenštejn si potesse recare fisicamente a Stoccarda (partirà, infatti, per il suo viaggio in Occidente solo nell'agosto del 1929). Ricordiamo, inoltre, che in quegli stessi mesi Ejzenštejn stava completando le riprese della *Linea generale*, film che fu approvato dal comitato cinematografico il 14 febbraio 1929 e che uscirà il 7 novembre 1929 nel momento in cui egli era già partito, insieme a Tissé e Alexandrov, per il lungo viaggio attraverso l'Europa e gli Stati Uniti che aveva come scopo quello di studiare la tecnica del cinema sonoro¹⁶.

Torniamo ora alle differenti fasi della redazione del saggio. Nel giugno 1929 Ejzenštejn si rimette al lavoro su una versione dattiloscritta del testo e il mese seguente redigerà quelli che egli stesso chiama gli «annessi a *Stuttgart*». Nel frattempo, lavora sia al saggio sulla *Quarta dimensione nel cinema* (di cui la prima parte sarà pubblicata nell'agosto del 1929), sia al progetto attorno all'idea di un libro sferico e dinamico¹⁷. Nel mese di agosto partirà poi per l'Europa, giungendo in Svizzera i primi di settembre. Qui parteciperà prima al Congresso di Cinema indipendente, e, successivamente, si vedrà coinvolto nelle riprese di *Frauennot – Frauenglück (Disgrazia e felicità della donna)*, un film sulla questione dell'aborto girato per il produttore svizzero Lazar Wechsler da Edouard Tissé, con la collaborazione di Ejzenštejn, nel settembre 1929¹⁸. Proprio mentre è in Svizzera, dove terrà alcune conferenze tra La Sarraz e Zurigo, Ejzenštejn riprende il manoscritto di *Stuttgart* e lo suddivide in due parti: le prime dodici pagine del saggio formano un articolo autonomo intitolato *Dramaturgie der film-form*, datato Zurigo 2 novembre 1929. Comincia così il destino paradossale di *Stuttgart*, che verrà tradotto in italiano per la prima volta nel 1950 con il titolo *La dialettica della forma cinematografica*¹⁹. Il dattiloscritto *Dramaturgie der film-form*, del 2 novembre

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ O. BULGAKOWA, *The Journey 1929-1930*, in EAD., *Sergei Eisenstein. A Biography*, Potemkin Press, Berlin – San Francisco 1998, p. 94.

¹⁷ SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 83-86.

¹⁸ Cfr. F. ALBERA, *L'Appel de la vie*, in Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (a cura di), *Cinémémoire*, CNC, Paris 1993, pp. 92-99.

¹⁹ S.M. EJZENŠTEJN, *La dialettica della forma cinematografica*, in G. ARISTARCO, *L'Arte del film*, Bompiani, Roma 1950.

1929, è infatti il testo di riferimento sia per la prima traduzione francese di Raoul Michel, molto lacunosa, pubblicata nel dicembre 1930 sulla rivista «Bifur»²⁰, sia per quella di Ivor Montagu eseguita a Hollywood nel 1930 sotto il controllo stesso di Ejzenštejn (che si trovava negli Stati Uniti proprio in quei mesi) e apparsa su «Close Up» nel settembre 1931.

Dal punto di vista teorico, nella *Drammaturgia della forma cinematografica*, Ejzenštejn insiste sulla questione del conflitto e della contraddizione, considerati come momenti decisivi per «la giusta *comprensione* dell'arte e di tutte le forme artistiche». L'arte è sempre conflittuale, afferma Ejzenštejn, per tre motivi: per la sua missione sociale, per la sua natura essenziale e per la sua metodologia. Ejzenštejn ritiene, infatti, che il compito principale dell'arte sia quello di palesare le contraddizioni dell'esistente, suscitando nello spettatore un sentimento di conflitto attraverso l'urto dinamico di opposte passioni: «A mio avviso il montaggio non è un pensiero composto da pezzi che si succedono, bensì un pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro (principio "drammatico")»²¹. Ejzenštejn introduce, dunque, una pratica di montaggio centrata essenzialmente sul regime dialettico dell'immagine, dove per *immagine* bisogna intendere l'*obraz* ejzenštejniana nella sua accezione generale, transtorica e non specificamente legata al medium cinematografico, ossia come uno dei momenti in cui si esplica il processo, sempre conflittuale, di esibizione del senso:

«Dunque:

La proiezione del sistema dialettico delle cose nel cervello – in configurazioni astratte – nel pensiero – produce metodi dialettici del pensiero – materialismo dialettico – FILOSOFIA

Allo stesso modo:

La proiezione dello stesso sistema di cose – in configurazioni (*Gestalten*) concrete – in forme (*Formen*) produce: ARTE

Fondamento dinamico di questa filosofia è una concezione *dinamica delle cose*:

l'esistente come nascita continua dall'interazione di due opposte contraddizioni.

La sintesi che nasce dalla contraddizione di tesi e antitesi
allo stesso modo questa concezione dinamica è fondamentale per la giusta comprensione dell'arte e di tutte le forme artistiche. Nel campo dell'arte questo principio dialettico di dinamica s'incarna nel CONFLITTO

²⁰ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgie de la forme filmique*, «Bifur», 1930, n. 7, pp. 49-60.

²¹ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in ID., *Il montaggio*, cit., p. 22.

come principio fondamentale dell'«esistere di ogni forma e genere artistico»²².

È nell'arte, intesa come configurazione concreta di forme, e nel montaggio, come principio costruttivo dell'opera d'arte, che Ejzenštejn individua la possibile soluzione dialettica al dualismo fra materia e spirito, pensiero logico e prelogico, parte e tutto. Nella contraddizione dialettica, e nel conflitto tra le forme, è inscritto il motore del pensiero e della produzione artistica: la dialettica, secondo Ejzenštejn, presiede pertanto sia alle leggi di costruzione dell'opera d'arte, sia alla «comprensione» dei fenomeni storico-sociali.

L'impatto di questo testo sulla cultura europea delle avanguardie era stato senza dubbio estremamente incisivo. Per comprenderne la portata, occorre soffermarsi sulla traduzione francese²³ del saggio, con l'intento di mostrare brevemente come la teoria del «montaggio conflittuale» di Ejzenštejn aveva raggiunto e influenzato, proprio negli stessi mesi della sua pubblicazione, anche l'ala eterodossa del movimento surrealista, guidata da Bataille e dal gruppo dei transfughi 'scomunicati' da Breton in occasione dell'uscita del *Secondo manifesto del surrealismo*, molti dei quali si erano riuniti attorno alla rivista «Documents». Ricordiamo che la traduzione francese di Raoul Michel fu pubblicata nel 1930 sulla rivista «Bifur», il cui direttore all'epoca era Georges Ribemont-Dessaignes, surrealista dissidente e autore di uno degli articoli più caustici e violenti apparsi sul pamphlet *Un cadavre* (1930), intitolato *Papologie d'André Breton*²⁴. L'uscita della traduzione francese della *Drammaturgia della forma cinematografica* coincide inoltre con alcune importanti vicende biografiche e intellettuali di Ejzenštejn che intersecano la breve vita di «Documents» (1929-1930): il suo soggiorno a Parigi dal novembre del 1929 al maggio del 1930²⁵, le sue manifestazioni di apprezzamento e interesse nei confronti dell'ala sinistra' e dissidente del movimento surrealista (ovvero gli autori del pamphlet *Un cadavre*, diretto contro Breton). Proprio in questi mesi, deve essere infatti collocato l'importante episodio della mancata proiezione alla Sorbona del suo film *La linea generale*, boicottata dal prefetto di Parigi per la mancata autorizzazione del visto della censura, proiezione sostituita da una conferenza tenuta da Ejzenštejn in francese, il cui testo fu pubblicato poi su «La Revue du cinéma» nel 1930

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ EISENSTEIN, *Drammaturgie de la forme filmique*, cit., pp. 49-60.

²⁴ G. RIBEMONT-DESSAIGNES collaborò con la rivista *Documents* contribuendo con due importanti articoli: una recensione *Hallelujah! Film de King Vidor* («Documents», 1930, n. 4) e un omaggio a *Giorgio de Chirico* («Documents», 1930, n. 6).

²⁵ M. REBECCHI, *Parigi 1929. Ejzenštejn, Bataille, Buñuel*, Mimesis cinema, Milano 2016.

con il titolo *Les principes du nouveau cinéma russe*. A questo evento, seguirà la pubblicazione sul quarto numero di «Documents» (1930) di un montaggio su due pagine di trenta fotogrammi tratti da *La linea generale*: la prima pagina centrata sulla scena della processione dei contadini per propiziare l'arrivo della pioggia, la seconda sul montaggio «patetico-espressivo» di una serie di primi piani di volti e di dettagli concreti, ingranditi e deformati, di parti del corpo umano e animale.

Ritorniamo, in conclusione, all'allestimento della sezione «Russland» di *Film und Foto* e al montaggio dei fotogrammi estratti dai film di Ejzenštejn all'interno dello spazio della sala. Di fronte alla questione di come presentare e mostrare un film in un contesto espositivo come quello di *Film und Foto*, l'idea ejzenštejniana di pensare il cinema e il montaggio come un dispositivo che partecipa anzitutto della più ampia categoria delle arti, e che cerca di rintracciare i suoi antenati in una molteplicità di dispositivi pre-cinematografici (pittura, la fotografia e il fotomontaggio stessi)²⁶ può senza dubbio guidarci nell'immaginare modalità espositive del cinema alternative alla naturale proiezione del film²⁷, a partire dall'esposizione a parete dei *Kadr* dei suoi film.

Il montaggio «attrazionale-conflittuale» dei fotogrammi, delle fotografie e delle sequenze dei film selezionati da El Lissitzky per la sala sovietica di *FiFo* mostrano esattamente questo: esporre il cinema, può anche voler dire mostrarlo nella scomposizione e nella ricomposizione conflittuale delle sue 'cellule', ovvero i singoli *Kadr*, attraverso una pluralità di media differenti in conflitto tra loro²⁸. Dove per conflitto dobbiamo intendere quello che suggerisce Ejzenštejn in un passaggio nodale della *Drammaturgia della forma cinematografica*: «CONFLITTO come principio fondamentale dell'esistenza di ogni opera d'arte e di ogni forma d'arte. Perché l'arte è sempre *conflitto*»²⁹.

²⁶ Cfr. S.M. EJZENŠTEJN, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, introduzione di N. Kleiman, testi di F. Albera e A. Somaini, Éd. AFRHC, Paris, 2014. Ejzenštejn si dedicò al progetto delle *Note per una storia generale del cinema* dall'ottobre 1946 su incarico dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia Sovietica delle Scienze, progetto che rimase incompiuto alla sua morte nel febbraio 1948.

²⁷ Cfr. F. ALBERA, *Exposé, le cinéma s'expose*, in Olivier Lugon (a cura di), *Exposition médias*, cit., pp. 179-208.

²⁸ ALBERA, *Stuttgart*, cit., p. 14.

²⁹ EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, cit., p. 19.

