

## Montaggio, per una sintassi dell'immagine

Tarcisio Lancioni

---

Secondo un “celebre” detto godardiano, ripreso da Jacques Aumont come sottotitolo per un suo lavoro recente (2015), il montaggio sarebbe «la sola invenzione del cinema». D'altra parte, già Ėjzenštejn affermava che «il cinema è, innanzi tutto, montaggio» (cit. in Lotman 1973: 87). A conclusioni non molto diverse ci porta anche Christian Metz quando afferma che, permettendo la «liberazione della cinepresa», il montaggio ha consentito la definizione del cinema in quanto ambito artistico autonomo: «L'arte che consiste nell'ordinare più immagini in una serie intelligibile rinvia a una “specificità cinematografica” in maniera più manifesta e centrale che non l'arte di comporre immagini» (Metz 1969: 230).

Si potrebbe continuare a lungo con questo genere di citazioni, tanto la bibliografia sull'argomento è vasta. Lo era già negli anni dei citati scritti di Lotman e Metz, entrambi dei primi anni Settanta. Il primo presenta il montaggio come «una delle tecniche più studiate in cinematografia» (Lotman 1973: 87), mentre il secondo indica una lunga serie di interventi (di registi, ovviamente) sul tema: quelli di Pudovkin, in cui si celebrano le meraviglie del montaggio “americano”, di continuità, o di Ėjzenštejn, che ne celebra invece quelle che potremmo dire le potenzialità patemiche e “argomentative”, ma anche di teorici e filosofi che nel bene, o un po' meno nel bene, come nella prospettiva critica aperta da Bazin, proponevano e discutevano i tanti aspetti del montaggio e delle conseguenze delle scelte che esso rende possibili. Da allora, il dibattito intorno al montaggio e alle sue implicazioni teoriche, storiche, filosofiche, politiche non si è certo sopito, e gli scritti sull'argomento costituiscono una parte sempre più consistente della bibliografia cinematografica.

Questo nostro ulteriore incremento alla suddetta bibliografia non ha lo scopo di proporre nuove teorie, né di entrare, se non indirettamente, nel “vivo” del dibattito politico-culturale più recente, che riecheggia comunemente fra i saggi. L'obiettivo è quello di esplorare la produttività del concetto di montaggio in prospettiva semiotica, ovvero di avvicinare il montaggio come dispositivo attraverso il quale si organizza la produzione del senso, e, ancora, come meta-dispositivo, potremmo dire, attraverso il quale aprire un campo di confronto fra discipline “affinemente diverse”, parimenti interessate al lavoro sulla testualità e alla relativa elaborazione teorica.

Che il montaggio abbia una sua intrinseca dimensione semiotica è stato già ampiamente riconosciuto, per esempio in tutti gli scritti sopra citati, o in quelli di Francesco Casetti, che, sempre a titolo di esempio, nella sua introduzione all'edizione italiana della *Teoria del montaggio* di Ėjzenštejn (Casetti 1985), curata da Pietro Montani, osserva come il modo in cui il maestro sovietico presenta e af-

fronta le questioni del montaggio riveli già un implicito carattere semiotico. Tuttavia il volume non intende esplorare la semioticità intrinseca del montaggio strettamente cinematografico, ma la sua produttività in quanto dispositivo di costruzione per lo studio delle immagini in generale. Tale apertura è del resto ben presente negli scritti di Ėjzenštejn (1945-47 e 1963-70), quando mostra come il montaggio operi non solo nella combinazione di immagini ma anche al loro interno, come principio compositivo di qualsiasi tipo di immagine - cinematografica, pittorica, ma anche letteraria - come mostrano le analisi delle opere di Serov, Surikov, El Greco, Piranesi, Whitman, Puškin.

Oltre al maestro sovietico, numerosi studiosi hanno mostrato la produttività del concetto al di fuori dell'ambito strettamente cinematografico, tra cui vale la pena ricordare almeno Giovanni Careri, in particolare per il suo lavoro su Bernini (Careri 1991). In altri termini, il montaggio potrebbe essere assunto come dispositivo semiotico generale (Calabrese 1999), responsabile della struttura sintattica delle immagini e della loro articolazione reciproca. Prospettiva che è in qualche modo già indicata anche da Casetti, quando sintetizza la portata dell'estensione ėjzenštejniana del concetto affermando che «un'immagine, dovunque si trovi, per esser tale, deve esser sempre montata» (Casetti 1985).

Per provare a riflettere su alcuni dei caratteri del montaggio quale dispositivo semiotico generale, più che ripercorrere la storia dei contributi precedenti proverò a partire dall'«immagine» del montaggio depositata nella nostra cultura, che troviamo sintetizzata nelle definizioni dizionariali.

Per il Devoto-Oli, il termine /montaggio/ ha due accezioni principali, una riferita all'ambito «meccanico» (il montaggio di una macchina o di un meccanismo) che permette di assemblare le parti in un «unico complesso funzionante», e l'altra all'ambito strettamente cinematografico; oltre a un'accezione «secondaria» come sinonimo di «incorniciatura». Quando riferito all'ambito cinematografico, il termine denota la specificità di una pratica costruttiva che consiste ne «la selezione delle inquadrature e il loro inserimento nella pellicola in negativo secondo le scelte del regista e la sequenza logica determinata dalla trama del film».

La definizione inquadra evidentemente una concezione storicamente situata della pratica cinematografica, che limita il montaggio alla giunzione delle parti di pellicola in negativo, escludendo per esempio il montaggio digitale, e riconduce tutte le scelte di giunzione alla sola figura del regista. Ciò che però ci interessa di più è la distinzione di due diversi aspetti costitutivi del montaggio: da un lato quello «pragmatico», che consiste nelle operazioni di selezione e di combinazione delle «inquadrature»; dall'altro quello «cognitivo», soggiacente a queste operazioni, e che è ricondotto a sua volta a due prospettive diverse, quella delle logiche narrative, che sembra caratterizzata da una forma di «necessità», e quella più soggettiva e «volitiva» legata alle decisioni del regista.

La differenziazione dei due aspetti, pragmatico e cognitivo, ricorda quella già proposta da Metz fra «montaggio in senso stretto (giunta di più inquadrature materialmente distinte)» e «montaggio in senso lato, ossia l'organizzazione concertata delle co-occorrenze sintagmatiche sulla catena filmica» (Metz 1969: 232)<sup>1</sup>.

Per Metz, solo questo secondo aspetto merita di essere discusso: al suo interno, suggerisce seguendo Jean Mitry, perde rilievo il fatto che le co-presenze siano distribuite su inquadrature diverse oppure all'interno di uno stesso campo fisso, oppure in un piano sequenza attraverso il movimento della macchina. In ogni caso, dice ancora Metz, il «principio semiotico profondo» resta lo stesso, e il film si

mette a significare innanzitutto grazie alla disposizione degli elementi attualizzati: «il film è innanzitutto analizzabile in una serie di rapporti in praesentia, di rapporti “e-e”» (Metz 1969: 233). Questa affermazione, in cui sono evidenti i riferimenti a Hjelmslev, è funzionale innanzitutto a distinguere il cinema dalla fotografia, ma nel momento in cui la pertinenza della co-presenza viene situata anche all'interno dell'organizzazione del campo fisso, con la presenza simultanea di più motivi, mi sembra che in realtà la portata del montaggio “in senso lato” finisca per oltrepassare ampiamente la specificità filmica che Metz intendeva difendere. Il suo stesso discorso sembra infatti prospettare due “livelli” del montaggio, uno dei quali, quello interno all'immagine, appare comune a ogni tipo di immagine. Ma forse anche il secondo, relativo alla giunzione delle immagini, può travalicare il campo strettamente cinematografico, come mostrano i riferimenti al concetto di montaggio negli studi sulle forme di esposizione museale<sup>2</sup> e su altre forme di giunzione di immagini, come per esempio nei cataloghi.

Per altri versi, la differenziazione di un montaggio “interno” all'immagine e di un montaggio “esterno” richiama anche altre tematiche che attraversano la storia della teoria dell'immagine, come quella purovisibilista fra valori *ottici* e valori *aptici*, che Adolf Hildebrand correla a due «forme della visione», una visione da lontano per i primi e una visione ravvicinata per i secondi, nella prima delle quali l'occhio è supposto cogliere istantaneamente l'insieme del fenomeno percepito, e le relazioni fra le sue parti, mentre nella seconda l'occhio deve muoversi continuamente, come “tastando” l'oggetto della percezione, tanto che la sua immagine d'insieme non potrà che risultare dal “montaggio” delle diverse percezioni, facendo sì dunque che l'immagine si dia come composizione di immagini “parziali”.

Ma mentre i purovisibilisti sostenevano l'assoluta superiorità delle immagini ottiche su quelle aptiche, il montaggio cinematografico scopre il fascino conturbante delle seconde, compresi i suoi effetti “stranianti” spesso citati dai primi teorici del cinema, come quelli causati dall'inquadratura di dettagli del corpo, portati in primo piano e resi così giganteschi, che impongono all'osservatore un lavoro di sintesi per ricostruire l'immagine d'insieme. All'opposto, la valorizzazione delle forme di continuità, come nel piano sequenza o nelle composizioni in profondità di campo, sembra tornare a proporre ideali estetici purovisibilistici.

Ma in questo montaggio “aptico”, la successione dei piani ha la funzione di comporre una singola “immagine”, più che quella di mettere in successione, temporale o logica, immagini diverse. La distinzione interno/esterno sembra allora diventare problematica, al pari del concetto di immagine, che da forma chiaramente inquadrabile diviene una sorta di forma elastica, variamente estendibile. Bisogna inoltre ribadire che se a un livello “sostanziale” (il montaggio in senso stretto di Metz) a essere montati sono pezzi di negativo, nel montaggio in senso esteso ciò che viene montato sono proprio le “immagini”, queste immagini estese il cui senso può essere prodotto mostrandone aspetti in successione, nel passaggio da un piano all'altro, o in co-presenza entro uno stesso piano, si tratti di ripetizioni di una medesima figura, di focalizzazione su un qualche suo aspetto, di moltiplicazione delle prospettive, di richiami plastici (rime) fra figure, di contrasti figurativi ecc.

La ricognizione che precede ha il solo scopo di suggerire che in prospettiva semiotica occorrerebbe riflettere, più che su una distinzione “sostanziale” delle occorrenze del montaggio, sulle possibili forme semiotiche che il montaggio, inteso come sintassi figurativa (che è solo una ulteriore specificazione della formula di Metz), può articolare. Se pure è necessario partire, proprio come dice Metz, dalle

relazioni di co-presenza (e...e), ovvero esattamente da ciò che per Hjelmlev definisce un «testo», resta da capire come queste relazioni convochino e articolino categorie semantiche, ovvero un sistema (o...o) immanente al testo, che definisce il senso stesso dell'operazione di montaggio.

Le diverse forme di relazione possono infatti “significare” cose molto diverse, come la successione temporale degli eventi, la loro pertinenza reciproca, magari il loro svolgimento parallelo («intanto...» dicevano i cartigli del film muto) oppure una dislocazione molteplice degli sguardi portati su un “fenomeno”, senza che sia implicata nessuna temporalità, o la messa in relazione di sistemi diversi, come nel cosiddetto montaggio verticale, o ancora un lavoro “argomentativo” volto a indicare uno specifico significato delle immagini, una “parentela” o una differenza. Detto in termini più banali, il significato del montaggio non dipende dal montaggio materialmente inteso ma dalle relazioni che il montaggio instaura, e tali relazioni possono altrettanto bene delinearci all'interno di un singolo piano o nel passaggio da un piano all'altro.

In ogni caso, queste connessioni fra gli aspetti dell'immagine possono solo essere “suggerite”, con gradi di forza diversi, e rispondono a un “far-credere” che assume un valore fondamentale nel “patto enunciazionale” che l'osservatore è chiamato ad accettare, e che può diventare tanto più problematico quanto più le discontinuità sono evidenti. E forse è proprio questo patto che le “interdizioni” di Bazin volevano mettere in discussione. Ma d'altra parte anche nel “montaggio interno”, della singola immagine o del piano, le forme di correlazione possono “significare” cose diverse, che vanno al di là di una oggettivazione della co-presenza e della simultaneità, come per esempio la messa in valore che dipende dalla distribuzione degli elementi nel campo: ciò che è al centro, ciò che è al margine e ciò che è escluso, ciò che in primo piano o in lontananza, e così via.

Questa divagazione ci permette di sottolineare l'importanza della dimensione “cognitiva” del montaggio, che il dizionario enunciava in termini di scelte del regista, e che in Metz troviamo come «organizzazione concertata». Una dimensione che resta inscritta nel film come traccia di una soggettività che viene riflessa dalle scelte effettuate, e che potrà apparire come accentuata o nascosta, passiva o attiva nei giochi di connessione fra le parti, a seconda che, per esempio, dia l'impressione di lasciarsi guidare dalla pura logica della concatenazione narrativa oppure di voler imporre connessioni “argomentative” fra gli elementi in modo da evidenziarne “il significato”.

Potremmo identificare questa soggettività implicata con quel principio di organizzazione testuale a cui Ricœur si riferisce nei suoi commenti al lavoro di Greimas, e che potremmo sintetizzare con l'espressione «intenzionalità configurante» (Ricœur 1984: 1985). Un principio che sembra in gran parte riconducibile, ma forse non completamente, in ambito semiotico, al concetto di istanza di enunciazione, o forse ancora meglio a quello di «prassi enunciativa» (Greimas & Fontanille 1991), che permette di rendere conto oltre che della soggettività vera e propria, cioè della singolarità del punto di vista da cui dipende la specifica configurazione che risulta dal montaggio, anche dell'insieme articolato delle norme e delle convenzioni che fanno di ogni atto enunciativo un atto “culturalmente” situato. Proprio questa proiezione nel testo filmico di un'istanza enunciazionale costituisce, mi sembra, la specificità del montaggio che il dizionario definisce come «filmico», ma che vorremmo estendere all'idea di montaggio come dispositivo semiotico generale, rispetto all'uso generico del termine /montaggio/, che, sempre secondo il Devoto-Oli denota una «Operazione per mezzo della quale i di-

versi elementi costitutivi di un dispositivo, di un meccanismo, di una macchina o di una struttura vengono collocati, secondo lo schema di fabbricazione, al loro posto, in modo da formare un unico complesso funzionante». In questo caso, infatti, le operazioni appaiono guidate solo da una necessità, le cui regole sono definite al momento della progettazione. In questa accezione “necessitante”, che per il dizionario è la principale, e che si estende a gran parte degli usi del termine, l’operazione di montaggio si configura come la ripetizione meccanica di uno schema nel quale tutte le parti devono essere usate nel modo prescritto, come nella realizzazione di un puzzle, per giungere a un risultato predefinito, consistente in un complesso unico e “funzionante”, mentre nell’accezione “cinematografica” il montaggio consiste nella scelta fra possibilità diverse, con conseguenti esiti diversi, e in cui il “funzionamento” conclusivo sembra identificarsi con gli effetti di senso prodotti. Ma forse, più che come a due pratiche distinte, potremmo pensare alle due accezioni come ai due gradi di un’unica pratica in cui, come dicevamo sopra, la singolarità soggettiva viene accentuata oppure nascosta.

Non intendo con ciò sostenere che ci sia completa identità fra dispositivo di montaggio e dispositivo enunciazionale, nel qual caso la stessa assunzione semiotica del montaggio sarebbe superflua. Penso invece che il dispositivo di montaggio, così come è stato studiato in ambito cinematografico, possa aiutarci a formulare ipotesi teoriche anche su un diverso piano dell’organizzazione delle forme significanti, quello della manifestazione espressiva, che resta uno degli ambiti meno esplorati dalla semiotica. La manifestazione, infatti, non dipende solo dalle logiche “discorsive”, che per la semiotica sono appunto interamente a carico dell’istanza enunciante, ma anche da un ulteriore lavoro che opera sulle materie espressive e sulle condizioni di possibilità che governano la loro messa in forma semiotica. Non si tratta dunque solo delle scelte di “concatenazione”, a loro volta dipendenti, almeno per il cinema classico, dalle scelte antecedenti di *decoupage*, ma anche della messa in tensione di sostanze espressive diverse, come nei fenomeni di rimediazione, intermedialità o transmedialità; di forme semiotiche diverse “parallele”, come nel montaggio verticale, o “alternate”, come per esempio nella combinazione di prosa e versi in un testo verbale; o ancora della valorizzazione espressiva di un determinato tipo di supporto, e a questo proposito vorrei ricordare l’importante lavoro pionieristico di Felix Thürlemann (1981) sull’organizzazione topologica dei testi planari, da cui dipendono le possibilità del montaggio in questo specifico tipo di manifestazione testuale.

Anche tutto questo lavoro “configurativo” rimanda ovviamente, in prospettiva semiotica, a una istanza implicita, a una istanza configurante appunto, che però non sembra del tutto riconducibile all’istanza di enunciazione. Una istanza che forse proprio una riflessione sul montaggio può aiutarci a specificare ulteriormente, dalla quale non dipendono solo le strategie di messa in discorso - che ovviamente restano una questione fondamentale anche per il montaggio, basti considerare a come dalle scelte di messa in sequenza dipenda la distribuzione dei “saperi” - ma anche quelle di “messa in testo”, attraverso cui, per esempio, viene convocata tutta un’altra dimensione del “sapere”, fatta di “connotazioni sociali” sul valore dei mezzi, da cui dipendono effetti di senso di tipo estetico ma anche patemico e veridittivo. Una dimensione del sapere che appare anch’essa riconducibile a una “prassi enunciativa”, che sembra però stratificarsi a livelli diversi. Ognuno degli articoli che compongono questo numero di “Carte Semiotiche” presenta un lavoro di analisi su testi “visivi”, come di consueto, in cui il tema del mon-

taggio viene declinato a seconda delle necessità dell'analisi stessa, e ciò, mi sembra, permette di cogliere in maniera efficace la varietà dei problemi e delle opportunità teoriche aperte dall'estensione del montaggio a tipologie testuali diverse.

Diversi saggi presentano analisi di oggetti che possiamo genericamente ricondurre al campo delle "arti figurative", si tratti di arte contemporanea (Corrain & Mosca), di un celeberrimo ciclo di affreschi medievale (Gallicchio), o delle varianti di un tema pittorico (Battisti). Due saggi, di Manchia e Donatiello, si confrontano invece con testi non "tipicamente" visivi, ma in cui la sintassi dell'immagine ha comunque un ruolo di rilievo. Tre contributi, infine, di Polidoro, D'Armenio e Coviello, si mantengono più vicini alle problematiche più tradizionalmente "cinematografiche", ma affrontandone aspetti diversi.

Il saggio di Lucia Corrain e Ottavia Mosca, che apre il numero, si confronta non tanto con una specifica "opera" quanto con il display espositivo realizzato per una recente mostra dell'artista inglese Mat Collishaw all'interno di un museo seicentesco, la Galleria Borghese di Roma. Il dispositivo di montaggio vi si trova a operare a livelli diversi, assumendo in ciascuno di essi diverso valore e significato, a seconda che venga convocato per modulare il rapporto fra le opere esposte, per instaurare un dialogo fra le opere e l'ambiente espositivo, così fortemente caratterizzato, o ancora, grazie alla scelta "materica" della sostanza espressiva, per produrre una vera e propria incorporazione testuale dell'ambiente stesso, un rimontaggio, con le parole delle autrici, del contenitore museo nel contenuto opera. A essere in gioco, dunque, è la fitta rete di relazioni che vengono tessute fra le opere esposte e l'ambiente espositivo, tanto da rendere del tutto inefficace la distinzione, per esempio, fra montaggio interno ed esterno, e in cui la stessa idea di opera, rispondendo a quella forma di "elasticità dell'immagine" a cui abbiamo sopra accennato, tende a oscillare fra la singola opera esposta e l'insieme dell'esposizione. Il saggio di Pamela Gallicchio si confronta con il più "classico" ciclo giottesco della Cappella degli Scrovegni, di Padova. Trattandosi di un ciclo e cioè della connessione di scene diverse nel quadro di una medesima "storia", è facile immaginare la possibile continuità con parte della problematica specificamente cinematografica, ma il lavoro di Gallicchio va ben oltre la considerazione della "cinematograficità" del ciclo per ricostruire la "logica dell'assemblaggio", come la chiama l'autrice, dell'insieme di tutte le parti, comprese quelle non narrative e non figurative, come i giochi di simulazione architettonica, che rispondono alla valorizzazione di determinati regimi di visibilità, differenziati per le tipologie di "frequentatori". Il dispositivo di montaggio, in questo caso, consente di rendere conto di quella "intenzionalità configurante" che regge l'insieme unitario della manifestazione e che soggiace alla ritualità implicita dei modi di fruizione dello spazio.

Il saggio di Marta Battisti si confronta invece con il dispositivo topologico planare della pittura e, a partire da alcune riflessioni di Louis Marin, mostra come il montaggio della scena, con la valorizzazione differenziata del centro e dei margini della rappresentazione, sia in grado di manifestare in un testo visivo elementi "non figurabili", ma centrali nella narrazione dell'evento rappresentato, come la "voce divina" nella Conversione di San Paolo. Tema di cui viene analizzata una serie di varianti che confermano la permanenza di un medesimo dispositivo di montaggio. Il testo studiato da Valentina Manchia potrebbe in verità essere anch'esso incluso fra i testi visivi artistici, per poco che si ampli questa categoria. Si tratta infatti della "messa in scena" o "messa in teatro" della *Cantatrice chauve* di Ionesco da parte di Massin attraverso il solo lavoro di "invenzione" tipografica, che permette



a Massin di “visualizzare” sulla pagina i contenuti della storia narrata verbalmente. Il lavoro di montaggio in questo caso riguarda la messa in relazione di forme semiotiche diverse che si proiettano su una medesima sostanza espressiva visiva: quella del carattere tipografico che da un lato rende il testo leggibile e dall'altro rende la storia “visibile”, e in cui è la stessa “forma libro” a presentarsi come dispositivo di montaggio.

Il saggio di Paola Donatiello ha per oggetto un “testo” complesso come l'organizzazione urbanistica della città, e si presenta quasi più come una proposta di lavoro che non come una vera e propria analisi, in cui vengono poste a confronto tre teorie architettonico-urbanistiche, quelle di Christian Norberg-Schultz, di Kevin Lynch e di Gordon Cullen, che si traducono in strategie diverse di figurazione sincretica, attraverso il montaggio, anche in questo caso, di forme semiotiche diverse che ritagliano il proprio spazio in una stessa materia espressiva. In entrambi questi saggi, dunque, a essere oggetto di montaggio sono forme semiotiche diverse che si manifestano in una sostanza apparentemente unica ma che si rivela come co-strutturata da forme diverse.

Il saggio di Piero Polidoro propone un'analisi della sequenza iniziale del film *Saving Private Ryan* di Spielberg, di cui viene studiato il modo in cui le scelte di montaggio determinano la tensività sintagmatica del film, alla luce dei lavori del musicologo Leonard Meyer e della loro ripresa da parte di Daniele Barbieri. Una tensività che ha la funzione di modulare, da un lato i rapporti “verticali” fra forme semiotiche diverse, e dall'altro le attese dell'osservatore e gli stati patemici che ne derivano, attraverso una costruzione progressiva e ritmata del sapere sui personaggi e sulle loro storie.

Il saggio di Enzo D'Armenio ha un taglio più teorico e riflette sulle “retoriche del montaggio” a partire da una rilettura di Eĵzenštejn per indagarne la pertinenza in campi discorsivi diversi, come quelli artistici, storici e scientifici. D'Armenio propone quindi una tipologia semiotica delle operazioni di montaggio, che prende in considerazioni grandezze diverse, come le sostanze dell'espressione, i supporti e i formati tecnici, in modo da estendere il concetto di montaggio allo studio della attuale situazione mediale. Oggetto della sua proposta sono dunque proprio i rapporti fra montaggio e scelte di testualizzazione, a cui abbiamo accennato in precedenza. A proposito di questi rapporti, torniamo a ricordare che in prospettiva semiotica, in particolare nelle situazioni di confronto e montaggio di “mezzi” diversi, o in genere di “sostanze” diverse, a essere significative non sono i mezzi o le sostanze in quanto tali, ma la loro messa in forma, che può essere relativamente indipendente da altri contenuti che quelle sostanze possono essere chiamate a manifestare. Per fare un esempio banale, non è tanto il colore in sé, o il bianco e nero in sé, in un film, a essere significativo, ma la scelta dell'uno rispetto all'altro, sia che avvenga all'interno di uno stesso film, sia che instauri una relazione specifica con un film diverso; non sono la televisione o il cinema in quanto tali a essere significativi, ma il modo in cui la loro messa in tensione permette di convocare saperi e credenze associate a questi mezzi.

Infine, anche il saggio di Massimiliano Coviello tematizza il rapporto fra forme semiotiche diverse, in particolare nel lavoro di rimediazione cinematografica della fotografia, attraverso cui si costruisce l'immaginario legato alle grandi migrazioni fra fine Ottocento e inizio Novecento.

L'insieme di questi articoli non pretende di segnare alcun punto di arrivo teorico, ma apre una serie di percorsi teorici possibili, in cui il concetto di montaggio si

trova di volta in volta a essere declinato, spostato, ripensato, arricchendo la riflessione semiotica e, mi auguro, aprendo ulteriori territori di dialogo con le discipline affini, e in particolare con la teoria del cinema, da cui il concetto proviene, oltre che con la teoria dell'immagine in generale.

<sup>1</sup> Per una ulteriore articolazione dei due aspetti si può vedere anche Albera 2002.

<sup>2</sup> Si veda Beyer, Mengoni & von Schönning (a cura di) 2013, ma anche il saggio di Corrain e Mosca in questo stesso numero.