

Bergson e Vertov, nel segno di Deleuze

GIULIO PIATTI

ABSTRACT: *Bergson and Vertov through Deleuze*

Gilles Deleuze, in *Cinema 1. The movement–image*, approaches Henri Bergson to Dziga Vertov: while Bergson theorizes the image in itself, Vertov reaches it through the *cine-eye* (*Kinoglaz*). The sovietic director realizes then, through the technique of a constructivist montage, the materialist program drawn by Bergson in the first chapter of his classic book *Matter and memory*. In other words, Vertov overcomes the human point of view on reality. The goal of this presentation is to study Deleuze’s approach and to search out the persistent Bergson’s influence on Vertov and, more in general, on both western and russian avant–garde.

KEYWORDS: cinema, aesthetics, Bergson, Deleuze, Vertov, pre–human.

Introduzione

Ne *L’evoluzione creatrice* Henri Bergson denunciava il cinema come falso movimento¹, inadatto a cogliere la *durata* concreta della realtà: la scomposizione del reale in fotogrammi, tipica dei meccanismi intellettuali dell’uomo, manca infatti il movimento concreto, che si svolge sempre negli intervalli. Un quindicina di anni più tardi, Dziga Vertov affidava al cinema documentario, nella particolare forma del “cineocchio”, la capacità di far emergere la verità, al di là di ogni ideologia e di ogni occhio troppo umano.

Difficile pensare a due personaggi più lontani: da un lato il filosofo spiritualista della durata e del tempo interiore, dall’altro il cineasta marxista intento a portare avanti, sul piano cinematografico, la rivoluzione socialista. Eppure Deleuze, in *Cinema 1*, sostiene che Vertov ha realizzato il programma materialista esposto da Bergson in *Materia e memoria*. Per arrivare a questa affermazione, Deleuze compie due operazioni preliminari. Per prima cosa

1. Cfr. H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Paris, Alcan, 1907 (tr. it. di F. Polidori, *L’evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, p. 250): «che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo che azionare una specie di cinematografo interiore. Si potrebbe dunque riassumere tutto ciò che è stato sin qui osservato dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*».

ci invita a rileggere Bergson, a scoprirne la radicalità epistemologica e l'impostazione filosofica di matrice preumana; in secondo luogo costruisce una teoria del cinema basata rigorosamente sulla teoria dell'immagine bergsoniana, che era passata sostanzialmente inosservata nella storia delle idee novecentesca.

Quello che propongo con il presente lavoro è di verificare l'influenza, a volte sfuggente, ma talora ravvisabile, del bergsonismo sulle avanguardie occidentali (futurismo, modernismo e espressionismo) e russe (suprematismo e costruttivismo): a prescindere dalle letture neutralizzanti che subì quando era un filosofo *à la page* in ambiente francese, Bergson fu recepito in ambito artistico ed extra-accademico come pensatore monista delle energie vitali e come strenuo oppositore del concetto di rappresentazione. È in questo alveo che può avvenire un primo avvicinamento storicamente documentabile tra Bergson e Vertov. D'altra parte, poi, l'ambiente russo in cui Vertov si trovava ad operare, debitore della tradizione sofiano-ortodossa, costituiva un terreno fertile per l'assorbimento di molti dei principali motivi della filosofia bergsoniana.

Un altro obiettivo è quello di valutare la pertinenza dell'accostamento proposto da Deleuze: in cosa sono davvero vicini Vertov e Bergson? Attraverso un confronto serrato tra l'eccentrico materialismo bergsoniano ed il cineocchio di Vertov, si può tentare di rileggere con occhi nuovi la filosofia bergsoniana, riposizionando nel contempo la figura di Dziga Vertov, profondamente incompresa, liquidato come sperimentatore formalista o etichettato come alfiere della *cine-verité*. La battaglia contro la *mimesis*, già fortemente presente in Bergson, diventa in Vertov lotta, attraverso la teorizzazione e la pratica di un montaggio di genesi costruttivista, sia contro il cinema recitato sia contro le facili velleità di una "vita colta sul fatto".

1. Vertov e Bergson: divergenze parallele

Prima dell'accostamento posto in essere da Deleuze, Vertov e Bergson non erano mai stati messi analiticamente a confronto. In effetti i loro profili sono in apparenza molto distanti. L'unico dato che può permettere un primo e parziale riavvicinamento tra i due è forse il fatto che sia Vertov sia Bergson sono stati vittime di potenti mistificazioni riguardo la loro opera.

Bergson, nei manuali di filosofia, è sovente presentato come il pensatore spiritualista della durata e del tempo interiore, delle ragioni della poesia contro lo strapotere dello scientismo di matrice neopositivista. Gran parte dello straordinario successo accademico del filosofo francese derivava proprio dal suo apparire come un argine posto nei confronti del neokantismo e della psicofisiologia che sembravano ridurre la vita psichica dell'individuo a una

serie di meccanismi cerebrali perfettamente misurabili. Con la fine della seconda guerra mondiale la sua fortuna calerà in maniera decisiva²: l'ascesa dell'esistenzialismo e della fenomenologia faranno apparire il pensiero di Bergson debole e vetusto. I portavoce del rigetto bergsonismo, considerata filosofia superficiale e incapace di comprendere le trasformazioni del mondo, si appellerà ancora a quell'immagine "sfumata" e poetica che ci si era fatti di Bergson e del suo pensiero. Dalle gran dame della *Belle Epoque* fino ai filosofi marxisti degli anni '40, l'immagine di Bergson restava sempre la stessa.

Non meno incompresa è la figura di Dziga Vertov, il regista forse più osteggiato della Russia sovietica. Nonostante la sincera adesione agli ideali della rivoluzione, che non abbandonerà mai, le istituzioni adibite al sostentamento della cinematografia russa non finanzieranno mai adeguatamente il suo lavoro. Di più, nemmeno colleghi e critici mancheranno di mostrare riserve nei confronti del regista de *L'uomo con la macchina da presa*³. Vertov era considerato un teorico-cineasta certo interessante, ma, alla luce dei fatti, troppo ingenuo e incoerente. Tutta la poetica del cineocchio, come mezzo per cogliere la realtà, sembrava essere contraddetta da un cinema documentario che rivendicava l'utilizzo di "trucchi" volti ad inserire la finzione nella ripresa. Vertov era insomma considerato dai contemporanei come uno sperimentatore "pasticcione", un regista di nicchia con idee un po' confuse⁴. Nemmeno le riscoperte postume sapranno portare alla luce la specificità dell'opera di Vertov nel contesto della storia del cinema. Si pensi a Jean Rouch e a Jean-Luc Godard che collegheranno la poetica di Vertov, attraverso il concetto di *ciné-verité*⁵ e la fondazione del *Groupe Dziga Vertov*, a un documentarismo senza filtri, capace di cogliere la realtà senza finzioni e mediazioni. Vertov continuava insomma ad essere considerato sia dai contemporanei sia da chi lo riscopriva negli anni '60, uno sperimentatore della *docu-verité*.

Vertov e Bergson sono dunque due figure vicine nella sostanziale incomprensione di cui furono vittime. C'è poi un contesto di fatto che può portare a un ulteriore avvicinamento tra i due, sempre al di là dell'accostamento

2. Per una ricostruzione storica della fortuna del pensiero bergsoniano, cfr. G. Bianco, *La vita nel secolo. De Canguilhem a Deleuze passando per Bergson*, in G. Deleuze, G. Canguilhem, *Il significato della vita*, Milano, Mimesis, 2006, pp. 7-51 e G. Bianco, *Premessa*, in H. Bergson, *L'energia spirituale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, p. X.

3. Ejzenštejn liquiderà il cineocchio vertoviano come una «buffonata formalista». Cfr. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 (tr. it. di J.-P. Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 105).

4. Cfr. P. Montani, *Nota introduttiva*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1975, p. 10.

5. Cfr. ivi, p. 11. Montani cerca di smussare la doppia immagine di Vertov come sperimentatore di nicchia e documentarista radicale, cfr. ivi, pp. 7-10.

deleuziano: si tratta del contesto dei movimenti di avanguardia della prima metà del novecento.

Vertov, pur non aderendo mai al costruttivismo⁶, fu amico dei maggiori esponenti del movimento, come Aleksandr Rodčenko e El Lissitzky. Pubblicò inoltre *Noi*, il manifesto del cineocchio, sulla rivista *Kinofot*, diretta da Aleksei Gan, uno dei fondatori del movimento costruttivista. Vertov è inoltre considerato un costruttivista di fatto, per l'insistenza sulla costruzione e il montaggio nel racconto documentario e per l'interesse verso le componenti tecniche del mondo moderno — elettricità, macchine e industria.

Più sfumato, ma comunque ravvisabile è il rapporto tra bergsonismo e movimenti di avanguardia occidentali e russi. Si può dire che è proprio in questo alveo artistico e extra-accademico che si scopri un Bergson "altro" da quello della durata interiore. Le testimonianze, a riguardo, sono molteplici: *in primis* il movimento futurista che vedeva in Bergson il pensatore del movimento rapido e dell'energia inarrestabile, facendo riferimento in particolare a *L'evoluzione creatrice*. L'apparente antiscientismo bergsoniano si trasformava allora in un nuovo approccio alla scienza, non più però quella "solida" di origine newtoniana, ma quella energetica e vitale, debitrice di Thomson e Faraday. È un pensiero propriamente "vitale" quello ricercato dai futuristi e reperito tra le pagine del pensatore francese: «crediamo con Bergson che *la vie déborde l'intelligence*, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza»⁷, dichiarava perentoriamente Filippo Tommaso Marinetti.

Analoghe influenze bergsoniane si riscontrano poi nel modernismo inglese: Thomas Stearns Eliot, attratto dalla fama sempre crescente di Bergson, si recherà in Francia per seguire i suoi corsi; molti aspetti della poetica eliotiana, dalle sue innovative concezioni di critica letteraria, sino al ruolo che la memoria assume nelle sue composizioni, risentono di echi bergsoniani. Più in generale Bergson è uno dei pensatori di riferimento del modernismo inglese, inteso come via di fuga dal romanticismo decadente e apertura verso il ruolo creativo-vitale della parola⁸.

Altri tratti bergsoniani si possono poi ritrovare, più o meno implicitamente, in quasi tutti i movimenti occidentali d'avanguardia, dal cubismo all'espressionismo. Bergson era visto dagli avanguardisti non solo come il pensatore della durata e del tempo non misurabile, ma anche come il filosofo dell'energia creatrice e costruttiva, in coppia con Friedrich Nietzsche, altro nume tutelare delle avanguardie storiche. L'energia vitale che

6. Cfr. *ivi*, p. 89 n. 29.

7. Cfr. F. Luisetti, *Estetica dell'immanenza. Saggi sulle immagini, le parole e le macchine*, Roma, Aracne, 2008, p. 14.

8. Cfr. M. A. R. Habib, *The early T. S. Eliot and western philosophy*, Cambridge, Cambridge university press, 1999, pp. 39–97.

eccede il pensiero analitico–intellettuale diventa così creazione di mondi e volontà, anche violenta, di opporsi alle tematiche dell'arte per l'arte ancora presenti nelle poetiche simboliste e decadenti. Di più, era la battaglia contro il concetto di rappresentazione che accomunava bergsonismo e avanguardie: non più dicotomia tra apparenza e realtà, tra arte e vita, ma un pensiero monista che si crea facendosi. L'arte non copia la realtà, ma sussiste di per sé, creando se stessa insieme al reale. L'astrattismo delle avanguardie entra così in consonanza con le affermazioni bergsoniane sull'imprevedibilità del reale. Arte e movimento non sono realizzazioni di un'idea, ma insopprimibili novità che creano il reale, senza più riferimenti a concetti preesistenti di cui l'opera costituirebbe solamente una copia: «constatiamo semplicemente che vi è scaturigine effettiva di novità imprevedibile [...] la realtà che si inventa davanti ai nostri occhi offrirà a ciascuno, senza sosta, quelle soddisfazioni che l'arte procura, di tanto in tanto, ai privilegiati della fortuna. Si scoprirà, al di sotto della fissità [...] la novità senza sosta rinascente, la mutevole originalità delle cose»⁹.

Discorso a parte merita il rapporto di influenza tra il pensiero di Bergson e le avanguardie russe, a cui non si è mai prestata una grande attenzione¹⁰. In Russia, infatti, l'opera di Bergson, che cominciò a circolare a partire dal 1907¹¹, conobbe un successo immediato, che continuerà persino quando la fama del filosofo conoscerà un calo in occidente, a partire dagli anni '30.

Si potrebbe sostenere che l'influenza di Bergson sulle avanguardie russe abbia percorso due binari paralleli. Da un lato si vedeva nel pensatore francese, come in occidente, un argine posto contro lo scientismo neopositivista: Bergson si presentava come il combattente "secolare" nella battaglia portata avanti dalla chiesa ortodossa contro l'oggettivismo occidentale. L'intuizione come metodo di approccio al reale (e all'arte), in opposizione all'atteggiamento scientifico che scompone attraverso l'analisi, i legami inscindibili tra conoscente e conosciuto, la vita intesa come flusso energetico e l'arte come attività pragmatica di trasformazione erano tutte tematiche già profondamente radicate nel pensiero russo e sistematizzate filosoficamente da Vladimir Solov'ev a metà ottocento¹². Saranno proprio le tematiche filosofiche presenti in Solov'ev ad anticipare e preparare il grande interesse che la filosofia e l'arte russa mostreranno nei confronti di Bergson; da un lato l'attenzione al soggetto ed alla sua durata, dall'altro il legame di questo con il mondo, considerato, in opposizione a Kant ed al neokan-

9. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934 (tr. it. di F. Sforza, *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, p. 97).

10. Cfr. Hilary L. Fink, *Bergson and Russian Modernism, 1900–1930*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999, p. XIII.

11. Cfr. *ivi*, p. 3.

12. Cfr. *ivi*, p. 15.

tismo, come sussistente e conoscibile, al di là della percezione soggettiva. È proprio questo l'altro binario attraverso cui Bergson verrà letto dal modernismo russo, volenteroso di staccarsi dalla vetusta concezione dell'arte come attività passiva e fine a se stessa¹³: Bergson era considerato un pensatore che, con un atteggiamento non meno scientifico di Kant, sosteneva però con forza la sussistenza in sé del mondo insieme alla capacità di creare la realtà attraverso l'arte. Sarà proprio questo misconosciuto materialismo bergsoniano a penetrare profondamente nelle avanguardie, che non abbandoneranno questo retroterra filosofico nemmeno dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Costruttivismo e suprematismo, movimenti attenti alla dialettica fra tratto costruito della realtà e costruzione materiale del futuro attraverso l'arte, rimarranno infatti debitori del pensiero di Solov'ev e di Bergson. In questo senso risentono dell'influenza bergsoniana alcune tra le maggiori personalità della Russia del periodo, tra cui filosofi come Vladimir Lossky, poeti come Andrei Bely, Osip Mandel'stam¹⁴ e Velimir Khlebnikov e artisti come Kasimir Malevič.

Vertov, attraverso il cineocchio, pur senza aderire formalmente ad alcun movimento avanguardista, nella sua insistenza sul tratto tecnico-costruttivista dell'arte, si riallacciava potentemente a questa tradizione di pensiero che affidava all'arte un impulso teurgico, capace di trasformare attivamente la realtà. Vertov si muoveva insomma in un contesto che risentiva notevolmente dell'influenza di Bergson, nella duplice veste di cantore della durata interiore e di pensatore del pragmatismo oggettivistico. La distanza tra questi due personaggi, all'apparenza tanto lontani, comincia così a diminuire.

2. L'accostamento deleuziano: Bergson, Vertov e l'in-sé dell'immagine-movimento

Deleuze sostiene che «ciò che il materialista Vertov realizza attraverso il cinema, è il programma materialista del primo capitolo di *Materia e memoria: l'in-sé dell'immagine*»¹⁵. Che cos'è l'in-sé di un'immagine? Per rispondere a questa domanda è necessario dapprima comprendere l'impostazione filosofica che fa da sfondo ai due libri deleuziani sul cinema.

Cinema 1 e *Cinema 2* possono essere considerati il punto di arrivo di un

13. Cfr. *ivi*, p. 24.

14. Fink riporta un curioso aneddoto bergsoniano, raccontato da Ivanov e riguardante Mandel'stam. Di ritorno da Parigi, dove aveva smarrito una valigetta contenente una spazzolino da denti, un quaderno di poesie e un'opera di Bergson, Mandel'stam affermò che la vera perdita era stata lo spazzolino poiché conosceva a memoria sia l'opera di Bergson sia i propri componimenti. Cfr. *ivi*, p. 64.

15. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, tr. it. cit., p. 102.

originale percorso di reinterpretazione intrapreso da Deleuze nei confronti della filosofia bergsoniana. Già a partire dagli anni '60 Deleuze pubblicherà infatti numerosi saggi¹⁶ dedicati al filosofo francese: fulcro della sua lettura è il tentativo di cogliere la radicalità epistemologica della proposta bergsoniana. Temi come quelli della virtualità, dell'intuizione come metodo "trascendentale" e del preumano, pienamente bergsoniani ma fino a quel momento fundamentalmente sconosciuti dalla letteratura critica, vengono ora posti in primo piano da Deleuze. Bergson appare, attraverso il prisma deleuziano, come un pensatore attuale, pienamente contemporaneo.

È in particolare la teoria dell'immagine esposta in *Materia e memoria* a interessare Deleuze poiché passibile di una feconda applicazione al meccanismo cinematografico. Si pone però fin da subito un problema: come si è visto, Bergson rifiutava al cinema lo statuto di arte e criticava il mezzo come essenzialmente incapace di rappresentare il movimento. Proprio come l'intelletto divide il flusso della vita in momenti discontinui, per poi rimetterli arbitrariamente insieme, così l'apparecchio cinematografico crea movimento in maniera arbitraria, giustapponendo semplicemente tanti fotogrammi immobili. Aggiungendo frammenti del reale si manca però il movimento, che, irriducibile, si svolge sempre "tra" gli arresti, negli intervalli.

La risposta deleuziana si concentra sulla frettolosa transizione bergsoniana dall'artificialità del mezzo di proiezione (la giustapposizione di fotogrammi) all'artificialità del risultato (l'immagine che si vede sullo schermo)¹⁷. Deleuze concorda infatti sull'artificialità del meccanismo di proiezione, ma non concede a Bergson che l'immagine proiettata sullo schermo sia per questa ragione dotata di un falso movimento. Ciò che si vede sfilare davanti agli occhi dello spettatore è un'immagine a cui non si aggiunge il movimento, ma che lo possiede già in sé: il cinema è infatti un insieme di immagini–movimento¹⁸. Il *coup de théâtre* deleuziano è quello di concepire questa immagine–movimento in termini schiettamente bergsoniani: «la scoperta dell'immagine–movimento, aldilà delle condizioni della percezione naturale, era la prodigiosa invenzione del primo capitolo di *Materia e memoria*»¹⁹. Deleuze compie così un'operazione bergsoniana contro Bergson.

16. I saggi sono G. Deleuze, *Bergson (1859–1941)*, in *Le philosophes célèbres*, a cura di M. Merleau-Ponty, Paris, Mazenod, 1956, pp. 292–299; Idem, *La conception de la différence chez Bergson*, «Les études bergsoniennes», IV, 1956, pp. 79–112; Idem, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966; Idem, *A return to Bergson* in Idem, *Bergsonism*, Zone Books, New York 1991, pp. 115–118, tr. ingl. di H. Tomlinson e B. Habberjam (tr. it. di P. A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001).

17. Cfr. G. Deleuze, *Cinéma I–L'image–mouvement*, tr. it. cit., p. 15.

18. Cfr. *ibidem*.

19. Cfr. *ibidem*.

L'immagine–movimento è, secondo Bergson, l'immagine acentrata, senza centro e senza soggetto, che si riflette, muovendosi, in altre immagini–movimento. È questo il regime della variazione universale e subatomica: «eccomi dunque in presenza di immagini, nel senso più vago con cui possa assumere questa parola, immagini percepite quando apro i miei sensi, non percepite quando li chiudo. Tutte queste immagini agiscono e reagiscono le une sulle altre in tutte le loro parti elementari, secondo delle leggi costanti, che chiamo leggi di natura»²⁰. L'insieme delle immagini–movimento, vere e proprie immagini in–sé, costituisce la materia. Solo in un secondo momento queste immagini si orientano, assumendo una prospettiva e un centro, grazie all'influsso di un'immagine particolare, quella del corpo, che è cosciente ed ha la capacità di agire sul mondo circostante. Le immagini perdono così il loro statuto di sussistenza in–sé ed entrano nel raggio d'azione del corpo, organizzandosi per il suo possibile intervento sul mondo esterno. Anche in questo caso l'immagine continua ad essere essenzialmente movimento, ma lo è in maniera rifratta e relativa, in rapporto cioè ad un centro di percezione.

Deleuze scopre così un inaspettato materialismo bergsoniano: tutto comincia dalla materia, intesa come insieme di immagini vibranti e in accordo con la fisica thomsoniana²¹. È dalla materia in sé e per impoverimento che proviene l'uomo: l'immagine in sé senza centro, pur non cosciente, è infinitamente più vasta dell'immagine–corpo, capace di trattenere del mondo circostante soltanto ciò che può interessarne l'azione²². Ciò che tiene assieme il discorso sull'immagine impostato da Bergson è insomma il tema del preumano, di un mondo materiale che precede l'uomo e verso cui la filosofia deve tentare di inserirsi²³: alla base della realtà c'è un campo di immagini in–sé che vibrano, variando indefinitamente.

L'immagine–movimento, sia nella sua forma acentrata sia in quella orientata a partire da un corpo, è ciò che si vede all'opera nel cinema, secondo Deleuze: il cinema è sia il regno della variazione universale, dell'immagine in–sé²⁴ sia quello dell'immagine riferita ad un centro (percezione, affezione e azione)²⁵. Certo è che la vocazione del mezzo cinematografico è soprattutto quella di essere un piano di immanenza asoggettivo che solo in un secondo tempo fa nascere una percezione di tipo umano.

In questo senso Vertov diventa per Deleuze l'interprete autentico dell'in–sé

20. H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1896 (tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma–Bari, Laterza, 1996, p. 13).

21. Cfr. Idem, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 169.

22. Cfr. *ivi*, p. 39.

23. Cfr. *ivi*, pp. 39–40.

24. G. Deleuze, *Cinéma I–L'image–mouvement*, tr. it. cit., p. 76.

25. Cfr. *ivi*, p. 83.

dell'immagine-movimento, il regista più strettamente bergsoniano della storia del cinema. Nel tentativo di superare una percezione umana, legata ad un limitato punto di vista sul reale, Vertov propone un "cineocchio", cioè un occhio nuovo, non più limitato da una prospettiva "obbligata", ma completamente aperto alla realtà: «ecco il punto di partenza: utilizzare le cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio»²⁶. Il materialismo di Vertov entra in consonanza con quello di Bergson: superare il punto di vista umano sulle cose per raggiungere l'in-sé della materia, l'insieme delle immagini acentrate.

3. Il superamento dell'occhio umano

Ciò che lega Bergson e Vertov, è, in altri termini, il tema del preumano. Come in Bergson il tentativo è quello di pensare la materia, ovvero l'insieme delle immagini-movimento in-sé, al di là di qualsiasi ancoramento soggettivo, in Vertov l'obiettivo è quello di liberarsi del punto di vista umano sulle cose, per raggiungere la "grana" della materia. Il punto in comune tra i due è proprio quello di aver constatato come la percezione umana sia un "di meno", una debolezza che impedisce di cogliere i veri mutamenti che agiscono nel reale, quei mutamenti che precedono la svolta in senso umano dell'esperienza²⁷. Per Vertov l'obiettivo è quello di «emancipare la cinepresa, oppressa da una triste schiavitù, soggetta ad un occhio umano imperfetto e poco acuto»²⁸. Dall'occhio umano si passa al cineocchio²⁹, quello della cinepresa, una vera e propria macchina capace di cogliere quelle relazioni non visibili che sussistono alla base della realtà.

Queste considerazioni ci aiutano a capire la natura eccentrica del materialismo di Vertov, molto simile a quello proposto da Bergson. La realtà, vibrante e in continuo movimento, risultato di un continuo scambio di azioni e reazioni, non è altro che un insieme di relazioni non visibili all'occhio umano. Attraverso il cineocchio si vuole arrivare a cogliere questi legami,

26. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 37.

27. Cfr. H. Bergson, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 156.

28. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 36.

29. La rivoluzione proposta da Vertov passa anche per un radicale ripensamento dell'udito, oltre che della vista; accanto al cineocchio, Vertov propone il radiococchio (*radiouchko*). Cfr. *ivi*, p. 36. È significativo che sia stato proprio Vertov a realizzare, in questo senso, il primo film sonoro sovietico, *Entusiasmo* o *Sinfonia del Donbass* e che, sin da questo film, il sonoro venga utilizzato da Vertov in maniera particolarmente anomala. Si pensi, ad esempio, alle scene iniziali del film, nelle quali sono montati rumori "campionati" e musica registrata, mentre lo schermo mostra una ragazza che indossa un paio di cuffie.

all'apparenza inesistenti, tra tutti i punti del globo³⁰. Siamo in questo senso molto vicini al materialismo bergsoniano: «legate gli uni con gli altri, in una parola, gli oggetti discontinui della vostra esperienza quotidiana; risolvete, in seguito, l'immobile continuità delle loro qualità in vibrazioni sul luogo [...] otterrete una visione della materia forse faticosa per la vostra immaginazione, ma pura e sgombra di ciò che le esigenze della vita vi fanno aggiungere alla percezione esterna»³¹. La materia, insomma, sia per Vertov sia per Bergson, scorre al fondo di ogni cosa, ma non può essere colta da un occhio umano, troppo limitato dalle abitudini pragmaticamente orientate all'azione.

Altro tratto saliente del programma vertoviano è la battaglia contro il cinema recitato, con attori stipendiati ed una sceneggiatura scritta. Il cineocchio non è *mimesis*, rappresentazione della vita, ma "costruzione" della verità, disvelamento del reale. Vertov realizzava i suoi film, insieme alla compagna e al fratello, dal vivo, con un'idea precisa, ma senza una sceneggiatura scritta e senza attori di professione. Il cineocchio non vuol essere «copia di una copia»³², come il cinema americano d'avventura, ma intende riprendere scene reali, quotidiane, mostrate attraverso un occhio onnisciente, capace di cogliere i legami sociali, economici e politici che scorrono al di sotto dell'apparenza. Anche in questo Vertov si muove in territorio pienamente bergsoniano: Bergson proponeva alla filosofia e all'arte di smettere di inseguire il reale, costringendolo entro maglie più o meno larghe, ma di penetrare letteralmente nella realtà³³, ponendosi nel momento in cui le cose si stanno facendo e coincidendo così con la durata creatrice. Il reale non si riduce alla realizzazione di un'idea predefinita, ma sussiste un'insopprimibile imprevedibilità; non ci sono idee che preesistono in quanto possibilità³⁴, ma vi è solamente una durata che crea incessantemente il nuovo. Per fare del cinema autenticamente rivoluzionario la cinepresa non deve realizzare una finzione, presentandola come reale, ma porsi allo stesso livello della realtà, contribuendo a coglierne la filigrana nascosta. Così come per la filosofia, secondo Bergson, è necessario superare i concetti che abbracciano il reale per arrivare alla coincidenza assoluta dell'intuizione, nel cinema va superata, secondo Vertov, la rappresentazione dei fatti per giungere ai fatti stessi, colti da un punto di vista superiore.

La necessità di superare il punto di vista umano sul reale è guidata dal tentativo di arrivare ai fatti, o meglio, alla vita "colta sul fatto": «un qualunque

30. Cfr. *ivi*, p. 139.

31. H. Bergson, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 175.

32. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 27.

33. Cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 149.

34. Cfr. *ivi*, pp. 91-92.

momento della realtà filmato senza messinscena, un qualunque singolo ritaglio visivo della realtà filmato per quel che è, di nascosto, di sorpresa, o mediante qualsiasi altro analogo procedimento tecnico, rappresenta un fatto fissato sulla pellicola o, per usare il nostro linguaggio, un cinefatto»³⁵. Uno dei termini centrali e certamente più controversi della poetica di Vertov è quello di “verità”: tutta l’impalcatura tecnica del cineocchio deve servire a filmare la verità, imprimendola sulla pellicola. Non più finzioni rappresentate, non più *mimesis*, ma è la verità a dover apparire direttamente sullo schermo.

4. Intuizione e macchina da presa

Per comprendere appieno punti di forza e limiti della proposta vertoviana può essere utile valutare in che modo Bergson tenti, da parte sua, di superare il punto di vista umano sulla realtà. L’unico modo di disfarsi delle abitudini percettive, pragmaticamente orientate all’azione sul mondo esterno, è l’abbandono del metodo analitico, che spezzetta il reale in oggetti separati. Bergson introduce in questo senso la nozione di *intuizione*: l’intuizione costituisce il rifiuto dell’analisi come gabbia in cui incastrare il reale. Invece di girare attorno alla realtà, l’intuizione vuole penetrare in essa. Se i concetti, nati sulla scorta di bisogni umani, sono dei cerchi larghi disegnati intorno alla cosa, l’intuizione è una precisa immersione nella cosa stessa, al di là di ogni punto di vista relativo: «intuizione significa dunque innanzitutto coscienza, ma coscienza immediata, visione che si distingue appena dall’oggetto visto, conoscenza che è contatto e coincidenza»³⁶.

Uno dei meriti dell’interpretazione deleuziana del pensiero di Bergson è proprio quello di aver rintracciato la centralità dell’intuizione, distanziandola dalle vaghe nubi della contemplazione mistica e caratterizzandola come vero e proprio metodo rigoroso, dotato di regole precise³⁷. Bergson contestava infatti alla filosofia la sua eccessiva vaghezza e predicava un ritorno alla precisione: «ciò che più è mancato alla filosofia è la precisione. I sistemi filosofici non sono tagliati a misura della realtà in cui viviamo. Sono troppo larghi per essa»³⁸.

Ovviamente il metodo intuitivo richiede grandi sforzi³⁹, proprio per il suo tentativo di superare il nostro abituale punto di vista sulle cose: abban-

35. D. Vertov, *L’occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 97.

36. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 25.

37. Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo*, tr. it. cit., p. 3.

38. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 3.

39. Cfr. *ivi*, p. 81.

donare i concetti è un'operazione che fa violenza alle nostre caratteristiche pragmatico-antropologiche, interamente orientate alla "presa diretta" sul reale. Per questo Bergson introduce delle forme intermedie di avvicinamento all'intuizione, le immagini mediatrici, che, se mantengono ancora dei punti di vista, almeno impediscono l'arresto su di un'unica abitudine percettiva, permettendo così un avvicinamento progressivo verso il luogo dell'intuizione⁴⁰. Va detto che l'intuizione rimane comunque insostituibile, proprio perché postula un vero e proprio superamento dei punti di vista. La funzione propedeutica delle immagini andrà quindi sostituita dalla radicalità preumana dell'intuizione.

Il metodo intuitivo, in quanto rigoroso ingresso nella realtà non va pensato come qualcosa di differente rispetto a ciò cui vuole pervenire. Non c'è la realtà da una parte e un metodo per raggiungerla dall'altra, ma l'intuizione stessa è già quella realtà che si vuole arrivare a cogliere. Il metodo intuitivo è in questo senso pienamente immanente: superare il punto di vista umano sulle cose non significa porre un nuovo punto di vista assoluto e trascendente, ma coincidere a tal punto con la realtà da *diventare* il reale. In fondo l'intuizione è durata, così come durata è la realtà: intuire significa semplicemente «accorgersi di essere nel reale»⁴¹, pensare «*sub specie durationis*»⁴². È solo attraverso la teorizzazione di una rigorosa immanenza che si può superare "da dentro" il punto di vista sulle cose, per arrivare ad una coincidenza assoluta.

Queste ultime osservazioni gettano nuova luce sulla proposta di Vertov: è davvero possibile superare il punto di vista umano sulla realtà attraverso l'occhio macchinico della cinepresa? È davvero possibile, attraverso una ripresa quasi *voyeuristica*, riuscire a filmare «la vita così com'è»⁴³? Gli scritti di Vertov denunciano in questo caso una certa imprecisione teorica; la macchina da presa, occhio pur perfetto, mantiene comunque un punto di vista sul reale, essendo in ogni caso un oggetto che fa valere la propria distinzione rispetto a ciò che vuole filmare, a differenza dell'intuizione bergsoniana, vera e propria coincidenza con la realtà. Se si vuole raggiungere l'in-sé dell'immagine, quel primo regime acentrato della variazione universale, l'occhio della macchina da presa non si rivela sufficiente, proprio perché quest'ultimo rimane ancora "centrato":

Ma come può Vertov dichiarare di essere arrivato ad uno sguardo non umano? Esso non è un occhio umano migliorato [...]. Nemmeno l'occhio di un animale [...]. Non è infine nemmeno l'occhio della macchina da presa, sebbene certi angoli

40. Cfr. *ivi*, p. 155.

41. F. Luisetti, *Estetica dell'immanenza*, cit., p. 22.

42. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 119.

43. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 88.

visivi possano essere inusuali [...] e certe procedure di ripresa mostrare ciò che l'occhio umano, in normali condizioni di percezione, non vede [...]. L'immagine, in ogni caso, continua a rimanere centrata, relativa ad un centro di percezione; il punto di vista è sempre umano, troppo umano⁴⁴.

Si deve dunque inferire il fallimento del progetto vertoviano? Le imprecisioni teoriche sono in questo caso bilanciate da un perfetto controllo tecnico-pratico del materiale cinematografico; si assiste in effetti a un superamento, in sede pratica, delle contraddizioni a cui sembrano dover inevitabilmente portare gli scritti del regista russo.

5. Il montaggio costruttivista di Vertov

Vertov supera il punto di vista umano sulla realtà non attraverso l'occhio della macchina da presa, ma grazie alla pratica di un montaggio innovativo, inteso in senso costruttivista. È in effetti la concezione vertoviana del montaggio il vero punto di svolta del cineocchio: è proprio attraverso la composizione di immagini eterogenee che il punto di vista viene superato, per arrivare così "dall'interno" alle profondità del reale.

Il montaggio, per Vertov, non è semplicemente l'operazione di assemblaggio del materiale filmato. Esso è sempre presente, in ogni momento: prima delle riprese come criterio, durante le riprese come modo di filmare e dopo le riprese come organizzazione del materiale:

Nell'ambito della cinematografia artistica vige la convenzione secondo cui il montaggio consiste nell'incollare singole scene filmate in funzione di una sceneggiatura più o meno rielaborata dal regista. I *Kinoki* [cineocchi], che danno al montaggio un significato radicalmente diverso, lo intendono come l'*organizzazione del mondo visibile*. I *Kinoki* distinguono 1. *Il montaggio durante l'atto dell'osservazione* [...] 2. *Il montaggio dopo l'osservazione* [...] 3. *Il montaggio durante le riprese* [...] 4. *Il montaggio dopo le riprese* [...] 5. *Il colpo d'occhio (individuazione dei pezzi di montaggio)* [...] 6. *Il montaggio definitivo*⁴⁵.

Il montaggio è quindi sempre all'opera durante la realizzazione di un film ed anzi ne costituisce il *proprium*, l'elemento essenziale.

In secondo luogo il montaggio vertoviano vuole fare emergere relazioni non immediatamente evidenti tra eventi, persone e luoghi. In questo modo si supera il punto di vista del cineoperatore e i suoi pur anomali e *voyeuristici* angoli di ripresa. Assumono così un'importanza capitale gli intervalli, i

44. F. Zourabichvili, *The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism*, in *The Brain in the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, a cura di G. Flaxman, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2000, p. 6.

45. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 120.

legami tra un'immagine e l'altra: «sono *gli intervalli* (passaggi da un movimento all'altro) e, in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento). Sono gli intervalli che conducono l'azione fino alla qualità cinetica. L'organizzazione del movimento è l'organizzazione dei suoi elementi, cioè degli intervalli in frasi»⁴⁶. È il passaggio da un'immagine all'altra a costituire il senso profondo del montaggio, secondo Vertov: il giusto ritmo e il calcolato movimento “di passaggio” assicurano l'intento di legare con precisione due mondi apparentemente lontani. Questo metodo di montaggio è particolarmente evidente ne *La sesta parte del mondo*, film interamente caratterizzato da continui e rapidi rimandi fra differenti immagini di lavoratori; è questo un modo per rendere visibili le relazioni che legano insieme tutto il mondo comunista della produzione agricola e industriale. Quella realtà di interazioni che non può emergere dal punto di vista di un limitato occhio umano diventa evidente grazie al montaggio preumano — sovrumano? — del cineocchio.

L'obiettivo del montaggio vertoviano è quello di costruire dei cineoggetti⁴⁷ che abbiano un immediato valore di verità. Si tocca qui il punto filosoficamente più complesso del programma di Vertov. Il tratto costruttivista è centrale: l'importanza sta tutta nel costruire, attraverso il montaggio, un film che sia vero. C'è contraddizione tra costruzione e verità? Non si tratta più, in questo caso, di una verità svelata, in quanto “vita colta sul fatto”, ma di una verità “costruita”. Come chiarisce Deleuze: «la variazione universale, l'interazione universale (la modulazione), è già ciò che Cézanne chiamava il mondo prima dell'uomo, “alba di noi stessi”, “caos iridato”, “verginità del mondo”. Nulla di stupefacente che si debba costruirlo, perché è dato solo all'occhio che non abbiamo»⁴⁸. Il tratto costruttivista vertoviano trova il proprio correlato nel tratto costruito della realtà stessa, che possiede una verità attingibile non più attraverso occhi umani o non umani, ma solo per mezzo di una costruzione cinematografica. In questo modo Vertov incarna perfettamente quella tradizione russo-ortodossa di ascendenza sofanica che vedeva nella realtà un insieme di energie viventi “costruite”, non visibili, ma coglibili dallo spirito; quella stessa tradizione che troverà il suo corrispettivo laico nel pensiero di Bergson. Vertov e Bergson sono a questo punto vicinissimi, sia storicamente sia filosoficamente.

Dalle osservazioni precedenti risulta evidente il divario tra la poetica di Vertov e la *cine-verité* teorizzata da Rouch e Godard. La verità non è attingibile attraverso un documentarismo radicale, ma solo per mezzo di una costruzione artificiale, in grado di rivelare l'ossatura della realtà. Ecco perché

46. Ivi, p. 29.

47. Cfr. ivi, p. 71.

48. G. Deleuze, *Cinéma I-L'immagine-movimento*, tr. it. cit., p. 102.

Vertov utilizza tutte le tecniche finzionali in possesso di un cineasta, tra cui l'inversione della pellicola e il *fast forward*. Non sono questi, per Vertov, mezzi di falsificazione, ma possibilità tecniche che permettono di *costruire* la verità. Si prenda ad esempio la nota scena de *Il cineocchio* in cui viene mostrata la fabbricazione del pane: un operaio sta per infornare il pane, quando la ripresa si blocca, accompagnata dalla didascalia «il cineocchio può fermare il tempo». Da questo momento in poi si assisterà all'intero processo di panificazione mostrato al contrario, dall'infornatura fino al trasporto del grano. In questo caso il trucco cinematografico non falsifica il racconto, ma costruisce una verità non visibile da alcun uomo: l'insieme delle relazioni e dei processi eterogenei che portano il grano a diventare pane, disponibile per la popolazione sovietica. I trucchi utilizzati non valgono ovviamente per loro stessi, ma assumono valore veritativo proprio perché subordinati a questa concezione preumana del montaggio che supera il punto di vista abituale sulle cose, per aprirsi al mondo eterogeneo delle relazioni. Vertov non era affatto un documentarista della *cine-vérité*, come fu recepito negli anni '60, ma un costruttore di cine-oggetti capaci di svelare il tratto costruito della realtà.

La costruzione di un cineoggetto deve ovviamente essere guidata da un criterio di montaggio; è questo il punto che distanzia maggiormente il materialismo di Vertov da quello di Bergson. Se il filosofo francese voleva pervenire, attraverso l'intuizione, alla realtà, intesa come durata e vibrazione, per Vertov l'obiettivo del montaggio costruttivista era quello della «decifrazione comunista del mondo»⁴⁹. La realtà, non visibile all'occhio umano, è quella del mondo socialista; l'opera di Vertov ha un intento rivoluzionario, quello di riunire «l'uomo di domani con il mondo prima dell'uomo, l'uomo comunista con l'universo delle comunanze»⁵⁰. Sebbene liquidato dai suoi colleghi come troppo formale, Vertov aderisce con passione all'idea socialista, che non abbandonerà mai. Tuttavia sarà sempre ostacolato nel suo lavoro: Vertov, in effetti, sarà visto come un personaggio scomodo proprio per la radicalità della sua adesione allo spirito rivoluzionario. In un momento in cui, ben prima dell'imposizione del realismo socialista, i quadri dirigenziali del partito tentavano di normalizzare gli eccessi rivoluzionari, di attuare una propaganda «dall'alto» per educare il popolo ai risultati della rivoluzione⁵¹, Vertov proponeva il rovesciamento dell'intera logica culturale⁵² in cui si era mossa la cinematografia fino a quel momento. In questo senso Vertov non voleva affatto essere uno sperimentatore, così come era invece percepito dai suoi contemporanei, ma farsi portavoce di una nuova cinematografia

49. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 78.

50. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, tr. it. cit., p. 103.

51. Cfr. P. Montani, *Nota introduttiva*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 16.

52. Cfr. *ivi*, p. 5.

rivoluzionaria di massa, capace sia di educare “dal basso”, sia di far partecipare la popolazione all’instaurazione di un vero regime socialista⁵³. Per questo egli si scaglierà tanto violentemente contro il cinema recitato, contro gli attori stipendiati, contro i drammi psicologico-letterari; se la Russia aveva affrontato una rivoluzione dal punto di vista socio-economico, ora doveva affrontarla da quello cinematografico, liberando il mezzo dalle incrostazioni teatrali e letterarie che ancora lo imprigionavano. Un film non è letteratura, teatro né musica, ma pratica tecnica a se stante. Il cinema non era ancora nato⁵⁴, per Vertov: solo liberandosi dagli psicologismi e dalle finzioni attoriali si sarebbe creata una nuova arte cinematografica di massa, autentica e certo non sperimentale. L’immagine di un Vertov sperimentatore va quindi fortemente smussata. Hanno certo avuto ragione registi come Ken Jacobs e Stan Brakhage a richiamarsi all’eredità di Vertov, nel loro voler utilizzare i mezzi di finzione e un montaggio eterogeneo per poter impostare un discorso complesso sulla costruzione della verità e sulla percezione; si pensi, per esempio, a Brakhage che tenta di filmare «tutti i verdi visti da un bambino in una prateria»⁵⁵. Tuttavia, pur risentendo dell’influenza vertoviana, gli autori del cinema sperimentale americano hanno evidentemente abbandonato la pretesa di rovesciare la logica della cinematografia mondiale, eleggendosi a alfieri di un nuovo cinema percettivo di massa, come invece auspicava Vertov per il suo cineocchio.

Può essere infine utile accennare ad un seconda pratica tecnica volta a superare l’angusto punto di vista umano sulla realtà, che, sebbene sia stata seguita da Vertov soltanto ne *L’uomo con la macchina da presa*, costituisce un importante lascito della sua poetica. Nel suo film più noto Vertov mescola alle consuete tematiche connesse con il cineocchio un tratto esplicitamente metacinematografico⁵⁶, una riflessione sul cinema e sul suo elemento basilico, il fotogramma: il film è infatti il racconto di una giornata dal punto di vista di un cineoperatore che filma, insegue, monta e infine costruisce il suo cineoggetto. Vertov in questo caso riflette sulle modalità attraverso cui il film stesso e le sue componenti tecnico-finzionali sono in grado di raggiungere la verità: l’opera non è altro che uno studio sul fotogramma in quanto

53. Vertov sosteneva, suffragato da prove “sul campo”, che i contadini sarebbero stati molto più inclini al cineocchio rispetto al cinema recitato. Cfr. *ivi*, p. 91: «le nostre osservazioni sul campo durante gli spettacoli cinematografici nei villaggi sperduti dimostrano che i contadini colgono con precisione la differenza tra il cinedramma convenzionale e la cronaca [...]. Noi dobbiamo avvantaggiarci di questa ostilità naturale e giustificata del contadino nei confronti del cinema “di bambole”, dobbiamo utilizzarla per consolidare la funzione dei cineoggetti che mostrano persone e fatti reali, senza attori, senza scenografie, ecc».

54. Cfr. *ivi*, p. 70: «La cinematografia nella sua forma reale non esiste ancora e [...] i suoi compiti non sono stati ancora compresi».

55. G. Deleuze, *Cinéma I-L’image-mouvement*, tr. it. cit., p. 106.

56. Cfr. F. Zourabichvili, *The eye of the montage*, cit., p. 7.

componente genetica del movimento cinematografico. Vertov affianca così al criterio della decifrazione comunista del reale un tratto “brechtiano” di esibizione della finzione. Particolarmente significativa è la scena in cui si nota dapprima l’operatore che monta in sequenza diversi fotogrammi di un bambino, seguito dalla ripresa di questo stesso bambino e dalla successiva riduzione del bambino a un insieme di fotogrammi nelle mani del regista. Il montaggio si fa in questo caso più estremo, insinuandosi fin nella componente genetica dell’immagine–movimento, scomposta e ricomposta, falsificata e insieme modificata⁵⁷. Questo tratto, che Vertov abbandonerà nel prosieguo della sua carriera, susciterà un’importante influenza sul cinema, che si confronterà in maniera sempre più puntuale con le proprie componenti tecniche e semantiche: gran parte dei film più significativi della storia del cinema, dalle prime opere della *Nouvelle Vague* fino a *Dogville* di Lars Von Trier, si costituiscono infatti come riflessioni sul cinema, indagini sul rapporto tra verità e finzione nell’arte.

Per concludere, si può sostenere che un confronto serrato, come quello che è stato messo qui in atto, tra Bergson e Vertov, permette un efficace riposizionamento di entrambe le figure. Da un lato si riesce a cogliere il ruolo di primo piano che la filosofia di Bergson ha svolto, al di fuori dell’ambito accademico francese, per le avanguardie occidentali e russe. Egli, in questo caso, non viene più considerato come un filosofo antiscientista, ma come un vero e proprio scienziato e teorizzatore di una modernità dal sapore “energetico”. In ambito russo, in particolare, le intuizioni bergsoniane assumono poi un significato ulteriore, ponendosi, attraverso l’assunzione di connotazioni teologico–sofianiche, in continuità con la filosofia di Solov’ev. È proprio a partire da questo ibrido tra esigenze di modernità e afflitti di materialismo spirituale che si colloca il rapporto di influenza tra la filosofia bergsoniana e le avanguardie russe, nel cui alveo si muove l’opera di Dziga Vertov.

D’altra parte, l’aver messo a confronto la poetica di Vertov con la filosofia bergsoniana ci ha aiutato a riposizionare la figura di Dziga Vertov, fondamentale non soltanto in ambito cinematografico, ma anche filosofico. Vertov, attraverso le proprie dichiarazioni critiche, ma soprattutto nella pratica del suo cinema, esplora con lucidità e originalità alcune importanti problematiche filosofiche che entrano in piena consonanza con le maggiori intuizioni bergsoniane.

In primo luogo si situa la volontà di superare il dato umano per accedere alle profondità preumane della realtà. Vertov, come si è detto, si rende conto della limitatezza di un cinema di stampo soggettivo, che affidi al limitato occhio umano l’onere di filmare la realtà. Ecco allora la teorizzazione di un

57. G. Deleuze, *Cinéma I–L’image–mouvement*, tr. it. cit., p. 51.

cineocchio perfetto che riesce a cogliere i legami nascosti che scorrono alla base del reale. Dove Bergson scopre il luogo dell'intuizione, Vertov supera l'uomo per raggiungere l'obiettività della macchina da presa.

Appoggiandoci alle speculazioni bergsoniane e avvicinandoci alle opere di Vertov, abbiamo però potuto constatare come il *proprium* del cinema vertoviano fosse non tanto la poetica del cineocchio, quanto invece il montaggio, concepito come una pratica che, più che svelare la verità, intende costruirla attivamente. La verità del mondo sovietico è un fatto, per Vertov, ma, per essere colta, non va semplicemente filmata da un occhio preumano: necessita invece di un'attenta costruzione. In questo senso Vertov non è, come invece è stato più volte definito, un sostenitore della *docu-verité*. Il montaggio che egli mette in pratica per cogliere la "grana" della materia vuole raggiungere le relazioni nascoste che sussistono alla base della realtà attraverso un'attenta costruzione che non disdegna per questo, come si è visto, l'uso importante di tecniche fittive.

Bergson e Vertov, profondamente insoddisfatti delle limitazioni pragmatico-antropologiche che da sempre affliggono l'essere umano, si lanciano in una potente ricognizione del mondo impersonale che precede l'uomo e le sue abitudini percettive. Macchine da presa, immagini costruite e intuizioni acquistano così una particolare pregnanza filosofica, dal sapore preumano.

In secondo luogo è la battaglia antiplatonica contro il concetto di rappresentazione ad unire con forza il pensiero di Bergson al cinema di Vertov. L'arte per Vertov, così come la filosofia per Bergson, non ha il compito di rappresentare il reale, fornendocene una copia più o meno fedele. Esse devono invece cogliere la realtà, raggiungendone la più intima essenza: il rifiuto del cinema recitato e delle sceneggiature in Vertov assume così la stessa configurazione del rifiuto della rigidità concettuale nella filosofia di Bergson. Come il concetto ingabbia il reale, riproducendo il mondo con scarsa precisione filosofica, allo stesso modo il cinema recitato ci fornisce una copia sbiadita e falsificata della realtà. Ecco allora la necessità di arrivare senza mediazioni al reale, annullando, attraverso il cineocchio e un montaggio di tipo costruttivista, qualsiasi distanza tra un oggetto che guarda e un soggetto da filmare. In Bergson si esprimeva una stessa esigenza: contro concetti e immagini che fanno ancora valere la propria distanza da ciò che vogliono cogliere, va valorizzata l'intuizione in quanto metodo filosofico che abolisce ogni distanza, arrivando infine a coincidere con l'intervallo e la durata che costituiscono in definitiva la più profonda essenza della realtà.