



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMATRE

Dipartimento di comunicazione e spettacolo (Di.co.spe)

*Figure dell'estasi.*

*Dalla riflessione di Ejzenštejn alla Teoria della performance*

di Riccardo Panfili

Scuola dottorale in

“Culture della trasformazione della città e del territorio, sezione:  
il cinema nell'interrelazione con il teatro e le altre arti”

XXI ciclo

Tutor

Prof.ssa Lucilla Albano

## SOMMARIO

<b>Introduzione .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Estasi ejzenštejniana .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Per una teoria della ricezione .....</b>	<b>33</b>
2.1 <i>Pathos e Gesamtkunstwerk</i> .....	33
2.2 <i>Intermezzo I: Grundproblem</i> .....	47
<b>3. Arte come procedimento .....</b>	<b>85</b>
3.1 Šklovskij ed Ejzenštejn .....	85
3.2 <i>Intermezzo II: l'arte estatica di Skrjabin</i> .....	107
<b>4. <i>Ur-phänomen e Pars pro Toto</i>.....</b>	<b>133</b>
<b>5. Corpo dell'opera d'arte organica <i>versus</i> Corpo performativo</b>	<b>158</b>
5.1 <i>Lo Stanislavskij di Ejzenštejn</i> .....	158
5.2 <i>Antropologia della performance</i> .....	182
<b>6. Coda: Estasi e modernità .....</b>	<b>253</b>
<b>7. Appendice. Note per un tentativo di applicazione analitica della Teoria.....</b>	<b>261</b>
7.1 <i>Serghej Paradzanov: un cinema estatico</i> .....	261
7.2 <i>Da Wagner a Murnau: variazioni sull'estasi</i> .....	273
<b><i>A guisa di conclusione</i>.....</b>	<b>289</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>295</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>309</b>

## **Introduzione**

Il τόπος, il luogo dell'Introduzione – in quanto atto faticoso dell'introdurre – è sempre un luogo problematico da abitare, il cui arredamento implica la risoluzione di quesiti squisitamente retorici: si tratta di accompagnare – novelli Virgili – il lettore o il fruitore *in media re*, comunque nel cuore delle riflessioni che lo aspettano al varco. Ma se giungiamo al cuore delle questioni – o ne anticipiamo i tratti – siamo fuori dai confini dell'introdurre, catapultati già nell'acciottolato spossante della trattazione vera e propria.

Sì. Un problema spinoso quello dell'Introduzione. Ha a che fare con lo stile. Perché l'atto del “*ducere in*”, del “condurre dentro” presuppone che non si è ancora entrati nel luogo deputato dell'evento: si è nel limbo, in un non-spazio (ou-tόπος) che è il tipico spazio (vuoto) dell'*ars rethorica* pura, assoluta. La dimensione elettiva dell'Introduzione è quella u-topica della retorica.

Si tratta propriamente dello spazio i cui confini sono stati tratteggiati da queste prime righe da noi composte *ad hoc*: il luogo vuoto (disabitato) – formato dalla membrana retorica – votato all'attesa di qualcosa che lo riempia.

È molto più facile cogliere il senso – e con il senso la funzione – di un'Introduzione ad un lavoro altrui. Ma nell'introdurre un lavoro nostro, lo scrivente deve in un certo senso distaccarsi da se stesso, guardarsi dall'esterno, in un atteggiamento schizofrenico in cui si tenta di interpretare le proprie riflessioni. La difficoltà – e il disagio – di tale operazione è messa in rilievo dal filosofo italiano Costanzo Preve, che nell'introduzione ad un suo denso (e illuminante) studio sul pensiero di Marx scrive:

“Quando un autore si introduce da solo [...] sarebbe ridicolo che desse un'interpretazione di se stesso, e pretendesse trattarsi di una interpretazione autentica, anzi dell'unica possibile interpretazione autentica. L'interpretazione la dà sempre il lettore, e questo non può essere evitato neppure dagli autori più paranoici”<sup>1</sup>.

Quindi seguendo alla lettera l'indicazione di Preve, accantoniamo qualsivoglia tentativo retorico di auto-interpretazione, e passiamo direttamente, senza ulteriori

---

<sup>1</sup> C. Preve, *Marx inattuale. Eredità e prospettiva*, pag. 7, Bollati boringhieri, Torino 2004.

giri di parole, ad offrire una stringata sinossi, uno schema rozzamente articolato dei principali passaggi teorici attraverso cui si snoda tale ricerca. Ovviamente tralascieremo i “ponti modulanti” (per usare un’espressione musicale), le riflessioni di passaggio che – a guisa di raccordo – uniscono e intrecciano i punti fondamentali che andiamo a schematizzare.

1) *In primis* il nucleo da cui prende avvio il nostro lavoro è dato dalla riflessione dell’ultimo Ejzenštejn, in particolare dai concetti irrelati di *Estasi* e *Pathos* – espressi soprattutto in modo organico nel volume *La natura non indifferente*. Abbiamo tentato di mettere a fuoco le contraddizioni inerenti alla formulazione ejzenštejniana del concetto di pathos: in quest’ottica ci siamo dilungati (ejzenštejnianamente!) nel tratteggiare una sorta di genealogia della teoria della ricezione spettatoriale, convulsamente elaborata da Ejzenštejn durante tutta la sua vita (*Intermezzo I*). Ci è servito per mettere in luce le radici da cui germina – come una pianta contraddittoria e frastagliata – il concetto stesso di pathos, elaborato nell’ultima parte della vita del regista.

In secondo luogo si è trattato di dimostrare alcuni pregnanti punti di contatto esistenti tra il concetto di *messa in scena del procedimento* elaborato da Victor Šklovskij e alcuni aspetti della riflessione estetica ejzenštejniana, a partire dal processo di estasi dei codici linguistici per finire con le riflessioni sul colore.

Nell’ottica di un arte che palesa i suoi stessi processi compositivi – e li rende tangibilmente percepibili allo spettatore – abbiamo preso ad analisi le riflessioni sviluppate da Ejzenštejn intorno alla musica di Alexander Skrjabin, considerata, dallo stesso Ejzenštejn, come modello aureo di *messa in scena del procedimento* e di *arte organica* che si basa sulla legalità interna dei fenomeni naturali (*Intermezzo II*).

2) Abbiamo cercato di dimostrare -- tramite l’analisi del processo percettivo della *pars-pro-toto* e la conseguente dialettica tra *Rappresentazione (izobrazenie)* e *Immagine (obraz)* – come l’Estasi in realtà sia un “procedimento”, una “figura” centrale anche nel pensiero di Ejzenštejn precedente alla *Natura non indifferente* (e presente soprattutto, implicitamente, nelle riflessioni di *Teoria generale del*

*montaggio*: in realtà Ejzenštejn ne accenna già nelle *Integrazioni all'Articolo di Stoccarda* del 1929<sup>2</sup>).

3) In particolar modo nella produzione teorica ejzenštejniana della metà degli anni '30 – i due volumi *La natura non indifferente* e *Teoria generale del montaggio*, i saggi *Montaggio 38, Organicità e Immaginità* e *Il montaggio verticale* – il corpo umano assurge a modello assoluto nella concezione di un'opera d'arte organica che si configura come corpo e organismo<sup>3</sup>. Come cercheremo di dimostrare, non si tratta di un corpo *neutro* e *generico* (per usare categorie tratte dalla Antropologia della performance), bensì di un *corpo estatico*, in definitiva di un *corpo performativo*: sia esso il corpo dell'attore (con particolare riferimento all'attore stanislavskijano) o il corpo del mistico (con particolare riferimento agli “esercizi spirituali” di Ignacio di Loyola).

Quindi, il modello dell'Estasi e dell'opera d'arte organica, sembra nascere da una profonda osservazione, da un accanito studio del corpo performativo, sia esso il corpo estatico del mistico, o, in misura maggiore, il corpo attoriale immerso nella fucina del “lavoro su di sé”. Detto in altri termini si tratta della puntuale comparazione tra il corpo dell'opera d'arte e il corpo estatico del performer.

In questa direzione, come avremo occasione d'approfondire, Ejzenštejn (soprattutto in *Teoria generale del montaggio*) ci offre uno studio puntuale della teoria e della pratica dell'attore in Stanislavskij: è noto l'interesse costante dimostrato da Ejzenštejn nei confronti del teatro e in particolar modo dell'arte dell'attore<sup>4</sup>.

4) L'ultimo passaggio teorico consisterà, quindi, nell'approfondimento – sottolineiamo: già totalmente presente nella riflessione di Ejzenštejn – del

---

<sup>2</sup> Cfr, il saggio *Drammaturgia della forma cinematografica*, il “capitolo” *Appunti per le integrazioni dell'articolo di Stoccarda*: “Un esempio classico è quello della primavera. Da quadro impressionistico – della PRIMAVERA – essa si trasforma nel concetto profondamente tragico di una primavera contadina. Non-coincidenza con la struttura logica (automatismo intellettuale) [...] Mettere in chiaro che estasi è ex-stasis”, in *Il Montaggio*, a cura di P. Montani, pag. 42, Marsilio, Venezia 1986.

<sup>3</sup> Scrive Jacques Aumont: “«Organico»: il film è un corpo”, J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pag. XXII, Marsilio, Venezia 1992.

<sup>4</sup> Cfr. i saggi contenuti in Serghej M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998.

confronto fra l'estasi performativa, l'ex-stasis conquistata dal performer per mezzo del lavoro su di sé, e l'estasi dell'opera d'arte organica, quindi la comparazione fra il corpo performativo e il corpo dell'opera d'arte organica auspicata da Ejzenštejn.

Si tratterà, dunque, di "rileggere" l'Estasi di Ejzenštejn attraverso gli strumenti della "Teoria della performance".

All'interno della variegata e vasta produzione gravitante attorno alla "Teoria della performance" abbiamo scelto dei precisi modelli teorici: da una parte l'Antropologia della performance elaborata da Victor Turner, dall'altra le riflessioni di Jerzy Grotowski, di Carmelo Bene e di Eugenio Barba, e infine le analisi condotte dall'antropologo Piergiorgio Giacché, analisi che partendo dallo studio dell'attorialità di Carmelo Bene giungono a tratteggiare un'originale fenomenologia delle tecniche, delle "posture" (per dirla con Giacché) messe in atto dal performer.

Sono note – e appartengono oramai all'assordante ritornello della *vox populi* – le difficoltà ermeneutiche ed interpretative incontrate da qualsivoglia studioso di fronte al vertiginoso *opus* teorico di Ejzenštejn. Il pensiero di Ejzenštejn si mostra nell'atto stesso del suo sviluppo e della sua gestazione, esibisce incessantemente i procedimenti che lo costituiscono, accumula aporie e contraddizioni. Si tratta di una ininterrotta riformulazione delle certezze teoriche acquisite, di un'incessante riconfigurarsi delle direttive epistemologiche: ogni acquisizione teorica è sottoposta ad un continuo rimaneggiamento e ripensamento. Come scrive, con acume, Aumont:

"Non dovremo mai cercare, in Ejzenštejn, la teoria conclusa, e men che mai la teoria applicabile: solo il movimento, incessante come il lavoro, della teoria che si fa e si mette alla prova e si sposta, perché ad ogni possibile approfondimento di una teoria, com'è noto, Ejzenštejn preferiva sempre l'invenzione di una teoria nuova, foss'anche in contraddizione con la precedente. Così la coerenza, la stessa continuità, non vanno cercate nella costanza dei concetti: essenzialmente labili, i concetti elaborati da Ejzenštejn vivono sotto la minaccia perenne di essere eclissati da altri concetti, che, per qualche ragione, apparissero d'improvviso provvisti di una maggiore utilizzabilità. Come qualcuno ha detto a proposito di Freud,

anche le nozioni ejzenštejniane non sono «poste», ma «camminano», «slittano», prese dal moto del pensiero e della scrittura»<sup>5</sup>.

Il pensiero di Ejzenštejn si configura come una sorta di variazione incessante “in margine ad un testo occulto” (per citare il pensatore colombiano Gomez Davila<sup>6</sup>), in cui il “testo occulto” sembra sempre sfuggire alla definizione ed eludere la presa. Ciò che rimane coerente nel lavoro teorico di Ejzenštejn è il lavoro stesso, con il suo andamento spiraliforme fatto di salti, rotture epistemologiche, sistematizzazioni parziali subito rimaneggiate; con il suo vagare nomade (come direbbe Deleuze), con il suo essere *viator*, viandante sempre alla ricerca di proposte nuove e orizzonti inesplorati: “abbiamo a che fare con un’impresa che procede, con un territorio che si va configurando via via, con lo studio permanente di un oggetto variabile”<sup>7</sup>.

Se, come scrive Aumont, la tecnica della “variazione continua” (per usare un’espressione coniata da Schoenberg per la musica di Brahms) messa in atto dall’Ejzenštejn teorico “spinge a passare *dovunque* anche se dovunque non si può, appunto, che *passare*”<sup>8</sup>, per Sandro Bernardi – sacrosantamente – “non dobbiamo correre il rischio di scambiare questa *condanna alla superficie*, con il suo opposto, la *superficialità*”<sup>9</sup>. Ejzenštejn, come teorico, è *fisiologicamente* condannato alla *superficie*: il suo “sforzo inutile e necessario di trovare le leggi organiche, i principi generativi dell’arte”<sup>10</sup>, lo porta all’impresa titanica (o prometeica) di dire l’indicibile, lo condanna “a ripetere sempre in forma velata ciò che non può essere detto se non sotto questa forma velata, a cercare una “verità”, come la chiama lui stesso, che consiste solo nel suo nascondimento, un’illuminazione che è fondata sulla cecità. Condannato alla fuga da se stesso,

---

<sup>5</sup> J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pag. XI, cit.

<sup>6</sup> Il riferimento è al *corpus* di frammenti e aforismi che costituiscono l’intera opera di Nicolàs Gomez Davila: *Escolios a un texto implicito* (pubblicati parzialmente in Italia da Adelphi nei due vol. *In margine a un testo implicito*, e *Tra poche parole*). Negli scritti di Gomez Davila il sistema di pensiero non è mai esplicitato: deve essere ricostruito dal lettore, partendo dalla mole di frammenti che costituiscono un’incessante serie di scolii e di glosse al sistema, che rimane occultato. Inattuabile direttamente. Il luogo della filosofia diviene il *margine*, il commento. Il nucleo del pensiero è indicibile: non può che emergere per accerchiamento ed approssimazione. Quadratura del cerchio.

<sup>7</sup> J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pag. XII, cit.

<sup>8</sup> *Ivi*, pag X, cit.

<sup>9</sup> S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 54, Le Lettere ed., Firenze 1994.

<sup>10</sup> *Ivi*, pag 54-55, cit.

alla ricerca infinita di ciò che gli sta accanto e che non potrà mai dire, e che tuttavia occorre sforzarsi di dire”<sup>11</sup>.

Il nucleo segreto del pensiero di Ejzenštejn – redigere dal miracolo dell’apparizione dell’arte le tavole dei dieci comandamenti – è impenetrabile, impossibile, indicibile: non rimane che setacciare in lungo e in largo la superficie di questo nucleo, passare da una zona ad un’altra, esplorarne una sezione per subito segnalare che ne esiste un’altra al contempo complementare e contrapposta. Come la filosofia di Gomez Davila, il pensiero di Ejzenštejn è commento ed esplorazione dei margini di un nucleo occulto, non svelabile, né attingibile.

Proprio tale attitudine ad un pensiero nomade che viaggia sulle superfici dell’indicibile avvicina Ejzenštejn ai grandi pensatori della modernità: Aumont citava Freud. Noi diremmo più Nietzsche: basti pensare alla radicale indefinitezza del concetto di *ewige Wiederkunft* (*Eterno Ritorno*), e quello correlato di *Wille zu macht* (*Volontà di potenza*), che oscilla tra ipotesi ontologica – il tempo ritorna realmente su se stesso, ripetendosi per l’eternità – (in quest’ottica la *Volontà di potenza* si configura come energia cosmica presente in tutti gli enti, una sorta di *Wille* schopenaueriano), e precetto etico – vivi come se tutti gli istanti dovessero ritornare eternamente – (in quest’ottica la *Volontà di potenza* è il *surplus* di energia conquistato dall’*oltreuomo*, l’*Übermensch*, che vive secondo la prospettiva dell’eterno ritorno). Anche nella filosofia di Nietzsche, come nella teorizzazione di Ejzenštejn, il nocciolo duro è indicibile: ci si avvicina per approssimazione e vagabondaggi, indefinitezza e allusività. Pensiamo alla filosofia di Heidegger posteriore a *Sein und Zeit*<sup>12</sup>, alla tortuosa interrogazione del linguaggio nel “pensiero poetante”, *Lichtung*, “radura” in cui l’essere si rivela nascondendosi, in cui l’essere è ascoltabile ma non pienamente attingibile, in un gioco di oscurità e luce incarnato dalla stessa parola greca “Verità”: ἀλήθεια, termine formato dal verbo λανθάνω, che significa “essere nascosto”, più la alfa privativa. Quindi, il “non-nascosto”, o, come traduce Heidegger, il “dis-velarsi”, il palesarsi velandosi.

La modernità di Ejzenštejn è tutta in questa asistematicità, incoerenza, instabilità: indica un vagare, un *approssimarsi* ad un centro inattingibile, che si svela accostandosi all’epidermide della superficie, e che, immancabilmente, si

---

<sup>11</sup> *Ivi*, pag 54, cit.

<sup>12</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1970.



ricopre di nuovo con i veli dell'*approssimazione*, dell'indefinitezza. È un origliare avvicinando sempre di più l'orecchio alla parete, pressandolo contro la calcina, spostandosi sulla superficie alla ricerca di un punto in cui il muro sia più sottile. E più nitide le voci.

Scriva Bernardi, rimarcando l'idea di un Ejzenštejn "pensatore moderno e asistematico":

"Una caratteristica che emerge dalla rilettura dei suoi scritti è, infatti, in primo luogo l'idea della *complessità*. L'opera di Ejzenštejn, cinematografica e teorica, chiede di essere considerata non come "universum", ma piuttosto come un "multiversum", un mondo in cui coesistono insieme diverse direzioni, diversi percorsi, diverse prospettive. In secondo luogo, ma non è che un corollario, c'è l'idea che il pensiero moderno non possa evitare di fare i conti con la contraddizione e debba anzi assumerla come cifra stilistica del proprio pensare"<sup>13</sup>.

Coerentemente con quanto detto, abbiamo cercato di non smussare, suturare alcune aporie e contraddizioni presenti nella riflessione di Ejzenštejn, bensì di metterle in risalto e di sottolinearle, in modo da entrare (in punta di piedi, con la circospezione del caso) nel vivo della fucina ejzenštejnana, nel crogiolo dei suoi ripensamenti e delle vigorose torsioni che la striano e la innervano (in special modo per ciò che concerne il concetto di pathos).

Aumont indica quello che per lo studioso francese "sembra l'apporto potenzialmente maggiore del suo [*di Ejzenštejn*] lavoro: una teorizzazione dello spettatore", e aggiunge: "naturalmente, non troveremo un'autentica teoria dello spettatore (una teoria compiuta come la si potrebbe desiderare oggi), troveremo tutt'al più la promessa di tale teoria. Inoltre questa teoria potenziale – in quanto resta potenziale e spesso perfino inavvertita da parte del suo autore – è esitante, forse contraddittoria"<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 55, cit.

<sup>14</sup> J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pag. XV-XXX, cit. Non siamo totalmente d'accordo con le critiche aspre di Aumont. Innanzitutto se la teoria di Ejzenštejn dello spettatore non è autentica in quanto non corrisponde alla teoria spettatoriale "come la si potrebbe desiderare oggi", viene spontaneo chiedersi: "perché, quale teoria spettatoriale desideriamo oggi? E soprattutto *chi* desidera questo modello assoluto e totalitario di teoria spettatoriale? E quale sarebbe questo (fantasmatico) modello unico e imprescindibile di teoria della ricezione?". Quando si scivola sull'apodittico si fa un bel

Al di là dei giudizi di merito formulati da Aumont – che indicano nella teoria spettatoriale ejzenštejniana il contributo potenzialmente più fertile delle sue riflessioni – abbiamo tentato di orientarci nei meandri – spesso labirintici – della *teoria della ricezione* formulata (o spesso *abbozzata*) da Ejzenštejn: come abbiamo già accennato, ci siamo avventurati in una sorta di ricostruzione genealogica delle riflessioni ejzenštejniche concernenti l'effetto spettatoriale (nel capitolo secondo). Partendo dalle teorizzazioni aurorali sul *montaggio delle attrazioni* ci siamo incamminati nella selva dei ripensamenti, delle repentine svolte e delle problematiche contraddizioni che snodano la frastagliata teoria spettatoriale di Ejzenštejn.

Vedremo come il pathos condensi, nel corpo della sua definizione fluttuante e contraddittoria, le aporie e le incertezze che hanno sempre caratterizzato la riflessione di Ejzenštejn sull'effetto spettatoriale, e come – nelle estreme considerazioni contenute ne *La natura non indifferente* – una delle molteplici definizioni del pathos sembra accennare ad una sorta di radicale ripensamento dell'intera teoria della ricezione ejzenštejniana. Assistiamo al superamento, da un lato, di tutte le acquisizioni del cinema intellettuale, dall'altro, della proposta, presente nella riflessione ejzenštejniana degli anni '30, di un pensiero sincretico che fondesse *pra-logica* e intellesione analitica: in alcune sue formulazioni radicali il pathos configura una “possessione”<sup>15</sup> estatica totale, un atteggiamento immersivo e contemplante.

Un'ultima considerazione. Il presente lavoro incarna il precipitato di tre anni di studio e ricerca all'interno della scuola dottorale organizzata dal Dipartimento

---

capitombolo. Per di più è restrittivo asserire che *tutte* le riflessioni di Ejzenštejn sullo spettatore non sono che “promessa” e abbozzo: come vedremo durante la trattazione, in alcune sue proposte, invece, Ejzenštejn si rivela molto puntuale e chiaro. Il problema della teoria spettatoriale di Ejzenštejn non sta nel suo essere condannata ad uno stato larvale, potenziale, nel suo non essere adeguatamente scandagliata e sviluppata: anzi spesso – durante tutti gli anni '30 – è fin troppo ossessivamente trattata. Il problema sta tutto nella fitta e labirintica congerie di ripensamenti e teorizzazioni contraddittorie tra di loro: ma la qualità delle singole teorizzazioni non scade quasi mai nella sciatteria o nell'abbozzo larvale (conosciamo la puntigliosità paranoide dell'Ejzenštejn teorico). Quanto all'asserzione di Aumont secondo cui lo stesso Ejzenštejn “non sarebbe consapevole” della sua potenziale teoria spettatoriale, non c'è molto da dire: sarebbe come pensare che Beethoven non era consapevole del superamento della forma sonata nei suoi ultimi quartetti (come se li avesse scritti l'Arcangelo Gabriele). Sarebbe come asserire che non era cosciente del suo essere un musicista (magari si credeva un pasticciere). Sempre lo stesso Beethoven, interrogato in merito ad uno studioso viennese che aveva lodato la sua ultima fatica musicale, sentenziò: “quando i Re erigono i carrettieri hanno molto da fare”.

<sup>15</sup> Come vedremo, il termine “possessione” è usato, più volte, dallo stesso Ejzenštejn.

di Comunicazione e Spettacolo (il Di.co.spe) dell'Università Roma Tre. Il titolo della scuola dottorale recita: "il cinema nella sua interrelazione con il teatro e le altre arti". Nella presente ricerca tale indicazione è presa alla lettera: la teoria di Ejzenštejn s'intreccia con considerazioni prettamente musicologiche (a partire dall'analisi della musica di Skrjabin) e con le teorie teatrali dell'attore stanislavskijano e della *Teoria della performance*.

Ovviamente è un *caso*: che si tratti dell'*amor fati* auspicato da Nietzsche?

## 1. Estasi ejzenštejniana

Nel volume *La natura non indifferente* (1939-45) Ejzenštejn offre una formulazione pressoché definitiva delle problematiche teoriche che lo avevano assillato fin dai primi anni trenta, problematiche che ruotano tutte attorno al concetto di *organicità*.

Per Ejzenštejn tra l'opera d'arte e i fenomeni organici è ravvisabile un'omologia strutturale e una conformità dei processi di sviluppo e trasformazione della materia: ossia l'evoluzione per "salti", il passaggio dalla quantità alla qualità.

In realtà Ejzenštejn distingue due generi di organicità:

"Il primo è caratteristico di ogni opera dotata di unità e legalità interna. In questo caso l'organicità risulta dal fatto che l'opera nel suo insieme è regolata da una determinata legge strutturale [...] Ma la legge stessa che regola tali fenomeni naturali non coincide, obbligatoriamente, con le leggi secondo le quali viene costruita questa opera d'arte. Il secondo genere di organicità si manifesta quando ci si trova di fronte non solo al *principio di organicità*, ma anche alla *legalità interna* che regola i fenomeni naturali [...] Ci troviamo di fronte a un'opera d'arte – *un'opera artificiale* – costruita a partire dalle stesse leggi che strutturano i fenomeni *non-artificiali* – i fenomeni organici della natura"<sup>16</sup>.

Quest'ultima è, in realtà, la categoria di organicità che interessa maggiormente ad Ejzenštejn: un'opera d'arte che "mette in forma" i processi di sviluppo dei fenomeni organici, che palesa il proprio lavoro sui materiali in quanto coincidente con le "leggi" di trasformazione di un organismo<sup>17</sup>.

Come nelle evoluzioni e negli sviluppi della materia organica si procede per salti (l'acqua per divenire vapore o ghiaccio, deve estasiarsi, uscire fuori di sé e trasformarsi), allo stesso modo un'opera d'arte *patetica* – ossia un organismo

---

<sup>16</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pagg. 11-12, Marsilio ed., Venezia 1992.

<sup>17</sup> Come scrive Pietro Montani nell'*Introduzione* al vol. Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. XX, cit., si tratta dell'ambizione a "produrre il senso e *far vedere* come si produce", ambizione contigua all'idea – cara a Victor Sklovskij (cfr. Peter Steiner, *Il Formalismo russo*, pagg. 53-81, Il Mulino ed., Bologna 1991) – della "messa a nudo del procedimento", o dell'"arte come procedimento".

linguistico che lavori “organicamente” i suoi materiali – si strutturerà come un “sistema motivato di salti qualitativi”<sup>18</sup>, di “passaggi da un’intensità ad un’altra, da una dimensione ad altra”<sup>19</sup>: si tratta, quindi, di passaggi da un registro espressivo ad un altro, da un codice formale ad un altro (dal codice musicale al codice spaziale, dal codice figurativo al codice del colore, etc.).

Tali salti, tali passaggi, tali “modulazioni” producono il modello processuale della ex-stasis, dell’estasi (*isstuplenie*), appunto, dell’uscita fuori di sé di un codice formale, di un registro espressivo, che fluisce<sup>20</sup> in un altro.

Il colore si ex-stasia e diviene musica, la musica spazio etc.

Ejzenštejn in *Teoria generale del Montaggio*<sup>21</sup> ci fornisce un esempio abbastanza illuminante.

Una sequenza straordinaria di *Sciopero* mostra lo spettro sonoro generato da un proiettile dell’incrociatore *Aurora* che colpisce una stanza periferica del Palazzo d’inverno: con una serie di inquadrature il film rappresenta spazialmente – rendendolo tangibile – il suono della deflagrazione che attraversa le stanze vuote, diminuendo d’intensità.

In questo caso abbiamo una rappresentazione spaziale del suono: il codice sonoro si è ex-stasiato nel codice spaziale.

Per di più Ejzenstein, come approfondiremo in seguito, applica il modello dell’Estasi anche ai registri espressivi, alle configurazioni stilistiche: si tratta, ad esempio, del salto estatico, del passaggio da una narrazione oggettiva ad una narrazione metaforica, del passaggio da un regime figurativo ad un regime non figurativo di narrazione (come vedremo nelle analisi dedicate, ne *La natura non indifferente* alla *Corazzata Potëmkin* e al *Vecchio e il Nuovo*.)

Tentiamo, ora, di spingerci più in profondità rispetto al concetto di estasi, di *isstuplenie*.

Nel corso della trama serrata e ondivaga de *La natura non indifferente* – piena come è di digressioni e voli pindarici – Ejzenštejn ci offre più volte, se non vere e

---

<sup>18</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XII, cit.

<sup>19</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 31, cit.

<sup>20</sup> Ejzenštejn stesso parla di “... fenomeni che fluiscono estaticamente ...” (*Ivi*, pag. 31).

<sup>21</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, pagg. 292-293, Marsilio, Venezia 1985.

proprie definizioni dell'estasi, almeno tentativi per una tematizzazione definitiva del concetto.

Sappiamo quanto il pensiero di Ejzenštejn sia pervicacemente a-sistematico e come il suo stile indugi su una condotta che spesso ha del rapsodico, questione che abbiamo già trattato nell'*Introduzione*.

Scontata tale asistematicità e tale stile "nomadico" – sviluppato in una *texture* complessa e barocca – della prosa di Ejzenštejn, emergono comunque delle formalizzazioni concettuali più o meno sistematiche, anche se sottoposte ad un continuo processo di messa a fuoco e quindi di rimaneggiamento e ripensamento<sup>22</sup>.

Scrivo nel primo capitolo del volume, *Sulla struttura degli oggetti*:

"Appare chiaro, in tal modo, che la formula estatica fondamentale governa regolarmente tutti i passaggi decisivi della composizione: «l'uscire da sé» si trasforma, immancabilmente, nel passaggio in una qualità nuova [...]"<sup>23</sup>.

Qualche pagina dopo – nell'*incipit* del secondo capitolo dedicato al *pathos* – troviamo questo ulteriore tentativo di definizione (semi-)sistematica:

"Abbiamo scoperto che il contrassegno della composizione patetica è un'*incessante* «estasi» (*isstuplenie*), un incessante «uscire fuori di sé»: un salto continuo da una qualità in un'altra, che interessa ciascun singolo elemento e livello dell'opera a misura che il contenuto emozionale della sequenza, dell'episodio, della scena, dell'opera stessa aumenta progressivamente fino a raggiungere un massimo d'intensità"<sup>24</sup>.

Sempre nel capitolo dedicato al *pathos* troviamo ancora un tentativo di compiuta formalizzazione; scrive Ejzenštejn:

"Abbiamo individuato una certa «formula» secondo la quale vengono costruite le opere di carattere patetico.

---

<sup>22</sup> Riguardo agli scritti teorici ejzenštejniani, ci troviamo realmente di fronte a degli organismi che palesano, mettono in scena il pensiero nel suo attuantesi formarsi e cristallizzarsi. La prosa ci immerge nel continuo slittare – nel continuo "fluire estatico" – dei concetti sottoposti come sono ad una sorta di musicale "variazione continua"

<sup>23</sup> Serghej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 41, cit.

<sup>24</sup> *Ivi*, pag. 45, cit.

Abbiamo anche individuato le condizioni precise dello stato in cui devono trovarsi o manifestarsi tutti gli elementi e i contrassegni di un'opera affinché si ottenga il necessario effetto patetico dell'insieme (questo stato di tutti gli elementi dell'opera lo abbiamo definito «estatico» e abbiamo detto che esso presuppone insieme ad altri sintomi un incessante passaggio – per salti – dalla quantità alla qualità).

[...] E dovunque abbiamo rivelato la presenza della medesima forma secondo la quale, indipendentemente da ogni altra determinazione, si verificava una fondamentale esplosione estatica, costitutiva dell'effetto patetico dell'insieme”<sup>25</sup>.

Oltre tali tentativi definitivi e formalizzanti, Ejzenštejn, ne *La natura non indifferente*, presenta un vasto ed affascinante paesaggio solcato da esempi di processualità estatica tratti dai campi più disparati e variegati delle arti, secondo una metodologia, cara all'autore, consistente in analisi che spaziano dalla pittura alla musica al cinema.

Nel primo capitolo de la *La natura non indifferente* Ejzenštejn si applica ad una lettura fascinosa del quadro *Bojarynia Morozova* di Vasilij Ivanovič Surikov (1848-1916), pittore di gusto realista molto celebre nella Russia di fine ottocento. Il quadro preso ad analisi da Ejzenštejn è del 1887, e ritrae la Morozova (1635-1675) nel momento del suo arresto, prima della definitiva condanna a morte.

La Morozova è seduta su una slitta attorniata dalla folla, ed è ritratta nell'atto di aizzare i popolani che la circondano: la sua figura si sviluppa attraverso una torsione di tutto il corpo, la testa tesa verso sinistra, la bocca spalancata, i nervi facciali resi turgidi dallo sforzo.

Ejzenštejn inserisce l'analisi del quadro all'interno della trattazione riguardante la *sezione aurea*, considerata come principio costruttivo particolarmente versatile e pregnante nella concezione di opere d'arte organiche, ossia di opere d'arte che riproducano e si costituiscano sulla legalità presente nei fenomeni organici<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, pag. 189, cit.

<sup>26</sup> Ejzenštejn mette in relazione la *spirale logaritmica* in quanto *immagine* (nel senso di *obraz*, di “messa in senso”, vedi cap. 4), crittogramma “della crescita (*rost*) [e non dell'evoluzione (*razvitie*), come specifica a pag. 19] effettiva degli oggetti della natura organica” e la *sezione aurea* in quanto

Analizzando il quadro attraverso la sezione aurea, Ejzenštejn scopre che il “punto culminante”, il fulcro espressivo del quadro – il punto dove tutto il disegno del quadro converge – “non passa per la mano della boyarynja, e nemmeno per la sua testa e per il suo occhio, ma si trova un po’ più avanti rispetto alla sua bocca. Dunque si potrebbe dire che questa sezione decisiva, questo luogo di massimo richiamo dell’attenzione, passa nell’aria, nel vuoto davanti alla bocca”<sup>27</sup>.

Nel punto in cui il quadro spinge l’occhio del fruitore alla massima focalizzazione, Surikov mette semplicemente il vuoto oggettuale: lì, davanti alla bocca spalancata espressionisticamente della boyarynja.

“L’essenziale, dunque, non sta nelle mani, negli occhi ardenti o nella bocca: sta nelle *parole infuocate di un convincimento fanatico*”<sup>28</sup>, ossia nell’appello religioso che la boyarynja fa alla folla prima di essere arrestata.

Perché, allora, il vuoto oggettuale “buca” il quadro, sostituendo e facendo (metaforicamente) le veci di quelle ultime “parole infuocate”?

Perché tale proclama incendiario è “*inesprimibile con i mezzi plastici*” (*ivi*, pag. 31), non è esprimibile attraverso la pittura.

L’attenzione del fruitore è quindi cristallizzata in quel vuoto, che è semplicemente il “limite della narrazione plastica”.

Surikov, ponendo quel vuoto oggettuale come fulcro del quadro, fa *fuoriuscire* la rappresentazione dall’ordito pittorico, dai suoi stessi limiti narrativi e rappresentazionali: quel vuoto sta a significare che la pittura non basta più, che “i mezzi della raffigurazione plastica” sono incapaci a mostrare il *suono urlante* delle parole della boyarynja.

---

legge regolativa “dell’unità e dell’indissolubilità del tutto e delle parti componenti”, Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 20, cit.

Scrivendo ancora Ejzenštejn: “A questo punto vien fatto di porsi il seguente problema: che rapporto c’è tra la sezione aurea, in quanto *perfetta rappresentazione (obraz) matematica dell’unità del tutto e delle parti*, e la spirale logaritmica, in quanto *perfetta rappresentazione lineare del principio dell’evoluzione regolare in generale*?”

Si tratta di un rapporto di strettissima affinità: la spirale logaritmica, che fra tutte le possibili spirali è l’unica che non solo produce un’immagine del *principio generale dell’evoluzione*, ma traduce anche in immagine il *processo di crescita effettiva* dei fenomeni naturali, e anche quella i cui rapporti [i rapporti fra le parti costitutive] sono pari a 0,618 [ossia alla legge della sezione aurea]. [...] Dunque, nei tracciati e nelle proporzioni dell’universo matematico si manifesta l’idea di organicità, la quale coincide altresì, nei suoi contrassegni specifici, con i processi effettivi della natura organica. In conclusione: nel dominio delle proporzioni, l’«organico» si identifica con le proporzioni della sezione aurea” *Ivi*, pagg. 22-23, cit.

<sup>27</sup> *Ivi*, pag. 29, cit.

<sup>28</sup> *Ivi*, pag. 31, cit.



Nel quadro avviene allora una vera e propria estasi, un vero e proprio salto estatico dalla dimensione plastica a quella sonora: il codice espressivo della pittura varca i confini di ciò che può rappresentare plasticamente, fuoriesce da sé e si trasforma in *suono*. La pittura si *estasia* nel codice sonoro.

“Abbiamo scoperto che nel «punto di massimo slancio» Surikov ottiene un passaggio da una dimensione a un'altra. In questo punto infatti troviamo un'irrepresentabile elemento sonoro” (*ivi*, pag. 31).

Allo stesso modo, aggiunge Ejzenštejn, nel punto di massima tensione drammatica ed emozionale della *Corazzata Potëmkin*, la fotografia del film subisce un intenso quanto inatteso salto estatico: l'irrompere della bandiera rossa, ossia del fotogramma colorato di rosso, innesca un brusco passaggio dal codice del bianco e nero a quello del colore.

Ancora una volta una componente dell'opera salta *ex-staticamente* da una qualità all'altra: il colore irrompe – e per un momento solo, procedimento unico in tutto il film – nella compatta *texture* in bianco e nero dell'organismo filmico.

Come abbiamo già accennato, Ejzenštejn applica il modello processuale dell'estasi non solo ai codici espressivi, ma anche alle configurazioni stilistiche, alle modalità narrative, ai principi plastici (si tratta del passaggio da una narrazione oggettiva ad una narrazione metaforica, da un regime figurativo ad un regime non figurativo di narrazione etc.).

Se prendiamo ad esempio la celebre scena della scalinata di Odessa tratta dalla *Corazzata Potëmkin*, vediamo come tutta la scena sia innervata di salti qualitativi, di trasformazioni estatiche.

La cadenza “ritmicamente martellante” dei piedi dei soldati che scendono la gradinata si trasforma nella corsa della folla lungo la scalinata: qui non abbiamo un salto estatico ma semplicemente una mera accelerazione del movimento discendente, che porta, comunque, con sé una modificazione sostanziale a livello ritmico, ossia il passaggio dalla marcia isocrona dei soldati al movimento caotico, *stocastico*, direbbe Iannis Xenakis<sup>29</sup>, della folla impaurita.

---

<sup>29</sup> Iannis Xenakis (1920-2001) è un musicista ed architetto greco che si è interessato a fondo dei rapporti tra aritmetica e musica.

Ma a questo punto il procedimento narrativo fa un vero e proprio salto estatico: la corsa della folla verso il basso si trasforma nella carrozzella che precipita lungo la scalinata, anch'essa verso il basso.

“L'idea del «rotolare in giù»” che metaforicamente rappresentava la corsa panica della folla (la folla “rotola in giù”) “viene portata così in un'altra dimensione: si passa dal «rotolare» inteso figurativamente a qualcosa che rotola di fatto e fisicamente. Non si tratta solo di una differenza di grado nella cadenza [ossia nella configurazione ritmica], ma di un vero e proprio salto, dal figurato al fisico, nel metodo di rappresentazione di ciò che è contenuto nell'idea del «rotolare in giù»”<sup>30</sup>.

La *narrazione metaforica* della folla che rotola figurativamente verso il basso esce fuori di sé, si estasia in una nuova qualità: nella *narrazione letterale* di una carrozzina che rotola realmente, di fatto, lungo la scalinata.

Abbiamo quindi un salto estatico nella configurazione narrativa: dalla *metafora* alla *letteralità*.

Così come, con l'irruzione eroica della sequenza dei leoni ruggenti che si alzano imperiosamente, l'organismo del film è solcato da un ulteriore salto estatico: si passa da una modalità rappresentazionale *narrativa* ad una modalità radicalmente *figurativa* (o *metaforica*: i leoni come metafora del popolo che si solleva).

“Un passo dopo l'altro, un salto da una dimensione ad un'altra, da una qualità ad un'altra. Il discorso non vale solo per un episodio isolato (la carrozzella), ma *per tutto il metodo di esposizione degli avvenimenti* che, nel

---

Le sue composizioni sono interamente costruite a partire da un'organizzazione della materia sonora che fa costante riferimento ai metodi di analisi dei moti browniani. La musica di Xenakis tenta di organizzare il caos del materiale sonoro di partenza avvalendosi, quindi, di una complessa elaborazione matematico-statistica, considerando i suoni come corpuscoli di cui è possibile calcolare la traiettoria di movimento. Nel suo volume *Musica Architettura*, Spirali ed., Milano 1982, Xenakis ci mostra come i processi di costruzione della musica e quelli dell'architettura abbiano dei profondi punti di contatto, tanto da azzardare una sorta di traducibilità (che sconfinava con l'osmosi) della musica con l'architettura e viceversa. Sappiamo quanto Ejzenštejn fosse interessato alle modalità composizionali dell'architettura (ne *La natura non indifferente*, ad esempio, c'è una lunga analisi dell'architettura, pagg. 156-ss.), e come citasse spesso il detto goethiano “*Die baukunst ist eine ertarrte Musik*” (“L'architettura è una musica congelata”) tratto dallo splendido e illuminante volume di Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe (Gaspräche mit Goethe in den letzten Jahren Lebens)*, Einaudi ed., Torino 2002 (Ejzenštejn cita tale motto, ad esempio, sia ne *La natura non indifferente*, sia ne *La dialettica della forma cinematografica*, in *Forma e tecnica del film e Lezioni di regia*, pag. 45, Einaudi ed, Torino 1964).

<sup>30</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 37, cit.

suo complesso, compie un analogo salto abbandonando il modello *narrativo* (*povestvovatel'nyj*) e assumendo un modello strettamente *figurativo* (*obraznyj*) nella sequenza dei *leoni ruggenti* (*che si ergono*).

La prosa ritmica visiva si trasforma in discorso poetico visivo<sup>31</sup>.

Quest'ultima considerazione fatta da Ejzenštejn è di particolare importanza. Abbiamo visto come tutta la prima parte della sequenza della scalinata di Odessa nella *Corazzata Potëmkin* sia solcata dal passaggio estatico da una *narrazione figurata* – il rotolare metaforico della folla – ad una modalità narrativa *fattuale* e *letterale* – il vero, fisico rotolare della carrozzina.

Ora, come avviene nel meccanismo delle scatole cinesi o nel procedimento pittorico della *mise en abîme* (per cui la totalità o un frammento del quadro è riprodotto, in piccolo, all'interno del quadro stesso<sup>32</sup>), tale prima sezione di sequenza – che contiene in sé già un salto estatico – subisce a sua volta, per intera, un ulteriore salto estatico con l'apparizione dei leoni che si sollevano.

Tale sequenza, infatti, pur innescando al suo interno una dialettica fra *metaforicità* e *letteralità*, a sua volta può essere letta come un frammento ordinariamente *narrativo*: la carica dei militari sulla folla viene *narrata* secondo il modello lineare e “fattuale” della *prosa*, seppur *ritmicamente* scandita dalla suddetta dialettica interna (e siamo a quella che Ejzenštejn definisce “prosa ritmica visiva”).

Ma con l'apparizione della *metafora puramente figurativa* dei leoni la narrazione della prima parte della sequenza si estasia in un registro diverso, di *poesia visiva* (quindi, per ricapitolare, abbiamo un salto dalla *prosa ritmica visiva* al *discorso poetico visivo*).

Tale riflessione incentrata sul passaggio estatico da un registro *fattuale* e *prosastico* (“narrativo”, per dirla con Ejzenštejn), ad un registro *poetico*, *figurale*, *metaforico*, richiama da vicino le analisi condotte da Ejzenštejn sulle strategie compositive e stilistiche messe in atto da Emil Zola nei suoi romanzi.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ad esempio nel famoso quadro *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434), del maestro fiammingo Hubert Van Eyck, è rappresentato sulla parete di fondo uno specchio che non ha solo il compito di duplicare la scena del quadro, ma piuttosto quello di riflettere l'insieme della rappresentazione pittorica attraverso una sua duplicazione. Un esempio analogo di *mise en abîme*, che ci viene in mente or ora, può essere reperito nell'altrettanto celebre dipinto di Velazquez *Las Meninas* (1656). Ovviamente, gli esempi potrebbero continuare *ad aeternam!*

Nei romanzi di Zola Ejzenštejn ravvisa dei processi compositivi schiettamente estatici. Nei momenti di maggiore incandescenza espressiva il registro stilistico applicato da Zola compie un salto, una “fuoriuscita da sé”: la prosa si poetizza, acquista le cadenze ritmiche del verso, ingloba nel suo tessuto dei veri e propri metri poetici.

Per di più anche l’*ordo* stilistico esce dal “metodo descrittivo della semplice registrazione documentaria” e salta in un nuovo registro linguistico irto di metafore, similitudini e metonimie.

Anche “il modo d’essere degli oggetti descritti si presenta come un modo d’essere... fuori di sé, la materia stessa delle similitudini si presenterà come qualcosa che «esce da se stessa»”.

Gli oggetti dei romanzi di Zola escono fuori dalla loro dimensione quotidiana: tutto sembra gonfiarsi, straripare dai confini del suo disegno e dall’involucro della sua superficie. Analizzando un frammento di *Au bonheur des Dames*<sup>33</sup> di Zola, Ejzenštejn nota:

“La merce è *rovesciata*. Il denaro *straripa*. Le borse *scoppiano*. Il *freddo metallo* acquista *calore animale*”<sup>34</sup>.

Un processo analogo Ejzenštejn aveva ravvisato nella pittura di El Greco (1549-1614), in particolare nel quadro *La Resurrezione* del 1604, dove “i corpi sono spinti fuori dai vestiti”, le linee compositive si infrangono nelle volute di “un ammasso umano di corpi” disarticolati, “gambe spalle, toraci, teste rovesciate e braccia levate al cielo”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> “Era una grande svendita di fiera, pareva che il magazzino fosse crepato e avesse *rovesciato* nella strada il suo contenuto eccessivo [...]. Le monete d’oro, e d’argento, e di rame *straripavano* dai sacchi, facevano *scoppiare* le borse, si ammassavano in un enorme mucchio, il cumulo dei guadagni, ancor caldo e vivente, quale usciva dalle mani della clientela [*corsivi di Ejzenštejn*]”, Serghej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 75, cit.

<sup>34</sup> *Ibidem*. Nota ancora Ejzenštejn: “Quel che più ci interessa, tuttavia, non è tanto il fatto stesso della «ritmizzazione» della prosa, quanto le circostanze in cui la prosa di Zola si rende disponibile ad acquistare una cadenza ritmica. Queste circostanze che segnano il passaggio da una «semplice» esposizione dei fatti a una narrazione scandita ritmicamente, sono regolarmente collegate al racconto di avvenimenti patetici [...]. Vediamo allora che il metodo descrittivo della semplice registrazione documentaria compie un salto di qualità, portandosi in un’altra «dimensione» narrativa, che procede per via di similitudini, metafore e di metonimie”, *ivi*, pag. 74.

<sup>35</sup> *Ivi*, pag. 131.

“E’ evidente che il materiale scelto è quello di una condizione di traboccamento, di effusione, di espansione da un mezzo ad un altro: «fuori da sé»”<sup>36</sup>.

Ed è proprio nella direzione di tale estasi plastica, di tale fuoriuscire degli oggetti dal loro *ordo* quotidiano (gli oggetti squarciano la pelle dei loro confini e si trasformano in altri oggetti) che Ejzenštejn decanta le lodi dell’obiettivo “28” (un esempio di osservazione tecnica peraltro raro negli scritti ejzenštejniani).

Tale obiettivo, infatti, deforma i contorni degli oggetti, estatizza i rilievi plastici del profilmico, permette che “le cose «escano fuori di sé», fuori dai loro volumi abituali, dalle loro forme naturali”<sup>37</sup>. L’obiettivo “28” tramuta, magicamente, la macchina da presa nel brumoso pennello di El Greco, allungando antinaturalisticamente la postura delle figure, spezzando la quiete polverosa delle architetture quotidiane.

Un altro esempio particolarmente illuminante e nitido per capire a fondo il processo formale dell’estasi, è reperito da Ejzenštejn nella trama spiazzante, nel bizzarro tessuto rococò del *Tristram Shandy* (1760) di Laurence Sterne (1713-1768).

Il passaggio che colpisce l’attenzione di Ejzenštejn è contenuto nel primo volume dell’opera: uno dei lunghi sproloqui (recalcitranti a qualsivoglia *nomos* ed ordine) sciorinati da “zio Toby” culmina in un eloquente quanto volgare gesto che Sterne non descrive a parole ma disegna nella stessa pagina dopo i provvidenziali due punti<sup>38</sup>. Abbiamo a che fare con un *climax* comico giunti all’apice del quale la parola viene meno, esce fuori di sé, lacera i suoi contorni e si trasforma, “fluisce estaticamente” in un codice diverso: ossia nel disegno. La prosa si è estasiata nell’espressione grafica.

Si tratta di una sorta di metafora in cui la commutazione semantica non avviene tra significanti, bensì tra codici linguistici diversi ed eterogenei: la metafora dà luogo ad una reale trasformazione “materica” dei mezzi d’espressione

---

<sup>36</sup> *Ivi*, pag. 80. Ejzenštejn prosegue, riferendosi ad un passaggio di *Germinal* di Zola: “La birra trabocca dal naso e dagli occhi. I bambini orinano sotto i tavoli. Le ragazze accanto alle pompe. Il latte cola dai seni materni. Gli avanzi di birra scorrono in rivoli per la strada. Le ginocchia e i gomiti s’incastano [...] i corpi si gonfiano e sgusciano fuori dai vestiti. I ventri raggiungono la forma di una circonferenza. Perfino le cose che non hanno la facoltà di traboccare sono osservate per contrassegni fisici successivi, quasi che passassero progressivamente da uno stato all’altro”.

<sup>37</sup> *Ivi*, pag. 54.

<sup>38</sup> *Ivi*, pag. 259.

(dalla parola al disegno). Tali considerazioni ci riportano alle pagine de *La natura non indifferente* in cui Ejzenštejn si sofferma sull'uso della metafora nella poesia della Grecia antica, uso quantomai lontano dai procedimenti metaforici della poesia "moderna".

"Ai greci non basta fermarsi alla fugace somiglianza tra il giacinto e il giovinetto, o viceversa. Non si contentano neanche del fatto che la contemplazione di uno generi il simulacro dell'altro o che nell'allegoria poetica l'uno significhi l'altro o che il ricordo dell'uno susciti quello dell'altro. No, i greci escogitano un aneddoto per cui l'uno *si trasforma materialmente* nell'altro"<sup>39</sup>.

Nella poesia greca la metafora supera la *letteralità* e diviene *metamorfofi materiale*: se la mia donna "è un fiore", ebbene una donna dai seni ubertosi si trasformerà in un fiore. Se nella poesia moderna la metafora è condensata nella dialettica fra due diversi universi semantici ("la mia *donna* è una *rosa*"), nella poesia greca la metafora è dilatata in aneddoto nel cui spazio un termine esce fuori dal suo stato originario e si trasforma nel secondo termine: la donna si trasformerà *realmente* (come nelle *Metamorfofi* di Ovidio) in una rosa. Insomma, vediamo come la metafora utilizzata dalla poesia greca indichi uno spazio narrativo e aneddotico in cui avviene un processo schiettamente estatico, in cui il meccanismo dell'estasi diviene metamorfofi tangibile.

Maggior eloquenza didattica è possibile rinvenire in un altro esempio che fa Ejzenštejn, e che può essere considerato come l'espressione del *grado zero* della dinamica estatica. Osservando un disegno satirico realizzato dal grafico Saul Steinberg (1914-1999), Ejzenštejn rinviene il meccanismo dell'estasi, per così dire, allo stato puro, ritrova la pura meccanica dell'estasi.

Il disegno di Steinberg raffigura un omino che disegna un altro omino che a sua volta disegna un altro omino etc.

"Ma il punto essenziale è un altro: e, precisamente, il fatto che in questo disegno non è rispettata la condizione fondamentale dell'effetto estatico in quanto «uscita da sé», ossia la determinazione della qualità nuova in cui

---

<sup>39</sup> *Ivi*, pag. 295, cit.

l'«uscita da sé» deve metter capo. L'omino esce da se stesso [...] ma non salta in nessun momento in una nuova qualità [...]. Abbiamo quindi, da un lato, la forza di fascinazione del modello organico (potenziata ulteriormente dall'automatismo) ma, dall'altro lato, la mancanza del salto di qualità”<sup>40</sup>.

L'omino di Steinberg evidenzia la pura meccanica del procedimento estatico; snoda un semplice susseguirsi di “uscite fuori di sé” senza che tali commutazioni estatiche producano un salto verso una qualità nuova: non s'innesci alcun tipo di metamorfosi come nel modello della metafora agente nella poesia greca<sup>41</sup>.

Passiamo, ora, all'esempio che approfondisce con maggiore respiro teorico il processo estatico. Tale esempio ci permetterà di anticipare alcuni importanti nodi teorici che saranno ripresi e analizzati nel corso della trattazione.

Nelle prime pagine del capitolo *Il pathos* (de *La natura non indifferente*) Ejzenštejn ci offre una illuminante – per ciò che concerne l'estasi – analisi di due sequenze tratte da *Staroe i novoe* (1929, *Il vecchio e il nuovo*), la sequenza della “preghiera della pioggia” e quella, celeberrima, della centrifuga.

Innanzitutto, scrive Ejzenštejn, la scena che ritrae i contadini mentre pregano “nei campi inariditi dalla pioggia”<sup>42</sup> è strategicamente messa prima della scena della centrifuga: risalta in tal modo il contrasto tra il “vecchio” mondo rurale dedito ad arcaiche pratiche fideistiche e il “nuovo” mondo sovietico in cui la macchina sostituisce la fede riscattando la vita agra e cupa dei lavoratori della terra (jüngerianamente si potrebbe aggiungere, malignamente, che la fede nei miracoli del cielo viene sostituita dalla fede nella tecnica<sup>43</sup>).

Come trasporre nell'orizzonte formale del film tale dialettica fra forme sociali arretrate e forme sociali progressive?

---

<sup>40</sup> *Ivi*, pag. 210, cit.

<sup>41</sup> “Cfr. per es. il capitolo intitolato *I canguri*, in cui Ejzenštejn descrive un disegno di Steinberg come la traduzione letterale della condizione “estatico-patetica” della rappresentazione (cioè come una configurazione che esce ininterrottamente «fuori di sé»); il disegno appare comico, sottolinea Ejzenštejn, perché in esso la dinamica dell'estasi non funziona come principio costruttivo dell'immagine, ma come suo *contenuto*”, in P. Montani, *Introduzione* al vol. S. M. Ejzenštejn, *Il colore*, pag. XV, Marsilio ed., 1989 Venezia.

<sup>42</sup> *Ivi*, pag. 56, cit.

<sup>43</sup> Per ciò che concerne il pensiero sviluppato da Jünger intorno al problema della tecnica cfr. Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (tradotto con il titolo fuorviante “L'operaio. Dominio e forma”: sarebbe più corretto tradurlo con “colui che lavora”), Guanda ed., 1991 Parma (cfr. in particolar modo i capitoli *Il lavoro come modo di vivere* e *La tecnica come mobilitazione del mondo attuata dalla forma dell'operaio*).

La scena della “preghiera della pioggia” è risolta da Ejzenštejn facendo perno sulla pura recitazione degli attori: si tratta di una scena sviluppata teatralmente, in cui il codice cinematografico, con tutti i suoi procedimenti specifici, è ridotto al suo grado zero di semplice “riproduzione del reale” (potremmo dire che siamo di fronte ad una sequenza girata quasi secondo lo stile parateatrale del cinema delle origini).

La scena della centrifuga, inversamente, è costruita interamente su procedimenti schiettamente filmici e cinematografici, “inaccessibili, nella stessa forma e nella stessa misura, a qualsiasi altra arte”<sup>44</sup>: la recitazione di origine “teatrale” scompare, tutto è risolto attraverso un forsennato crescendo articolato dal montaggio.

“Una tale «linea di demarcazione» dei mezzi espressivi aveva anche una giustificazione profonda dal punto di vista della composizione patetica [...], perché la loro progressione marcava ancora una volta un passaggio da una dimensione all'altra: dalla dimensione del «cinema recitato» (cinema «teatrale») al dominio del «puro» cinema, caratterizzato da mezzi specifici e possibilità del tutto indipendenti”<sup>45</sup>.

La dialettica fra “vecchio” e “nuovo” è quindi risolta attraverso un preciso processo estatico: lo stile parateatrale, da teatro filmato, caratterizzante la sequenza della “preghiera per la pioggia” esce fuori dal suo stato, e si trasforma nella sequenza della centrifuga, nella quale la componente teatrale della recitazione è ridotta all'osso, e l'intero ordito si sviluppa con mezzi schiettamente cinematografici.

L'intera sequenza della centrifuga è organizzata come un irresistibile crescendo orchestrale<sup>46</sup>: o, tenendo conto delle allusioni sessuali disseminate da Ejzenštejn (pensiamo al latte che, nel finale, sgorga dalla centrifuga sulla faccia di Marfa, come un'ejaculazione) potremmo dire che l'intera sequenza mima il tracciato processuale di un coito.

---

<sup>44</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 57, cit.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> “In parallelo con l'accelerazione della cadenza, i pezzi di montaggio si fanno più brevi: l'alternanza delle inquadrature chiare e di quelle scure si fa più scattante. I dischi ruotano sempre più veloci e, sulla loro scia, gli stacchi luminosi dei pezzi di montaggio subiscono un mutamento, trasformandosi in un «lampeggiare» che attraversa i primi piani (ottenuto col procedimento della rotazione di uno specchio sferico sfaccettato)”, *Ivi*, pag. 58, cit.



Il primo culmine formale raggiunto da tale crescendo-orgasmo si ha con l'apparire dei primi fiotti di latte: nella narrazione cinematografica, fino ad ora condotta con uno stile severamente "letterale" e "documentario", irrompe una improvvisa configurazione metaforica. I getti e i fiotti copiosi del latte si trasformano nell'immagine metaforica di fontane che zampillano d'acqua lucente.

"E ancora una volta, in parallelo con la crescita del movimento che trapassa in un altro ordine di grandezze (l'acqua che sprizza con più forza è più vivida e luminosa degli zampilli del latte!), si produce un identico salto da una dimensione all'altra per quanto riguarda il metodo di rappresentazione della materia narrativa: da un'esposizione secondo l'oggetto a un'esposizione di tipo metaforico («fontane di latte»).

Ma il montaggio non si ferma a questo. E compie subito un nuovo passaggio, un nuovo salto in un'altra dimensione: l'immagine dello «scoppio dei fuochi d'artificio»<sup>47</sup>.

In un breve lasso di tempo l'organismo della sequenza è striato da ben due salti estatici: *in primis* l'uscita fuori di sé della *narrazione letterale*, della "*rappresentazione oggettuale (predmetnyj)*" e il salto verso la qualità nuova della *narrazione metaforica* (lo scintillio delle fontane), della "*esposizione per immagini (obraznyj)*"<sup>48</sup>. Ma tale "nuovo stato" nella *narrazione metaforica*, subisce anch'esso una *estattizzazione*, un'ulteriore metaforizzazione nell'"esplosione dei fuochi d'artificio".

L'*escalation* vertiginosa e stordente della commutazione dei registri e dei codici espressivi non finisce qui: lo scintillio dello spettacolo pirotecnico fornisce l'occasione per un nuovo salto estatico. Infatti, la *metafora* delle fontane è virata in bianco e nero, mentre l'esplosione dei fuochi d'artificio ci sorprende con l'irruzione di immagini a colori (la pellicola è colorata a mano). Quindi assistiamo alla fuoriuscita dell'immagine filmica dal suo stato di immagine in bianco e nero, e alla sua trasformazione estatica nell'immagine a colori: il codice del bianco e nero si è *estasiato* nel codice del colore.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, pag. 63, cit.

Giunti a questo punto della sequenza, una nuova commutazione inchioda l'attenzione dello spettatore alla frenetica metamorfosi berniniana<sup>49</sup> brulicante nello schermo: si tratta, in realtà, di una doppia commutazione, di un doppio salto.

Infatti dalle immagini colorate dei fuochi d'artificio si passa di nuovo all'"incolore" (come lo definisce Ejzenštejn), ma con un salto ulteriore: fino a questo momento le immagini – sia quelle in bianco e nero che quelle a colori – si attenevano ad un regime totalmente *figurativo* (assistevamo ad un "raffigurazione classica" di personaggi, oggetti etc.). Ora si innesca un salto estatico verso una qualità improvvisamente e sbalorditivamente nuova: il regime rappresentazionale *figurativo* si estasia in un regime radicalmente *non-figurativo*. I tracciati dei fuochi di artificio si trasformano in una sequenza completamente astratta snodantesi attraverso un puro grafismo di linee e disegni "atonali": Ejzenštejn parla di una "risoluzione «suprematista»"<sup>50</sup>, alludendo alla pittura di Kazimir Malevič (1878-1935).

Il salto dal *figurativo* all'*astratto* detona in una cassa di risonanza, spingendo al suo culmine parossistico il *climax*: l'astrazione del grafismo suprematista – che aveva sostituito la *figuratività* precedente – è sottoposta ad un ulteriore processo di astrazione.

Infatti i zigzag bianchi su fondo nero aumentano vertiginosamente di dimensione, escono fuori di sé e si trasformano nella rappresentazione "concettuale", "aritmetica" della crescita: si trasformano in una serie crescente di *numeri arabi* (5-10-17-20-35).

Si passa "dalla regione dell'*esposizione per immagini* a quella dell'*esposizione intellettuale o per concetti*. L'*idea della quantità*, infatti, non viene più espressa, alla fine, dalla rappresentazione *oggettuale* [o meglio, dalla rappresentazione grafica, i zigzag bianchi che aumentano di dimensione] [...] bensì da un puro concetto, il tracciato grafico di una *cifra*"<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> L'allusione è alla magnifica quanto celeberrima scultura del Bernini *Apollo e Dafne* (1622-1625), in cui la metamorfosi che incarna la metafora della poesia greca assume la tangibilità plastica di un marmo che "prende vita" (cfr. Tommaso Montanari, *Gian Lorenzo Bernini scultore*, pag. 22 e pagg. 88-ss, L'Espresso ed., Roma 2004): Apollo si getta all'inseguimento della ninfa Daphne, che – inviolabile nella sua verginità – si trasforma in un albero d'alloro. Notiamo, *en passant*, come la scultura del Bernini sia ispirata ad un passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio, il poeta latino più influenzato dallo stile poetico della greicità.

<sup>50</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 60, cit.

<sup>51</sup> *Ivi*, pag. 63, cit.

Dal grafismo degli zigzag bianchi che aumentano di dimensione fuoriesce il puro “significato concettuale (*smysl*)”<sup>52</sup> di quei segni astratti: tale “puro significato concettuale” lacera “le vesti figurative” del zigzag, si apre un varco e fuoriesce in tutta la sua purezza nella cifra aritmetica. Il concetto dell’“aumentare di dimensione” trafora la pelle del grafismo e fuoriesce “allo stato puro” nel numero (in una serie di numeri crescenti).

Qui l'estasi si manifesta con tutta la sua forza prorompente.

Riferendosi alla scena della centrifuga, Ejzenštejn accenna alcune brevi riflessioni che abbozzano una minima teoria della ricezione spettatoriale. Tali riflessioni ci permettono di anticipare il concetto di *pathos* e di presentare alcuni nodi teorici, di rilevante importanza, che saranno trattati approfonditamente nel capitolo 2 (*Per una teoria della ricezione*).

L'intera sequenza della centrifuga, come abbiamo visto, si presenta come un crescendo orchestrato attraverso un “ribattuto” di salti estatici, salti che commutano, trasformano incessantemente i registri rappresentazionali e le configurazioni espressive. Tali passaggi da un codice ad un altro, da un regime rappresentazionale ad un altro innescano, nell'apparato percettivo del fruitore, una serie equivalente (risuonante simpateticamente) di passaggi e salti: commutazioni di diversi processi gnoseologici, movimenti da un sistema di percezione ad un altro.

Abbiamo visto come, nelle due sequenze analizzate, agisca una serie di salti estatici che, usando le categorie elaborate da Ejzenštejn, possiamo sintetizzare in alcuni grandi momenti fondamentali<sup>53</sup>:

a) dalla *rappresentazione oggettuale* (la “preghiera” parateatrale) alla → b) *esposizione per immagini* (la sequenza “filmica” della centrifuga).

Sempre all'interno di b) *esposizione per immagini*, avviene il salto:

1) dal *figurativo* al → 2) *non-figurativo* (gli zigzag “suprematisti”).

[All'interno di 1) il *figurativo*, abbiamo il salto dal bianco e nero al colore]

Facendo leva su 2) il *non-figurativo*, l'apparire della sequela di numeri crescenti innesca l'ultimo passaggio da

b) l'*esposizione per immagini* a → c) l'*esposizione intellettuale o per concetti*.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pag. 60, cit.

<sup>53</sup> Per le categorie ejzenštejniane usate in tale nostra analisi cfr. *Ivi*, pag. 63, cit.

Quindi abbiamo tre grandi passaggi principali a) → b) → c), in cui – come in un intricato sistema di scatole cinesi – all'interno di b) avviene il passaggio 1) → 2), e all'interno di 1) abbiamo il passaggio dal b/n al colore.

Tale processo di trasformazioni estatiche presente nell'organismo dell'opera innesca nello spettatore tutto un percorso percettivo che parte “dalla sfera sensibile a quella concettuale, per riunificare, alla fine, entrambe le sfere in un'unica condizione patetica”<sup>54</sup>.

“Quanto al finale della scena, in cui il dinamico succedersi degli zigzag bianchi in una dimensione via via crescente presenta lo stesso contenuto – l'idea di una crescita quantitativa – sia nel tracciato delle cifre che nella significazione dei segni, vi troviamo esplicitati i fondamenti stessi della natura del pathos: l'unificazione, in uno slancio comune, delle sfere della sensibilità (*čuvstvo*) e della conoscenza (*soznanie*) realizzata nell'uomo dalla condizione estatica”<sup>55</sup>.

Per ciò che riguarda il concetto di *pathos* – in quanto effetto dell'opera d'arte (strutturata secondo il processo estatico) sullo spettatore (siamo alla teoria della ricezione ejzenštejniana) – e la sua definizione di percezione sincretica che unisce la sfera della sensibilità con quella dell'intellezione, ce ne occuperemo approfonditamente nel capitolo 2.2 (rivelando la problematicità stessa di tale definizione derivante da una indefinitezza di fondo della riflessione ejzenštejniana).

Ora, si tratta di capire quali siano le tappe che conducono il processo percettivo del fruitore dalla sfera della pura sensibilità fino al pensiero concettuale.

Ejzenštejn accenna – stringatamente – a tre fasi, attraverso cui la nozione di un accrescimento della produzione del latte passa attraverso tre sistemi rappresentazionali: “dal fatto all'immagine, dall'immagine alla nozione”.

Tale tripartizione ci fa venire in mente una tripartizione analoga, elaborata da Ejzenštejn molti anni prima (1929) nel saggio *Drammaturgia della forma cinematografica*, attraverso la quale Ejzenštejn descrive i vari stadi della percezione e del pensiero umano:

---

<sup>54</sup> *Ivi*, pag. 61, cit.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

A) dallo stadio più “basso” dell’*Impressione* sensoriale (*Eindruck*), attraverso la prima astrazione razionale della B) *Rappresentazione* (*Vorstellung*) fino alla *ratio* analitica del C) *Concetto* (*Begriff*)<sup>56</sup>.

Quindi, facendo un raffronto tra la terminologia usata in *La natura non indifferente* e quella adoperata in *Drammaturgia della forma cinematografica*: il *fatto* (de *La natura non indifferente*) → corrisponderebbe ad A) l’*Impressione* (di *Drammaturgia della forma cinematografica*), *l’immagine* a → B) la *Rappresentazione*, la *nozione* a → C) il *Concetto*.

*Ergo*, rileggendo la sequenza della centrifuga mediante tali coordinate ermeneutiche, possiamo elaborare il seguente schema che mette in relazione i salti estatici dell’opera con i passaggi – innescati nello spettatore – da un regime percettivo ad un altro.

1) (*il fatto*) **Nell’opera**: *Rappresentazione oggettuale* della crescita della produzione del latte (la centrifuga, gli schizzi, con la presenza delle due metafore della fontana e dei fuochi d’artificio) → **Nello spettatore**: pura *Impressione* sensoriale A).

2) (*l’immagine*) **Nell’opera**: dalla *Rappresentazione oggettuale*, l’idea di crescita si trasfonde nella *Rappresentazione grafica* (“per immagini”): diviene il grafismo astratto degli zigzag bianchi che *crescono di dimensione* → **Nello spettatore**: astrazione-razionalizzazione dell’*Impressione* sensoriale A) nella *Rappresentazione* B).

3) (*la nozione*) **Nell’opera**: dalla *Rappresentazione grafica per immagini*, l’idea di crescita si risolve nell’*Esposizione intellettuale o per concetti*: gli zigzag si trasformano nelle cifre arabe in ordine crescente → **Nello spettatore**: finale astrazione-razionalizzazione nel *Concetto* C).

Ci è chiaro, a questo punto, come il sistema di fuoriuscite e trasformazioni estatiche inneschi nello spettatore un omogeneo processo per cui vengono attivati tutti gli strati dello psichismo del fruitore, dall’*Impressione* al *Concetto*.

Vedremo, nel capitolo 2.2, come Ejzenštejn – negli appunti che formano il *corpus* incompiuto di *Grundproblem* e *Metod* – cerchi di superare l’idea di un pensiero umano diviso in strati e settori (*impressione-rappresentazione-concetto*)

---

<sup>56</sup> S. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, pagg. 39-40, cit.

per proporre l'idea di uno *psichismo integrale*, che fonda in unità organica tutti gli aspetti del pensiero.

Vorremo ora, brevemente, tentare di dimostrare (o meglio di mostrare) come l'idea di una estasi dei materiali espressivi che si trasformano uno nell'altro, sia presente – embrionalmente – anche nelle riflessioni ejzenštejniane anteriori a *La natura non indifferente*. Leggiamo insieme un breve stralcio tratto dal saggio *Il legame inatteso* del 1928, in cui Ejzenštejn rintraccia un compiuto processo di commutazione estatica dei materiali in un frammento di teatro Kabuki.

“Yaronusuke [l'attore] abbandona il castello assediato e si dirige dal fondo della scena verso la ribalta. All'improvviso il fondale, che reca una porta a grandezza naturale (primo piano) viene ripiegato. Compare un secondo fondale con una porta più piccola (campo lungo). Ciò sta significare che egli si è allontanato ancora di più. Yaronusuke prosegue il suo cammino. Il fondale viene coperto con un telone bruno-verde-nero, e questo vuol dire che il castello è ora scomparso dalla vista di Yuranosuke. Ancora qualche passo. Yuranosuke esce ora sulla «strada fiorita». Quest'ultimo spostamento è stato sottolineato dal... *samisen* [strumento musicale giapponese simile ad un mandolino], cioè dal suono!!! [...]

Al posto dell'accompagnamento, nel Kabuki risulta la messa in scena del procedimento della conversione (*pereključenie*): il passaggio dell'azione influente da un materiale all'altro, da una categoria di «stimolatori» all'altra”<sup>57</sup>.

Nel teatro Kabuki assistiamo ad una continua trasformazione di codici espressivi in altri codici: lo spostamento fisico dell'attore si trasforma nello spostamento spaziale effettuato attraverso la pittura bidimensionale (il cambio di fondale con una porta più piccola e infine con il telo che copre il castello) che si estasia a sua volta dal codice spaziale a quello sonoro (il suono del *samisen*).

Tutte queste permutazioni rappresentazionali sono fuse in un organismo unitario ferreo, che Ejzenštejn definisce come radicale “monismo dell'insieme”<sup>58</sup> (ce ne occuperemo più a fondo nel capitolo 2.1).

---

<sup>57</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il legame inatteso*, in *Il movimento espressivo*, pagg. 42-43, Marsilio ed., Venezia 1998.

<sup>58</sup> *Ivi*, pag. 41.

Nell'“organismo” dell'opera d'arte si istituisce, infatti, una compresenza tra il principio dinamico della ex-stasis e quello statico della “costruzione” (*stroenie*) che regola e determina i *topoi* in cui l'“uscita fuori di sé” del codice deve innescarsi.

Tale continua commutazione di codici in altri codici dà vita ad un “insieme monistico” che fonde in unità codici diversi: colore, musica, puro grafismo etc., come se fossero organi vitali di un organismo unitario.

Proprio all'interno dell'orizzonte teorico della organicità – di un'opera d'arte, quindi, che lavora sincreticamente su registri espressivi, codici linguistici, materiali eterogenei e molteplici<sup>59</sup> – Ejzenštejn elabora, negli anni '30<sup>60</sup>, il concetto di *immaginità (obraznost')*<sup>61</sup>, “un modello formale applicabile ai più diversi materiali, e anzi di fatto applicato proprio a configurazioni espressive che risultano dalla concorrenza di materiali eterogenei [...] (e in ciò non differisce da quello che Ejzenštejn aveva sempre fatto a proposito del montaggio che, nella sua accezione più generale, individua, come l'immaginità, un astratto modello di connessione)”<sup>62</sup>.

Ejzenštejn aveva scritto, nel 1929<sup>63</sup>: “Condensazione = *Verdichtung*. Ma una *Verdichtung* è anche una «poetizzazione» (*Ver-Dichtung*). Nei momenti di massima tensione – di condensazione – la maniera di esprimersi si raccoglie nell'immaginità, nella forma «condensata» dell'espressione, nella condensazione, nella *Verdichtung!*”.

Occorre ora precisare come l'immaginità sia al contempo una “vertiginosa saturazione del senso”<sup>64</sup>, con riferimento, quindi, ai freudiani processi psichici di condensazione, e un modello connettivo formale. Ejzenštejn fa spesso riferimento

---

<sup>59</sup> L'idea (e la pratica) di un contrappunto di materiali linguistici molteplici ed eterogenei è sempre stata presente in Ejzenštejn, fin dai saggi sul montaggio delle attrazioni (in S. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1986). Vedremo come il lavoro su materiali molteplici ed eterogenei sia una costante che unisce tra loro i fenomeni artistici presi in considerazione in questa trattazione.

<sup>60</sup> Serghej M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità in Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, Marsilio ed., Venezia 1993.

<sup>61</sup> Nel capitolo 2.2 riprenderemo la tematica concernente l'*obraznost'*, applicandola però alla disamina della teoria della ricezione sviluppata da Ejzenštejn negli anni 30.

<sup>62</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXX, cit.

<sup>63</sup> S. M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, pagg. 37-38, cit.

<sup>64</sup> *Ivi*, pag. 50 (nota di commento di Montani), cit.

a quelle che Montani definisce “figure della costruttività del testo”: esempio celebre è la linea serpentinata analizzata in *Organicità e immaginità*.

Essa ha come caratteristica precipua di essere una pregnante traduzione, in termini spaziali, di alcuni processi naturali: di qui la sua organicità e la sua conseguente capacità costruttiva.

Ma ciò che rende possibili, operative ed applicabili tali “figure della costruttività” – e siamo ad un altro paradigma teorico fondante di Ejzenštejn – è la *non indifferenza della natura*, l’apertura della materia al gesto dell’uomo.

Ejzenštejn fa l’esempio del palmo della mano nell’argilla che determinò – in una mitica primordialità – la prima forma concava: in ogni forma concava (una zuppiera come uno stadio) si avrà memoria di quel gesto originario impresso nella disponibilità (la non indifferenza) della materia.

Quindi l’organicità dell’opera d’arte si basa sulla capacità di elaborare e lavorare la materia secondo le figure della costruttività più adeguate ed aderenti ad essa (verso appunto una pregnante organicità); in tal modo “l’immaginità definisce il risultato dell’appropriatezza delle procedure costruttive attraverso le quali la materia viene organizzata, in base a un progetto, sul fondamento della sua indifferenza”<sup>65</sup>.

La vertiginosa condensazione del senso che s’innesci nell’immaginità è l’indice, lo strumento che misura la presenza di un’appropriata relazione organica tra *figure della costruttività e materia*<sup>66</sup>.

Nei due capitoli incompiuti de *La natura non indifferente (Il pathos, La natura non indifferente)* troviamo una distinzione che ci tornerà utile – come lente ermeneutica – nella lettura dei fenomeni artistici “estatici”. Ejzenštejn tesse una

---

<sup>65</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXXII, cit.

<sup>66</sup> Nel saggio *Il montaggio verticale*, Ejzenštejn analizza la “figura lineare” il “tracciato” che unisce la musica di Serghej Prokofiev alle immagini filmiche, nella sequenza dell’angosciosa attesa dell’esercito tedesco nell’*Alexandr Nevskij*: ad un movimento ascendente della musica di Prokofiev corrisponde una tensione verso l’alto nell’immagine filmica etc. (cfr. a riguardo pagg. 187-ss, e la tavola che mostra tutte le corrispondenze della partitura prokofieviana con l’ordito plastico del film). Scrive Ejzenštejn, a proposito della “figura lineare”, del tracciato grafico, dell’*Ur-Linie* che emerge dall’interazione fra musica e immagini: “Come possiamo affermare che la nostra figura lineare possiede un’autentica «immaginità» (*obraznost’*), quella «qualità d’immagine» che è richiesta per la sua connessione col tema complessivo del pezzo? Osserviamo di nuovo lo schema generale del gesto [*si tratta dei primi fotogrammi della sequenza*]. Se cerchiamo di interpretarlo emotivamente pensando al tema e al carico narrativo del frammento, risulterà che abbiamo a che fare con una particolare curva «sismografica» generalizzata che indica un processo di *angosciosa attesa*” (S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in *Il Montaggio*, pag. 212, cit.). Insomma l’*Ur-Linie* che organizza l’intera sequenza (musica e immagini), altro non è se non una *figura della costruttività*, che possiede un alto grado di *immaginità*, ossia di appropriatezza in rapporto alla materia (il tema dell’*angosciosa attesa*).



lunga analisi di *figure della costruttività*, articolandole lungo due modalità diverse di rapportarsi con la materia: figure della fluidità, della espansione, dell'esplosione che hanno come modello l'estasi, l'uscir fuori, il debordare, e figure della connessione, dell'intrecciare, della tessitura che fanno riferimento allo strutturarsi costruttivo della composizione<sup>67</sup>.

Tali "modelli" vengono usati da Ejzenštejn anche in analisi diacroniche di sviluppo storico: da una fase in cui le forme artistiche si orientano verso figure fluide, si passerà, per reazione, a fenomeni artistici in cui prevalgono i processi di compattazione, intreccio, organizzazione geometrizzante<sup>68</sup>.

Particolarmente importante, ai fini della presente ricerca, è sottolineare come in molti punti dei due capitoli in questione, la riflessione sulle forme della fluidità e dell'espansione porti Ejzenštejn ad una radicalizzazione della esplosività dell'estasi: essa – in quanto uscita fuori di sé della rappresentazione – spinge verso una sorta di condanna della stessa rappresentazione fino a inoltrarsi nei territori estremi che disegnano una svalutazione complessiva della stessa immagine.

Si giunge, così, per mezzo di una sorta di tendenza "esoterica", ad una estetica dell'*irrapresentabile*, in cui la rappresentazione stessa è trattata alla stregua degli altri materiali, differita<sup>69</sup> incessantemente tramite l'uscir fuori di sé del processo estatico.

Precisiamo, per finire, come l'Estasi dei codici espressivi non sia prerogativa di ogni opera d'arte (di ogni film etc.), ma innervi, in realtà, e dia vita precipuamente all'opera d'arte organica così come è auspicata e teorizzata da Ejzenštejn. Si tratta – come sempre in Ejzenštejn – di un'utopia estetica, di un modello cui tendere.

Infatti, il processo dell'Estasi dei codici – prerogativa, appunto, dell'opera d'arte organica o patetica – consiste in una vera e propria *messa in scena*, in un vero e proprio disvelamento, esplicitazione del processo stesso della fuoriuscita del codice da sé e della sua trasformazione in un altro codice.

---

<sup>67</sup> Emerge di nuovo la complementarità – già ravvisata nel modello organico – tra un principio dinamico (l'estasi) e un principio statico di costruzione (*stroenie*).

<sup>68</sup> Tale distinzione ejzenštejniana fa pensare alla dialettica *apollineo-dionisiaco*, su cui Nietzsche elaborò la sua eterodossa genealogia della tragedia attica ne *La nascita della Tragedia*.

<sup>69</sup> Nel doppio senso della *différance* (la "differanza") di Jacques Derrida: 1) nel senso di differenza e quindi di confronto identitario, 2) nel senso del differire, dell'allontanare incessantemente.

Ejzenštejn è particolarmente illuminante a riguardo in uno straordinario passaggio de *La natura non indifferente*:

“Questo ci autorizza a dire che la struttura dell’Estasi è quella che ci conduce, nel seguire il suo sviluppo, *a esperire gli attimi della realizzazione e della formazione* delle leggi dello sviluppo dialettico. Con *attimo* della realizzazione definiamo la soglia attraverso cui passa l’acqua *nell’attimo* in cui diventa vapore o il ghiaccio che diventa acqua, o la ghisa che si fa acciaio. In tutti i casi abbiamo la stessa «uscita fuori da sé», l’uscita dalla propria condizione, il passaggio dalla qualità in un’altra: l’estasi. E se l’acqua, il ghiaccio, il vapore, l’acciaio potessero registrare psicologicamente il sentimento di quei *momenti* critici, nei quali avviene il salto, ci direbbero che essi parlano con pathos, che sono in estasi [*corsivi di Ejzenštejn*]”<sup>70</sup>.

L’opera d’arte estatica mette in scena, esplicita l’*attimo* stesso in cui il colore si ex-stasia e diviene musica, la musica si trasforma in spazio etc.

E’ importante tenere a mente e sottolineare l’attenzione portata da Ejzenštejn all’ATTIMO, ai Momenti in cui il processo dell’Estasi, della fuoriuscita dei codici “accade”, perché è il punto d’unione forte dell’Estasi ejzenštejniana con la *Teoria della performance*.

---

<sup>70</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 37, cit.

## 2 Per una teoria della ricezione

### 2.1 *Pathos e Gesamtkunstwerk*

L'assoluta centralità incarnata, nella teoria ejzenštejniana dell'estasi, dall'ATTIMO ACCADENTE (l'"attimo aionico" per dirla con il Deleuze di *Logica del senso*<sup>71</sup>) ci conduce a braccetto verso la teoria della ricezione che si affianca all'Estasi dei codici: ossia al concetto di *pathos* (a cui abbiamo già accennato).

E' il processo ex-statico di commutazione dei codici che permette ad Ejzenštejn di elaborare una conseguente teoria della ricezione: la fruizione delle estasi dei registri espressivi e dei codici dà vita ad un'analogia operazione estatica nel processo percettivo del ricettore. Tale permutazione di diverse configurazioni sensoriali innesca un'esperienza emozionale che, come abbiamo già accennato, Ejzenštejn definisce *pathos*. C'è quindi una corrispondenza "organica" tra i processi formali dell'opera "patetica" e i tracciati cerebrali del fruitore-uomo.

Montani chiosa: "l'opera d'arte patetica è un modello del comportamento «estatico» dell'uomo non meno di quanto quest'ultimo sia un modello del comportamento «estatico» dell'opera"<sup>72</sup>.

Il *pathos* è, quindi, quella radicale alterazione delle coordinate percettive e propriocettive che s'innesca nella ricezione del *momento preciso*, dell'*attimo accadente* in cui, per dirla con Ejzenštejn stesso, il ghiaccio si ex-stasia e diviene acqua, l'acqua diviene vapore, il vapore diviene di nuovo ghiaccio.

Riportando l'allegoria ejzenštejniana al discorso sui codici espressivi, il *pathos* s'innesca attraverso la ricezione tangibile, aptica, tattile degli attimi in cui la musica diviene spazio, lo spazio colore, il colore musica etc. (Ejzenštejn stesso allude, in alcuni passaggi sia de *La natura non indifferente* sia di *Teoria generale del montaggio*, ad uno sguardo che, nella condizione del *pathos*, si fa tattile, aptico).

Scrive Ejzenštejn:

---

<sup>71</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Logica del senso*, "Ventitreesima serie", *Sull'Aiôn*, pagg. 145-150, Feltrinelli ed., Milano 1975.

<sup>72</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XIII, cit.

“[...] potremmo dire che l’azione patetica di un’opera consiste nel portare lo spettatore in uno stato di estasi. Ma con tale formula non avremmo aggiunto nulla a quanto appena detto, perché *ex-stasis* equivale letteralmente al nostro «uscire fuori di sé» o «uscire dallo stato abituale». [...]

Chi era seduto si è alzato. Chi stava in piedi ha sobbalzato. Chi era fermo s’è mosso. Chi taceva ha gridato. Lo smorto è diventato lucente. Il secco è diventato umido. In tutti i casi si è prodotta un’«uscita dallo stato abituale», un’«uscita da sé». [...] Uscire fuori da se stessi, rompere l’equilibrio della condizione abituale, raggiungere un nuovo stato: tutto ciò, in definitiva, appartiene ai mezzi con cui l’arte esercita l’azione di commuovere e avvincere”<sup>73</sup>.

Quindi, il *pathos* si configura come un’effrazione, un superamento radicale dei sistemi percettivi e propriocettivi quotidiani: uno spettatore “posseduto” dall’effetto patetico cambia radicalmente le modalità attraverso le quali sente se stesso e vive il mondo esterno. Approfondiremo maggiormente il carattere di effrazione della norma percettiva quotidiana del *pathos* nel capitolo 3.1.

Ora ci interessa dimostrare come il sistema dell’estasi dei codici – dei salti e trasformazioni di un codice espressivo in un altro – e la fuoriuscita dalle proprie coordinate percettive quotidiane innescata nello spettatore dal *pathos*, siano uniti in profondità proprio dal concetto di opera d’arte organica.

Infatti, un’opera d’arte strutturata secondo il processo estatico, non fa che riprodurre in se stessa la legalità dei processi organici della natura: ossia il salto, il passaggio da una qualità all’altra (l’acqua per divenire vapore deve uscire dal suo stato abituale e trasformarsi).

Ora, lo spettatore che fruisce un’opera d’arte organica, ossia un’opera strutturata secondo quella processualità estatica che è propria della legalità interna dei fenomeni naturali, accede – fuoriuscendo dai sensi ottusi e ovattati della percezione quotidiana – ad un sentimento di profonda partecipazione alle leggi e quindi ai processi vitali che innervano la natura, il mondo e il cosmo.

Attraverso la fruizione di un’opera strutturata secondo le stesse processualità dei fenomeni naturali, lo spettatore riscopre il suo essere microcosmo, parte vitale di un tutto vivente. Il *pathos* è un fenomeno epifanico in

---

<sup>73</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 32-33, cit.

cui lo spettatore raggiunge una forma superiore di consapevolezza, una consapevolezza *tutta emotiva*: sente di essere organo vitale di un grande organismo cosmico, “fondamento ove si appoggino questi grandi animali, questi gran corpi che concorrono alla costituzione del mondo”<sup>74</sup>.

Il *pathos* riattiva quel sentimento panico di consonanza con il tutto (la “possessione patetica”), rimosso ed obliato negli automatismi del vivere quotidiano<sup>75</sup>.

“Abbiamo già definito questo stato psichico [ossia il *pathos*] come un sentimento di partecipazione alle leggi che regolano il corso della natura (da cui prende forma lo schema compositivo delle opere patetiche in quanto modello di una legalità dialettica che si conforma con l'incessante processo del divenire e della capacità formativa dell'universo). [...] Come abbiamo già detto, le leggi che regolano questo stato ci sono note [ossia *la legge del salto estatico da una qualità in un'altra, del salto dell'acqua nel vapore etc.*]. Sono uniche e invariabili. Sono le leggi fondamentali cui si conforma il divenire di tutto ciò che esiste. L'artista in «in stato di possessione», le «sente». L'ordinamento strutturale del suo stato psichico si organizza all'unisono con queste leggi. E, per suo tramite, questa struttura diventa il fondamento della «messa in forma (*oformlenie*) del materiale». Infine, coloro che per tramite del sistema di immagini dell'opera esperiscono questa struttura come un'effettiva emozione, entrano in comunicazione col processo delle leggi di movimento di tutto l'ordine delle cose esistenti, e, in un'estasi vertiginosa, partecipano della possessione patetica”<sup>76</sup>.

Il sistema dell'estasi dei diversi codici tipico dell'opera d'arte organica auspicata da Ejzenstein, costituisce la *Ur-pflanze* (per dirla con il Goethe biologo), la pianta, l'organismo originario da cui rigermina l'opera d'arte organica, il *Gesamtkunstwerk* (per usare un termine wagneriano), *l'opera d'arte totale*

---

<sup>74</sup> Cfr. Giordano Bruno, *La cena delle ceneri*, in *Dialoghi filosofici italiani*, pag. 103, Arnoldo Mondadori ed., Milano 2000.

<sup>75</sup> Vedremo, nel capitolo 3.1 e nel capitolo 5.1, come il superamento dell'automatismo sia una prerogativa essenziale delle teorizzazioni di Victor Sklovskij e della pratica attoriale di Konstantin Stanislavskij.

<sup>76</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 188-189, cit.

teorizzata da Ejzenstein nell'ultima parte di *Teoria generale del montaggio*<sup>77</sup>, ne *La natura non indifferente* e negli scritti presenti nel volume *Il colore*<sup>78</sup>.

Infatti, il film sonoro a colori viene pensato da Ejzenstein come “opera sintetica”, opera d'arte totale, organismo sincretico che condensa in unità tutti i codici linguistici: musica, colore, suono, pittura etc.

Ed è lo stesso sistema, lo stesso processo delle ex-stasis dei codici, della fuoriuscita dei codici e della loro trasformazione in altri codici che permette la costituzione di un *unicum* organico, di un organismo in cui i diversi codici sono innervati tra loro e correlati.

L'estasi stessa, la trasformazione di un codice in un altro codice, costituisce e istituisce il sistema nervoso, l'innervatura organica dell'*opera d'arte totale*, del *Gesamtkunstwerk* che connette in *unicum* coerente codici eterogenei (codici, insistiamo, che confluiscono incessantemente-estaticamente uno nell'altro). L'estasi è il modello che rende possibile quello che Ejzenštejn definisce come *montaggio verticale audiovisivo*: un sistema di interrelazioni organiche tra codici espressivi diversi ed eterogenei.

Quindi, è il processo estatico di commutazione dei codici che Ejzenštejn considera come principio connettivo per cui “in un'opera d'arte organica gli elementi che costituiscono l'insieme partecipano anche di ogni suo singolo componente. Una stessa legge [ossia *la legge organica del salto estatico*] percorre il tutto e ciascuna delle sue parti [...]. Solo in questo caso si potrà parlare dell'organicità di un'opera [...]"<sup>79</sup>.

In un passaggio di *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn esplicita chiaramente la sua concezione del film sonoro a colori come di un *Gesamtkunstwerk*, di un'opera d'arte totale

“In tal modo, l'introduzione organica del colore nella struttura del cinema sonoro [...] ci obbliga ormai a parlare sul serio del film sonoro come di un'autentica arte sintetica. Se la pittura, la scultura e l'architettura si mettono sulla via dell'integrazione sintetica delle arti plastiche nell'ambiente della città socialista, allora le arti insieme spaziali e

---

<sup>77</sup> Cfr. i capitoli sulla “stereoscopia” e sull’“immagine sintetica” presenti nella parte finale di *Teoria generale del montaggio* (pagg. 387-ss.).

<sup>78</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Il colore*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1982.

<sup>79</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 14, cit.

temporali, plastiche e sonore, per la prima volta nella storia si integrano nella pienezza dello spettacolo sintetico nel film sonoro [...]. Certo, se parliamo di un tutto, allora il film sonoro può entrare in una sintesi di tutte le arti ancor più ampia, nell'irripetibile spettacolo «di montaggio» [*appunto, il montaggio verticale audiovisivo*] che riunisce l'ambiente naturale, l'insieme urbano, le masse e i protagonisti che vi agiscono, il mare di colore e di fuoco, di musica e di radio, il teatro e il film sonoro, i battelli del canale «Mosca-Volga» e le squadriglie di aeroplani. [...] Un tale grado di completezza e di integrità organica [...] era impensabile per i secoli passati”<sup>80</sup>.

Abbiamo già visto, nel capitolo precedente, come Ejzenštejn – già nel 1928 – lodava il “monismo dell'insieme” del teatro tradizionale Kabuki.

Di contro ad opere che affastellano disorganicamente i vari codici linguistici, il teatro Kabuki sviluppa un “insieme monistico” in cui “il suono, il movimento, lo spazio, la voce non si accompagnano (e nemmeno vengono messi in parallelo) l'uno con l'altro, ma vengono trattati come elementi autonomi di senso”<sup>81</sup>.

Ejzenštejn continua paragonando la struttura del teatro Kabuki al corpo umano in movimento:

“Per il Kabuki non si può parlare di «accompagnamento», proprio come non si può dire che nel camminare o nel correre la gamba destra «accompagni» la sinistra e che entrambe accompagnino il diaframma. [...] I giapponesi considerano ciascun elemento teatrale non come una singola unità percettiva relativa alle diverse categorie di azione (sui diversi organi di senso), ma come un'unica unità di teatro”<sup>82</sup>.

Il corpo è sempre un modello fondante nelle teorizzazioni ezenštejniane: anche nella teoria dell'opera d'arte totale o sintetica, ritroviamo la metafora dell'organismo, in cui le parti singole sono irrelate in un tutto coeso.

Nel saggio del 1923, *Il movimento espressivo*, Ejzenštejn, riferendosi alla teoria dell'*euritmica* elaborata da Rudolf Bode (1881-1970), parte dall'osservazione bodeiana per cui il movimento naturale è un movimento a cui

---

<sup>80</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 395., cit.

<sup>81</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il legame inatteso*, in *Il movimento espressivo*, pagg. 41, cit.

<sup>82</sup> *Ivi*, pagg. 41-42, cit.

“partecipa simultaneamente l'intero corpo”<sup>83</sup>: i movimenti che agiscono su un solo sistema isolato di muscoli sono semplicemente movimenti artificiali e disorganici.

Il corpo, per Bode, obbedisce al criterio unificante del “principio di totalità (*Totalität*). Da un punto di vista psicologico questo significa unità di stimolo (*Geschlossenheit des Triebgefühls*); dal punto di vista fisiologico, unità meccanica del processo motorio, mentre sotto il profilo anatomico ciò implica l'unità della prestazione finalistica dell'intero apparato muscolare, relativamente al movimento del corpo”<sup>84</sup>.

La teoria fisiologica del corpo elaborata da Bode interessa ad Ejzenštejn in quanto visione organicistica, sincretica, totalitaria e unitaria dell'apparato muscolare umano. Si tratta di un modello da cui Ejzenštejn fa derivare la sua concezione dell'opera d'arte organica e quindi del film sonoro a colori in quanto opera d'arte sintetica e totale: un organismo unitario in cui il sistema “muscolare” dei codici espressivi eterogenei è innervato integralmente dal processo dell'estasi<sup>85</sup>.

L'opera d'arte totale (e organica), sognata e teorizzata accanitamente da Ejzenštejn, funziona come la marionetta osservata – con ammirazione – da von Kleist (citato da Ejzenštejn ne *Il movimento espressivo*), in cui i fili non azionano le singole membra della bambola, bensì “ogni movimento dipende da un centro di gravità”<sup>86</sup>. Agendo su tale centro, spostandolo con i fili, il movimento si propaga per tutte le membra periferiche: il centro di gravità è l'equivalente del principio connettivo dell'estasi che connette le parti dell'opera in un “movimento” unico.

Quindi, da una parte abbiamo un'opera d'arte totale, un *Gesamtkunstwerk*, un organismo costituito da un'incessante trasformazione estatica di codici in altri codici, e dalla messa in scena degli *attimi* in cui accade la stessa trasformazione, l'estasi.

---

<sup>83</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*, in *Il movimento espressivo*, pagg. 198, cit.

<sup>84</sup> *Ivi*, pagg. 198-199, cit.

<sup>85</sup> Scrive Ornella Calvarese: “La ripresa e il superamento dell'idea wagneriana di teatro sintetico indica in Ejzenštejn una singolare controtendenza della sua poetica; qui, contrariamente a quanto accade nella maggioranza delle poetiche teatrali del Novecento, non si concepisce un teatro basato esclusivamente sull'attore, ma un teatro «sincretico» in cui organizzare ogni singolo elemento (movimento, scenografia, luci, musica, parole) secondo le leggi del contrappunto musicale e riunire stili diversi senza alcuna gerarchia di valore”, in *Il teatro dal corpo estatico*, in *Il montaggio espressivo*, pag. 252, cit.

<sup>86</sup> *Ivi*, pagg. 206, cit.



Dall'altra parte, dalla parte del ricettore, abbiamo il *pathos*, ossia la ricezione aptica, tattile degli attimi in cui il colore diviene musica, la musica spazio etc.

Ejzenštejn cita Diderot: "Ogni senso è tattile. Ogni arte imitazione. Ma ogni senso tocca ed ogni arte imita, in modo particolare"<sup>87</sup>. Continua Ejzenštejn:

"Il fatto è che di i diversi sensi si sono sviluppati da un solo senso iniziale: dal tatto"<sup>88</sup>.

Questa considerazione diderotiana è molto importante, perché se i sensi si sono specializzati e derivano da un unico sostrato originario (il tatto), allora c'è un *humus* profondo che li unisce e li rende omogenei, che li rende terminazioni periferiche scaturenti da una medesima origine. Questo implica che un senso può essere comparato, sostituito e tradotto in un altro senso, data la loro comune origine tattile: Ejzenštejn fa l'esempio di persone infortunate, di cechi che sviluppano una raffinata tattilità, del "pieno sviluppo della mano sinistra dopo l'amputazione della destra"<sup>89</sup>, etc. Si tratta di una considerazione di notevole importanza, perché se i sensi hanno una comune origine nel tatto, allora diviene possibile la fuoriuscita estatica di uno stimolo da un senso e la sua traslazione e "traduzione" in un altro senso: i dati auditivi si trasformano in dati oculari etc.

Quindi, il comune fondo tattile dell'apparato sensoriale permette quella particolare sostituzione e traslazione di sensi chiamata *sinestesia*, la capacità di percepire il suono dei colori, il colore delle note etc.

Ed è proprio la potenzialità sinestetica della percezione umana – la possibilità di 1) comparare e traslare il portato dei vari organi sensoriali, e di 2) ricondurre in unità i vari sensi (nella comune origine tattile) – che rende attuabile la costituzione di un *Gesamtkunstwerk*, di un'opera d'arte in cui tutti i codici espressivi siano integrati e correlati.

---

<sup>87</sup> D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul figlio naturale*, in *Teatro e scritti di teatro*, pag. 220, La Nuova Italia, Firenze 1980.

<sup>88</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 334, cit.

<sup>89</sup> Prosegue Ejzenštejn: "Questa sensazione di «un unico fondo comune» da cui «specializzandosi», si sono separati i singoli organi di senso e i sensi stessi, impone, per il raggiungimento dell'unità della corrispondenza o della comparabilità delle varie sfere, di risalire a questa fonte originaria non differenziata", *Ibidem*.

In particolar modo il “film audiovisivo a colori”, in quanto sintesi di “tutte le arti” (e quindi di tutti i codici), fa risuonare simpaticamente tutti gli organi sensoriali del fruitore (udito, vista etc.).

Nel saggio del 1940, *Il montaggio verticale*, Ejzenštejn aveva notato, analizzando il *Journal* di Edmond Goncourt (1822-1899), come l'autore “nel giro di poche righe di descrizione – attraverso gli «elementi del montaggio» – mettesse in gioco tutti o quasi i sensi dell'uomo: 1. *Tattile e corporale* (le schiene umide che trasudano) 2. *Olfattivo* (il puzzo di sudore, che sa di bestia selvatica) 3. *Visivo* [...] 4. *Uditivo* (le percussioni delle mani sulle carni) 5. *Motorio* (in ginocchio, le piroette sulla testa) 6. *Puramente emotivo*, «drammaturgico» (gli occhi che si fidano) etc.”<sup>90</sup>.

Quindi, come tutti i codici dell'opera sono condotti in unità dal processo commutativo estatico (che rende l'opera una *Totalität* organica), così tutti i sensi sono ricondotti – mediante la ricezione di organismo artistico totale – alla loro comune origine tattile: essi si traducono, fluiscono estaticamente l'uno nell'altro, l'udito nel visivo e viceversa, come nel processo estatico il colore diviene suono, il figurativo si trasforma nel non figurativo etc.

Quindi, abbiamo un organismo sincretico di codici nell'opera, a cui corrisponde, nel fruitore, un processo percettivo sincretico di tutti i sensi, ricondotti al tatto originario. Ai processi formali dell'opera corrispondono simpateticamente i processi psichici del fruitore.

“Ricordiamo, innanzitutto, [...] su cosa poggia, o meglio, su quale fenomeno psicologico si basa la possibilità di una combinazione paritaria degli elementi audiovisivi (della polifonia audiovisiva). Si basa, certamente sulla *sinestesia*, cioè sulla capacità di *ricondurre ad unità tutte le diverse sensazioni apportate dalle diverse sfere dei vari organi sensoriali*. [...] La polifonia audiovisiva di uno stile sempre più omogeneo è possibile solo

---

<sup>90</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in *Il montaggio*, pag. 131, cit. Riportiamo, per comodità, lo stralcio di Goncourt: “Alle due estremità della sala, immersa in un'ombra profonda, il brillio dei bottoni e delle impugnature delle sciabole dei gendarmi. Le lucide membra dei lottatori si muovono in piena luce. Gli occhi lanciano la sfida. Le palme delle mani percuotono la carne nei corpo a corpo. Il sudore emana un odore di bestia selvatica. Il pallore dei volti si fonde con la sfumatura bionda dei baffi, I corpi contusi e arrossati. Le schiene trasudano come le pareti di un bagno turco. Le figure avanzano trascinandosi sulle ginocchia. Eseguono piroette facendo perno sulla testa”, *Ibidem*.

nella più rigorosa «sinestesia» delle singole sfere dell'espressività sonora e visiva"<sup>91</sup>.

Come i sensi vengono ricondotti alla comune matrice aggregante della tattilità, così, in *Teoria generale del montaggio*, Ejzenštejn cerca di trovare il punto di unione primordiale – il sostrato comune che le unisce – dell'immagine plastica, del colore e della musica: siamo al fulcro del *montaggio verticale audiovisivo*.

Infatti, 1) il movimento dei corpi nello spazio (Ejzenštejn fa l'esempio della marcia isocrona dei soldati) genera un *ritmo* (primo punto di contatto con la musica).

2) Sappiamo come, nella musica, oltre la scansione diacronica del ritmo sia fondamentale anche la vibrazione isocrona dell'*altezza*: quelle che "volgarmente" vengono dette note, il "do", il "si". Più la vibrazione sarà veloce più l'altezza sarà acuta. Più altezze emesse in successione generano una melodia; altezze emesse simultaneamente generano un'armonia<sup>92</sup>.

Ora qual è il corrispettivo dell'altezza (e quindi della melodia e dell'armonia) nell'immagine? Ejzenštejn parla di un movimento interno dei corpi, del loro puro vibrare plastico (anche in assenza di movimento nello spazio), del passaggio dal *ritmo* in quanto "movimento-spostamento [*nello spazio*] allo stadio superiore, allo stadio del movimento-vibrazione delle particelle di luce [...] e saremo entrati nel campo... del colore"<sup>93</sup>.

Quindi 1) il movimento dei corpi nell'immagine è il corrispettivo del a) *ritmo* musicale, mentre 2) il movimento delle vibrazioni di particelle di luce del *colore* è

---

<sup>91</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 338-339, cit. Per di più, Ejzenštejn continua rinvenendo un tentativo profetico di teoria sinestetica nelle considerazioni contenute nel giovanile manifesto del 1923, *Il montaggio delle attrazioni*, dove leggiamo: "Strumenti d'azione sono tutte le parti componenti l'apparato teatrale (il «recitativo» di Ostužev, non meno del colore del costume della prima donna, un colpo di timpano quanto il monologo di Romeo, un grillo sulla stufa non meno di una salva di spari sulle teste degli spettatori) riportate in tutta la loro eterogeneità, ad una sola unità", *Il montaggio delle attrazioni*, in *Il montaggio*, pag. 220, cit. Ejzenštejn chiosa: "fu questa unità sinestetica – considerata solo dal punto di vista della sua possibilità, indipendentemente dal campo d'azione – ad essere chiamata «attrazione»", in *La natura non indifferente*, pag. 339, cit.

<sup>92</sup> Ejzenštejn parla impropriamente di "melodia" (*Teoria generale del montaggio*, pag. 371): in realtà si riferisce alle vibrazioni delle particelle sonore e quindi all'altezza (la melodia essendo una serie di altezze esposte in successione).

<sup>93</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 373, cit. Tutto il discorso da noi sintetizzato è reperibile alle pagg. 370-373.

il corrispettivo b) dell'*altezza* (melodia e armonia) in quanto anch'essa costituita da vibrazioni di particelle sonore<sup>94</sup>.

Come i sensi sono uniti sincreticamente dalla loro origine tattile, così l'organismo audiovisivo – attraverso il concetto di *movimento* in quanto *spostamento* di corpi da un lato, e dall'altro come *vibrazione* interna ai corpi – fonde, facendo leva su una comune radice, i codici plastici, quelli colorici e quelli sonori.

Se, alla luce di quanto detto, guardiamo più da vicino e con indole clinica il *pathos* spettatoriale, insiste Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio*<sup>95</sup>, notiamo come l'alterazione percettiva innescata dal *pathos* altro non è se non l'acquisizione di una *facoltà sinestetica* di percezione.

Per ricapitolare brevemente. Percependo, “toccando con mano” la trasformazione del colore in musica, della musica in spazio etc. (ossia partecipando sensorialmente al processo dell'estasi dei codici innescato dell'opera d'arte organica), lo spettatore, il ricettore recupera quella facoltà sinestetica – che è tipicamente infantile, e che riposa nelle profondità sensoriali della psiche umana<sup>96</sup> – di “ascoltare i colori”, “vedere i suoni” etc.

Ed è una facoltà che Ejzenštejn rintraccia anche nei malati mentali studiati da Lurija<sup>97</sup> e da Vygotskij: lo stesso Ejzenštejn si era molto interessato al caso di un paziente che non riusciva a camminare su un tappeto variopinto senza inciampare, percependo egli, sinesteticamente, i colori come dei volumi, come dei promontori.

Il malato vedeva spazialmente i colori, così come in una percezione sinestetica si “vedono” i suoni dotati di ben definiti colori (pensiamo alla “nota azzurra” di Chopin, ossia la nota germinale di tanti pezzi chopiniani, il Fa#).

Scriva Ejzenštejn:

---

<sup>94</sup> “[il colore] l'abbiamo definito come il presupposto per raggiungere *un'autentica e piena sincronia interna fra immagine sonora e immagine visiva, tra suono e rappresentazione, in quanto campi espressivi distinti*”, *Ivi*, pag. 380, cit.

<sup>95</sup> Cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, il capitolo *Tre modi della sincronia verticale: Ritmo, Melodia, Colore*, pagg. 378-ss., cit.

<sup>96</sup> In tali considerazioni Ejzenštejn si riallaccia agli studi dello psicologo Lev Vygotskij, in particolar modo alle ricerche sul *discorso interno* sviluppate dallo psicologo nel saggio, pubblicato nel 1934, *Pensiero e linguaggio* (Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Laterza ed., Bari 2004). Nel capitolo 2.2 ci dedicheremo alla disamina dei rapporti che intercorrono tra alcuni aspetti della teoria di Ejzenštejn e la psicologia elaborata da Vygotskij.

<sup>97</sup> Cfr. A. R. Lurija, *Come lavora il cervello*, Il Mulino ed., Bologna 1982.

“In una persona perfettamente normale è certo difficile incontrare il quadro completo di una capacità sinestetica.

Nei poeti e negli artisti essa è presente al massimo grado. [...]

In realtà la patologia conosce casi in cui un malato di tipo regressivo possiede capacità sinestetiche sviluppate a tal punto da non poter camminare su un tappeto variopinto senza inciampare. Egli recepisce gli scacchi diversamente colorati del tappeto come se si trovassero a una profondità e a una altezza effettivamente diverse e, misurando in maniera corrispondente il sollevamento del piede, inciampa inevitabilmente a causa della mancata corrispondenza tra queste previsioni del piede e la superficie perfettamente piana del pavimento”<sup>98</sup>.

Quindi, l’opera d’arte totale, il *Gesamkunstwerk* auspicato da Ejzenštejn, innesca nel ricettore un processo percettivo assolutamente extra-ordinario che potremo definire di *Pathos sinestetico*.

Ora, abbiamo visto, nel capitolo precedente, come Ejzenštejn – in un passo de *La natura non indifferente* dedicato all’analisi della sequenza della centrifuga in *Il vecchio e il nuovo* – accenni al *pathos* come ad un fenomeno sincretico che unisce, in un unico processo psichico, sensibilità, sensorialità ed intellesione analitica.

Nella sequenza della centrifuga l’apparato percettivo dello spettatore attraversa tutti gli strati dello psichismo umano, dall’Impressione sensoriale fino alla *ratio* del Concetto, innescato dalla trasformazione degli zigzag astratti sempre più grandi in cifre arabe crescenti.

La domanda da porsi è la seguente: ma basta innescare una categoria psichica dietro l’altra (fino ad arrivare all’agognata meta del Concetto) per sviluppare un pensiero sincretico e integrale?

O, forse, occorre superare la stessa visione di un pensiero umano diviso in strati gerarchici?

---

<sup>98</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pagg. 377-378, cit. Da notare come, qualche passo indietro, Ejzenštejn citi l’immancabile sonetto di Rimbaud *Voyelles*, insieme alle ricerche sinestetiche del poeta simbolista russo Andrej Belyj (cfr. il volume contenente una raccolta di saggi belyjani Andrej Belyj, *Il colore della parola*, Guida, Napoli 1986) e del poeta cubo-futurista Velimir Chlebnikov (in particolare il poema *Zanghezì*).

Con queste domande entriamo nel vivo della teoria della ricezione sviluppata da Ejzenštejn durante tutta la sua carriera di teorico: come vedremo si tratta di una riflessione convulsa, piena di ripensamenti e contraddizioni.

Il concetto di *pathos* vive di quelle contraddizioni che rendono impervio e accidentato il cammino della riflessione ejzenštejniana verso una coerente teoria della ricezione. È palese, infatti, come il concetto di *pathos* soffra di una sostanziale indefinitezza: si tratta di una “possessione estatica” che ricongiunge emozionalmente e panicamente l’individuo con i processi naturali del cosmo, o di un pensiero sincretico che unisce tutti i possibili processi psichici? Se è così, come avviene tale processo sincretico? Mediante una semplice staffetta (come nella sequenza della centrifuga)? E se si trattasse, invece, di una “possessione estatica”, che, riattivando l’empatia dello spettatore con il cosmo, porta lo spettatore stesso alla miracolosa riconquista di un pensiero sincretico e integrale? Sì, ma secondo quali processi?

Perché un inatteso legame empatico con le leggi della materia potrebbe riattivare, nello spettatore, l’uso sincretico e sincronico di tutto il suo psichismo.

Riattivato il rapporto con le leggi cosmiche, il fruitore dell’opera d’arte organica libera il suo cervello dalla settorializzazione in cui lo avevano costretto gli automatismi del vivere quotidiano, e riacquista la facoltà di pensare integralmente: senza alcuna distinzione tra *Impressione*, *Rappresentazione* e *Concetto*. Un pensare integrale mediante la ricucitura patetica del microcosmo-uomo con il macrocosmo: e tutto questo processo convogliato dalla ricezione di un’opera d’arte patetica che è costruita sulle stesse leggi che muovono il *caosmos* (per dirla con Deleuze<sup>99</sup>).

Il problema è che tali considerazioni non sono altro che una nostra pia illazione, o – per essere meno severi – una nostra fantasiosa e non filologica ricostruzione.

Perché Ejzenštejn non spiega i rapporti che legano 1) il *pathos* inteso come ricongiungimento con la legalità cosmica, 2) il *pathos* come pensiero sincretico<sup>100</sup> che unisce tutti i settori della psiche e 3) il *pathos* inteso come scossa emozionale e fuoriuscita dalla percezione quotidiana.

---

<sup>99</sup> Per il concetto di *caosmos* cfr. G. Deleuze, *La piega*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>100</sup> Ci teniamo a precisare che tale “versione” del *pathos* è esposta da Ejzenštejn solo ed esclusivamente nel passaggio succitato dell’analisi della sequenza della centrifuga. Di tale “versione” non si ritrova nemmeno una flebile eco in tutto il volume (*La natura non indifferente*).

Sono almeno queste tre, le letture che Ejzenštejn formula della teoria del pathos, senza proporre una qualsiasi relazione processuale che leghi le varie “versioni”. La prima e la terza le ritroviamo in tutto lo snodarsi de *La natura non indifferente*. La seconda, come abbiamo detto, appare fugacemente solo in un passaggio.

Tra la prima e la terza un nesso organico è possibile (anche se non è chiaramente formulato da Ejzenštejn): infatti, il ricongiungimento con la legalità cosmica è attuabile solo attraverso un superamento della percezione automatizzata quotidiana, e quindi, attraverso un emozionale uscire fuori dal sonnambulismo delle ordinarie categorie percettive.

Questo è quanto ci rivelano tutti i fenomeni estatici del misticismo, dal buddismo Zen passando per lo *hassidismo* ebraico<sup>101</sup> fino alle meditazioni di Lao Tse<sup>102</sup>: bisogna morire in quanto “io” quotidiano (attraverso la *Noche oscura*<sup>103</sup>) per accedere ad una nuova dimensione percettiva, agli “eroici furori” bruniani dove è possibile “l’indiamento”<sup>104</sup>, il ricongiungimento.

Ma le riflessioni intessute da Ejzenštejn non specificano chiaramente il processo.

Come conciliare il pathos inteso come sincesi di “sensibilità (*čuvstvo*) e conoscenza (*soznanie*)”, di sensorialità e intellezione concettuale (accennato da Ejzenštejn nell’analisi della sequenza della centrifuga), con questo passaggio de *La natura non indifferente* dove Ejzenštejn sembra veramente avvicinarsi agli esiti più estremi dell’estasi mistica, magica, esoterica, passaggio che non sfigurerebbe in un dialogo di Giordano Bruno?

---

<sup>101</sup> Cfr. il vol. curato da Martin Buber, *I racconti dei Hassidim*, Guanda ed., Parma 1993, e il vol. di Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>102</sup> Lao Tse, *Tao tē Ching*, Jaca Book, Milano 1998.

<sup>103</sup> La *Noche oscura* simboleggia – nel misticismo di Juan de la Cruz – il passaggio traumatico dalle vecchie forme di coscienza all’estasi del ricongiungimento con Dio (cfr. Juan de la Cruz, *Noche oscura*, in *Opere complete*, San Paolo, Milano 2001).

<sup>104</sup> Cfr. il dialogo di Giordano Bruno, *Degli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, cit., in cui il filosofo “nolano” costruisce un vero e proprio compendio di tecniche estatiche. Come sappiamo anche l’arte della memoria rinascimentale viene ripensata da Bruno come disciplina per conquistarsi stadi superiori di coscienza (cfr. i due splendidi volumi di Frances Yates, *L’arte della memoria*, Einaudi, Torino 1996, in particolare i capitoli dedicati a Bruno, e *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1998). Non ci dimentichiamo l’interesse costante dimostrato da Ejzenštejn nei confronti del misticismo: basti pensare all’analisi delle tecniche estatiche di Ignacio di Loyola presenti in *Teoria generale del montaggio* (cfr. il capitolo *I metodi dell’attore: Stanislavskij e Ignacio di Loyola, James e Lessing*) e ne *La natura non indifferente* (pag. 192-197, cit.).

“Se è vero che esiste uno stadio del pensiero in cui il concetto (*ponjatje*) non ha ancora preso forma e l'unico strumento dell'espressione è l'immagine, dobbiamo anche supporre che esista uno stato ancor più originario, fondato unicamente sul sentimento (*oščuščenie*), e del tutto privo di mezzi espressivi che non siano i semplici sintomi di quello stesso stato.

I momenti limite dell'estasi si presentano esattamente in questo modo: come uscita dal concetto, uscita dalla rappresentazione, uscita dall'immagine, uscita dalle sfere anche più rudimentali della coscienza, e permanenza nella sfera «puramente» emozionale del sentimento, della sensazione del puro «stato» (*sostojanje*)<sup>105</sup>.

La “sensazione del puro stato”, il raggiungimento del grado zero dell'esserci, oltre il *Da-sein* heideggeriano, verso un *Ur-sein*, il puro sentire l'esistenza nel suo vibrare originario, non ci ricorda la mente vuota dello Zen, dopo l'estasi del *satori*<sup>106</sup>?

Non è un caso che Ejzenštejn, nel capitolo finale de *La natura non indifferente*, parli insistentemente di “serenità cosmica” e citi “il sorriso trasognato del Buddha”, alludendo all’“immersione nel nulla che l'Oriente indiano chiama «nirvana»”<sup>107</sup>.

Per tentare di leggere con più chiarezza il problematico ondeggiare del concetto di pathos, non possiamo che ripercorrere le tappe principali attraverso cui si snoda la “linea serpentina” della teoria della ricezione elaborata da Ejzenštejn.

---

<sup>105</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 200-201, cit.

<sup>106</sup> Cfr. P. Kapleau, *I tre pilastri dello Zen*, Ubaldini, Roma 1981.

<sup>107</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 396-397, cit.



## 2.2 Intermezzo I: Grundproblem

La riflessione ejzenštejniana sul *pathos* ci offre la possibilità di articolare un discorso di notevole importanza teorica.

Infatti nell'esplosione fisiologico-emotiva che il *pathos* innesca nel fruitore, ad una prima lettura di superficie, stentiamo a ritrovare una qualche relazione con le teorizzazioni ejzenštejniane elaborate intorno all'idea di un "cinema intellettuale"<sup>108</sup>, di un cinema in grado di svolgere quella che Paolo Bertetto definisce come una precisa "finalità eidetica"<sup>109</sup>.

Si tratta, per dirla in termini altrettanto filosofici, della capacità del cinema di svolgere una funzione gnoseologica, o meglio, di distillare un precipitato gnoseologico, di produrre – facendo leva sulla emozionalità e, in fine, trascendendola – conoscenza, o, come vedremo, addirittura idee, concetti, orientamenti ideologici.

La nozione ejzenštejniana del "cinema intellettuale" – sottoposta a continue e spesso contraddittorie elaborazioni durante tutto il corso degli anni '20 – tenta di rispondere a una interrogazione stringente intorno al rapporto cinema e pensiero. Come cercheremo di approfondire più avanti, tale comparazione innesca, inevitabilmente, anche una riflessione sullo statuto stesso del pensiero umano: cosa intendiamo quando parliamo di "pensiero"? Un'attività circoscrivibile ai puri processi della *ratio* analitica o un fenomeno che fonde sincreticamente raziocinio, sensorialità, fisiologia, emozionalità, insomma l'integralità variegata e multiversale dello psichismo umano?

"Cinema e pensiero. Come può esserci pensiero nel cinema, come può il cinema essere pensiero, come può il pensiero operare nel cinema e attraverso il cinema? [...]"

---

<sup>108</sup> La definizione di "cinema intellettuale" è data dallo stesso Ejzenštejn, ad esempio nel saggio *Fuori campo*, in *Il Montaggio*, pag. 5, Marsilio, Venezia 1992, in *Drammaturgia della forma cinematografica*, Ivi, pag. 35, nel saggio *Metodi di montaggio*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, pag. 76, Einaudi, Torino 1964.

<sup>109</sup> Cfr. il saggio di Paolo Bertetto *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 311, Biblioteca dell'immagine ed., Venezia 1991. Scrive Bertetto, a proposito dei progetti ejzenštejniani riguardanti la realizzazione di un film su *Das Kapital* di Marx: "La finalità eidetica implica l'attivazione di una ricerca intellettuale: non si può produrre nel cinema il metodo dialettico [di Marx] se non con un lavoro pienamente conoscitivo elaborato attraverso le strutture del linguaggio cinematografico, se non *trasformando il cinema nel luogo di un processo conoscitivo* [corsivo nostro]".

E se il cinema diventa pensiero, in che forma si realizza questa trasformazione? Nella forma della produzione del pensiero o della registrazione del pensiero, o, ancora, nella forma della generazione del pensiero nel fruitore? [...]

Il progetto di produzione di idee nel cinema, la nozione del cinema-pensiero sono assolutamente centrali dell'attività teorica e del lavoro realizzativo di Ejzenštejn. Nessun altro teorico ha riflettuto sul tema cinema-idee con la radicalità e la determinazione anche ossessiva di Ejzenštejn<sup>110</sup>.

Questi, in sintesi, sono i nodi concettuali, le interrogazioni teoriche che innescano la riflessione di Ejzenštejn intorno al "cinema intellettuale": come vedremo, a partire dagli anni '30, la teorizzazione ejzenštejniana subirà una torsione sostanziale, dovuta ad una profonda riflessione sullo statuto stesso del pensare umano.

Si tratterà allora, per Ejzenštejn, di far luce sui rapporti che legano la sensorialità, gli stradi profondi, "primitivi" della coscienza con le zone psichiche più "evolute" della razionalità analitica.

Come vedremo in seguito, uno dei passaggi teorici fondanti la riflessione ejzenštejniana degli anni '30, consisterà innanzitutto in un netto rifiuto di tutte quelle teorie (compresa la psicoanalisi freudiana) che elaborano una topologia piramidale e gerarchica dello psichismo umano, strutturato in zone "inferiori", "primitive", "arcaiche", "rimosse" e zone "superiori", "più evolute".

Ejzenštejn critica il teleologismo operante, nascostamente, in tale ricostruzione topica della psiche umana – una psiche settorializzata e piramidale – in cui tutte le sue funzioni sono orientate verso "le magnifiche sorti e progressive" della *ratio* analitica.

Tale svolta teorica, come vedremo, darà luogo ad un rimaneggiamento, ad una torsione sostanziale (se non ad una smentita) delle direttive epistemologiche che avevano sostanziato, grosso modo, tutte le teorizzazioni ruotanti intorno al "cinema intellettuale".

Ritornando al *pathos*, è lecito pensare che, con tale formulazione, Ejzenštejn abbia fortemente sbilanciato la sua "teoria della ricezione cinematografica" verso

---

<sup>110</sup> *Ivi*, pag. 302, cit.

una “regressione” orientata alla pura emozionalità fisiologica, verso una fuoriuscita estatica dello spettatore virata in senso puramente irrazionale o a-razionale? Ancora (e questo è un nodo teorico di rilevante importanza), è corretto parlare di “regressione”?

In realtà, una lettura della teoria del pathos che non tenga conto di tutta l’elaborazione teorica formulata, durante gli anni ’20 e ’30, intorno ai rapporti cinema-pensiero, rischia di offrire una interpretazione mutila e parziale di tale concetto.

Quindi, si tratterà, ora, di produrre un quadro sinottico – il più possibile sintetico (tenendo conto della complessità delle teorizzazioni) – dell’evoluzione delle riflessioni di Ejzenštejn gravitanti intorno al nodo gordiano cinema-pensiero.

Nei due saggi “inaugurali” *Il montaggio delle attrazioni* (1923, da ora *Mda*) e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* (1924, da ora *Mdc*) la teoria di Ejzenštejn sembra tutta virata verso una visione profondamente “emozionale”, “fisiologica” e “sensoriale” dell’effetto spettatoriale che il film (o lo spettacolo teatrale) deve attivare.

Il film e lo spettacolo teatrale vengono considerate come una caleidoscopica “macchina da emozioni”, che indirizza, coarta – il più possibile “scientificamente” – gli stati d’animo dello spettatore.

Scriva Pietro Montani:

“In particolare anche in *Mda* il rapporto tra il carattere emozionale-sensibile e carattere intellettuale-conoscitivo dell’opera sembra tutto sbilanciato dalla parte del primo”<sup>111</sup>.

L’attrazione viene definita da Ejzenštejn come “ogni momento aggressivo del teatro, cioè ogni suo elemento che sottoponga lo spettatore a un’azione sensoria e psicologica, sperimentalmente verificata e matematicamente calcolata per ottenere determinate scosse emotive del percipiente, scosse che a loro volta costituiscono, tutt’insieme, la sola condizione della possibilità di percepire il momento ideale dello spettacolo, la finale conclusione ideologica.

(Il cammino della conoscenza «attraverso il gioco vivo delle passioni» è specifico del teatro) [corsivo di Ejzenštejn]

---

<sup>111</sup> P. Montani *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XV, cit.

[...] Io considero l'attrazione, sul piano della forma, come l'elemento autonomo e primario della costruzione dello spettacolo: l'unità molecolare (cioè costitutiva), dell'efficienza del teatro e del *teatro in generale*"<sup>112</sup>.

L'*efficienza (dejstvinnost')* di cui parla Ejzenštejn è essenzialmente di tipo emozionale e sensoriale; agisce sulla psiche dello spettatore facendo leva sulle sue primordiali reazioni fisiologiche e nervose, con tutta la valenza utopico-futurista di un macchinario che, attraverso degli elettrodi scientemente applicati, stimoli l'apparato percettivo della cavia spettatoriale.

In *Mdc* Ejzenštejn parla del cinema come di un dispositivo faustiano (o mefistofelico, se si preferisce!) atto a "modellare il materiale di base, lo spettatore, nel senso voluto attraverso una serie di pressioni, calcolate con precisione, sulla sua psiche"<sup>113</sup>.

Aggiunge in un'importante saggio del 1925:

"Così come noi la concepiamo *l'opera d'arte* (per lo meno nei limiti dei due generi nei quali lavoro io, il teatro e il cinema) è innanzitutto un *trattore, che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista*"<sup>114</sup>.

L'*humus* culturale e concettuale su cui affonda le radici tale teoria della ricezione – tutta virata sul meccanicismo di una semplice, e per certi versi brutale, stimolazione dei centri nervosi, della pura sensorialità dello spettatore – è da ravvisare, indubbiamente, nella riflessologia di Pavlov, come notano Bertetto e Naum Klejman.

Scrivono Bertetto:

"Il programma di poetica di Ejzenštejn fino al 1927-28 intende coniugare i modelli linguistici elaborati dall'avanguardia con le presunte leggi scientifiche della percezione e del comportamento definite dalla riflessologia: si tratta di costruire un insieme di stimoli capaci di

---

<sup>112</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in *Il Montaggio*, pagg. 220-221, cit.

<sup>113</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il Montaggio*, pag. 227, cit.

<sup>114</sup> S. M. Ejzenštejn, *L'atteggiamento materialistico di fronte alla forma*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 140, Feltrinelli ed., Milano 1975.

determinare nel soggetto reazioni e atteggiamenti esattamente programmabili”<sup>115</sup>.

Poco oltre Bertetto parla di “iperintenzionamento sulla psiche dello spettatore, ridefinito a partire dalle indicazioni pseudoscientifiche della riflessologia”<sup>116</sup>.

Aggiunge Klejman, in un saggio di notevole spessore riguardante i manoscritti ejzenštejniani (non ancora pubblicati integralmente) del *Grundproblem* e del *Metod* (in realtà si tratta di due titolazioni diverse di un medesimo torso incompiuto che contiene osservazioni teoriche di rara rilevanza):

“Certo, l’atteggiamento psicologico di partenza del «montaggio delle attrazioni» era la fiducia verso la riflessologia di Pavlov-Bechterev e la psicoanalisi di Freud (secondo l’elaborazione alquanto meccanicistica di entrambe le concezioni, tipica degli inizi degli anni ’20)”<sup>117</sup>.

In realtà, come osserva Bertetto nel saggio succitato, se, da un lato, la teoria della ricezione elaborata da Ejzenštejn in questi anni trae ispirazione dal meccanismo riflessologico pavloviano – per cui ad un ben preciso stimolo innescato dal film o dall’opera corrisponde un effetto simpatetico sul sistema nervoso dello spettatore – dall’altra a tale meccanicismo riflessologico si affianca una visione della finalità dell’opera d’arte che s’inserisce naturalmente nella temperie dell’*agit-prop*, dell’“arte di propaganda” propria di quegli anni <sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Paolo Bertetto *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 303-304, cit.

<sup>116</sup> *Ivi*, pag. 305, cit.

<sup>117</sup> Naum Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 282, cit.

<sup>118</sup> Non ci dimentichiamo che proprio negli anni ’20, in Russia, gli artisti si impegnano nell’ultimo tentativo di conciliare l’esigenza didattica dell’*agit-prop* con le conquiste più avanzate raggiunte dall’avanguardia, in particolar modo con le innovazioni linguistiche attuate dal cubo-futurismo, prima della definitiva e totalitaria imposizione del dogma del realismo socialista.

Sono gli anni del *Lef* coordinato da Majakovskij, e delle ultime opere “sperimentali” di Sostakovich (pensiamo ai turgori espressionisti della *Quarta Sinfonia* e allo straniamento parodico dell’opera *Lady Macbeth del distretto di Misensk*). Nel 1936 la *Pravda* ospita un articolo anonimo vergato dal fedele Zdanov in cui la musica di Sostakovich viene etichettata come puro Caos, e come “deformazione borghese”: sarà il primo dei duri colpi che il potere staliniano sferrerà nei confronti del compositore russo, costretto all’abiura neo-romantica della *Quinta Sinfonia* (cfr. il vol dedicato a Sostakovich, *Trascrivere la vita intera*, a cura di Elizabeth Wilson, Il Saggiatore ed., Milano 2006). Sappiamo, per di più, quanto la poesia majakovskijana di quegli anni sia tutta impegnata nella riconfigurazione delle strategie poetiche cubo-futuriste; smussate dai loro esiti più radicalmente sperimentali, esse confluiscono nell’ottica di una finalità didattico-propagandista

L'unione di tali due prospettive estetologiche genera, scrive Bertetto, "l'ipotesi di un funzionamento assolutamente autoritario del testo, che implica uno spettatore del tutto subalterno e manipolabile. Il fruitore del film infatti non è considerato come un soggetto libero che reagisce attivamente al funzionamento del testo, ma al contrario come il destinatario di una pressione particolare, l'oggetto di una aggressione sistematica. L'immagine dinamica teorizzata da Ejzenštejn non è infatti ambigua, ma estremamente rigida e apertamente autoritaria. Deve essere forte, non problematica, aggressiva, non complessa, affermativa, non interrogativa"<sup>119</sup>.

L'autoritarismo, la tendenza autoritaria della teoria ejzenštejniana dell'attrazione – tutta giocata fra i poli di un meccanicismo riflessologico e una finalità didattica da agit-prop – deriva, in realtà, dalla particolare irrelazione che lega il procedimento dell'attrazione ("arare la psiche dello spettatore") con la nebulosa, indistinta "conclusione ideologica" a cui Ejzenštejn fa cenno nello stralcio già citato tratto dal *Montaggio delle attrazioni*.

Qual è il rapporto che lega il meccanismo di stimolazione e riflessione sensoriale-nervosa dell'attrazione con la "finale conclusione ideologica", ossia con quella "data direzione classista" che altro non è se non la inerte vulgata del materialismo storico?

Sempre rifacendoci al *Montaggio delle attrazioni*, qual è il legame organico che rapporta – in profondità – il "vivo gioco delle passioni" con il "cammino della conoscenza"?

A dire il vero, in questa fase della riflessione di Ejzenštejn, non è reperibile nessun rapporto organico fra il processo riflessologico dell'attrazione e la problematica "conclusione ideologica", nessun nesso agglutinante che innervi l'eccitazione sensoriale alla finale produzione di conoscenza.

Come scrive Montani, in realtà, se dovessimo immaginarci un testo costruito sul montaggio attrazionale (strutturato interamente in modo da provocare una serie di choc percettivi, fisiologici nello spettatore), non dovremo far altro che

---

dell'arte tipica dell'agit-prop. Singolare sintesi di soluzioni avanguardistiche, agit-prop, e recupero delle movenze e degli stilemi del poema epico puškiniano, il poema *Lenin* del 1924 è da considerarsi come *summa* del tentativo majakovskiano di un arte didattica (cfr. Vladimir Markov, *Storia del futurismo russo*, Einaudi ed., Torino 1975, e Vasilij Katanian, *Vita di Majakovskij*, Editori Riuniti, Roma 1978).

<sup>119</sup> Paolo Bertetto *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 304, cit.

“figurarci una sorta di staffetta (o di passerella) in cui la «scossa emotiva» si traduce ininterrottamente da un sistema di rappresentazione ad un altro”. Nota ancora Montani come “in tal senso in *Mda* è già presente la *meccanica* del procedimento «estatico» di cui abbiamo parlato: la *meccanica* ma non la *fisiologia*”<sup>120</sup>.

Quella innescata febbrilmente dalla staffetta del montaggio attrazionale è una *estasi*, un procedimento estatico, in cui non avviene alcun passaggio da una qualità ad un'altra: c'è solo il salto da un regime rappresentazionale ad un altro, un salto che non contempla alcuna trasformazione qualitativa.

I codici rappresentazionali non “fluiscono estaticamente” – come vorrebbe l'Ejzenštejn de *La natura non indifferente* – i registri espressivi non escono fuori di sé trasformandosi in altri registri espressivi e in altri codici rappresentazionali, sotto la spinta di un principio di saturazione drammaturgica e di un incandescente *climax* tensivo; nella staffetta del montaggio delle attrazioni, i codici rappresentazionali, semplicemente e meccanicamente, saltano verso altri codici, in un robotico gioco commutativo che ha il sapore del serale *zapping* televisivo.

Quindi, abbiamo la semplice *meccanica* dell'estasi: non la sua *fisiologia*.

Basta rileggersi la parte finale di *Mda*, in cui Ejzenštejn ci offre una rapida descrizione dell'epilogo del suo allestimento di *Anche il più saggio si sbaglia* di Ostrovskij, per renderci conto della meccanicità della staffetta innescata dal montaggio attrazionale:

“1. Monologo espositivo dell'eroe 2. spezzone di un film giallo (a chiarimento del punto 1: furto del diario). 3 entrata musical eccentrica: la sposa e i tre fidanzati respinti (nella commedia si tratta di una sola persona) nel ruolo dei compari di anello; scena di tristezza in forma di couplet [...] (Nel progetto originario: la sposa suona a mo' di xilofono i nastri e i bottoni delle divise degli ufficiali). 4, 5, 6. Tre entrate contemporanee con due frasi dei clowns [...] 7. Entrata della «stella» (la zia) e dei tre ufficiali (motivo del ritardo dei fidanzati respinti), con calembour e

---

<sup>120</sup> P. Montani *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XVII, cit.

passaggio, mediante l'accenno ad un cavallo, al numero [circense] di triplo salto mortale su un cavallo non sellato [etc.]”<sup>121</sup>.

In tale (divertente) passaggio possiamo toccare con mano come il modello attrazionale dia vita ad un semplice processo commutativo (il salto da un codice rappresentazionale ad un altro) senza che ci sia una trasformazione organica dei codici: il colore non si trasforma in musica, il modello narrativo non si trasforma da letterale in metaforico etc., ma, inversamente, una performance attoriale (il monologo iniziale) salta *ex abrupto* in uno spezzone cinematografico che a sua volta salta in una scena da musical per poi saltare di nuovo in un numero da circo equestre.

C'è da chiedersi: per quale (recondito) motivo il modello teorico del montaggio delle attrazioni – se applicato alla costruzione reale dell'opera – riesce a dar vita, solamente, ad una, per certi versi, disorganica e meccanica staffetta di salti da un sistema rappresentazionale ad un altro, senza che vi sia irrelazione tra i materiali e giustificazione nella scelta dei materiali stessi?

“Perché Ejzenštejn non si preoccupa di definire le condizioni del passaggio da un sistema all'altro, e *soprattutto* non si preoccupa di determinare l'elemento strutturale-compositivo capace di tenere insieme o almeno di regolare il flusso «estatico» della rappresentazione”<sup>122</sup>.

Per di più anche il *soggetto* dello spettacolo teatrale (o del film), che poteva, secondo un'ottica comodamente tradizionale, ovviare a tale mancanza di un criterio compositivo-regolativo della *Grundform*, è trattato da Ejzenštejn alla stregua di un materiale come un altro (coerentemente con i dettami della *scrittura di scena totale* delle avanguardie teatrali del periodo): il soggetto è puro materiale da lavorare, come lo sono gli attori, la scenografia, le luci etc.

La “finale conclusione ideologica” che dovrebbe pre-determinare, convogliare teleologicamente le varie strategie e le molteplici opzioni del processo attrazionale – che dovrebbe funzionare da fulcro, cuneo, principio regolatore tale da offrire un criterio e una regolamentazione compositiva allo *zapping* dei salti da un sistema

---

<sup>121</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in *Il Montaggio*, pagg. 222-223 cit.

<sup>122</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XVII, cit.



rappresentazionale ad un altro – in realtà, proprio per la sua aleatoria indefinitezza, si rivela essere nient'altro che un'applicazione posticcia.

Ossia, si tratta di un criterio totalmente esterno all'organismo dell'opera, un criterio che non si trova ad operare *nell'organismo* dell'opera.

Quindi è chiaro come non sia possibile alcun *legame organico* fra *processo attrazionale* – il corpo dell'opera costituito dai salti-attrazione da un sistema rappresentazionale ad un altro – e la “finale conclusione ideologica”, fra il “vivo gioco delle passioni” – le scosse nervose, gli *choc* subiti dallo spettatore – e il “cammino della conoscenza”, quindi l'effetto gnoseologico, di conoscenza dell'opera.

La posta in gioco è rilevante. L'aporia che stigmatizza tale prima fase dell'elaborazione teorica ejzenštejniana è tutta qui:

1) nel fatto per cui l'organismo, il corpo dell'opera abbia “disorganicamente” il suo principio regolatore fuori da sé, estraneo a sé (ossia la nebulosa indistinta della “finale conclusione ideologica”).

2) Conseguentemente, non c'è nessuna motivazione organica per cui il “gioco delle passioni”, delle scosse fisiologiche-nervose attivate dalla passerella delle attrazioni, debba innescare nel fruitore un ben definito “cammino di conoscenza”, ossia un qualche effetto eidetico e gnoseologico.

Niente ci assicura che il processo attrazionale abbia una qualche ricaduta sulla capacità di conoscenza dei fruitori.

Scriva Bertetto:

“Non è solo un'ipotesi di eteronomia dell'arte. [...]

Non è solo un processo che presenta un doppio intenzionamento sull'altro da sé.

E' anche una deiezione della struttura dell'opera nel campo della mera performatività e della pura e semplice utilità ideologica.

Ed è insieme uno spostamento del senso dell'opera dalla struttura interiore [*quello che noi abbiamo definito il corpo, l'organismo dell'opera*] a qualcosa di esterno all'opera stessa [*ossia l'esterna, eteronoma “finale conclusione ideologica”*]<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Paolo Bertetto, *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 304-305, cit.

Quindi, ricapitolando, la passerella, la staffetta innescata dal processo attrazionale mette in primo piano lo scoccare esplosivo dell'attrazione: la scelta dei materiali che l'attrazione, in un modo o nell'altro, "mette in senso", non è assolutamente regolata da alcun principio costruttivo-formale generale.

Il "senso" è dato dall'attrazione; il valore semantico del materiale non è preso in considerazione. Abbiamo visto come anche il *soggetto* venga trattato come puro materiale di scena da lavorare *attrazionalmente*: ripetiamo, solo l'attrazione restituisce un senso al materiale (negli appunti sulla lavorazione del *Capitale* di Marx, Ejzenštejn rimaneggerà sostanzialmente queste posizioni).

Vedremo, poi, come la dialettica tra processo attrazionale e "finale conclusione ideologica", fra modello connettivo formale e produzione di senso, ritorni nelle varie "tappe" dell'elaborazione teorica ejzenštejniana: che sia dialettica fra "costruzione" e "conoscenza", fra "forma" e "contenuto" (come vedremo analizzando il saggio del 1929, *Prospettive*), si tratta sempre di una problematica omogenea malgrado le continue torsioni e aggiustamenti della prospettiva.

Come abbiamo già accennato, negli scritti preparatori alla traduzione cinematografica de *Il Capitale* di Marx, redatti tra il 1927 e il 1928, l'elaborazione teorica di Ejzenštejn subisce una prima importante revisione.

Innanzitutto, come scrive Montani, "osserviamo che il criterio dell'arbitrarietà dei materiali – decisivo in *Mda* – viene opportunamente modulato in una concezione molto più equilibrata"<sup>124</sup>.

Scrivono Ejzenštejn in due frammenti datati rispettivamente 24 Marzo, 2-3 Aprile 1928, tratti dai quaderni di appunti per la trasposizione de *Il Capitale*:

"[...] in genere un fortissimo carattere di astrazione dell'inquadratura in sé (attrazione sensoriale), cioè dell'inquadratura ancora al di fuori del suo carico semantico (attrazione intellettuale) qui è assolutamente indispensabile [...]"

*Infatti si tratta qui di un concetto con valore scientifico e tuttavia divertente e propagandistico.*

Per "Kerenskij"<sup>125</sup> si ha la massima reazione; applausi, risate. [*appunti del 3-4 Aprile 1928*]<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XVIII, cit.

La cosa più importante «nella vita» adesso è trarre le conclusioni dalla parte formale di *Ottobre*.

E' molto curioso che “gli dei” e “l’ascesa di Kerenskij”<sup>127</sup> siano strutturalmente la stessa cosa: quest’ultima è caratterizzata dall’uguaglianza dei pezzi e da una crescendo significativo delle scritte mentre la prima da un’uguaglianza delle scritte “dio, dio, dio” e da un diminuendo significativo del materiale. Si tratta di serie semantiche. Indubbiamente qui troviamo i primi indici di un metodo. E' interessante che queste cose non possano esistere al di fuori del senso e della tematica. (Come ad esempio il “ponte” che può lavorare *überhaupt*).

Un esperimento astratto formale qui è impensabile. Come a esempio nella fase di montaggio.

Non può esistere un esperimento al di fuori di una tesi. (Tenerne conto)<sup>128</sup>.

Innanzitutto notiamo, dal primo stralcio di appunti, come accanto ad un’idea di attrazione ancora legata alla stimolazione riflessologica e sensoriale (quindi vicina all’estetica di *Mda*), emerga un altro tipo di attrazione, l’“attrazione intellettuale” che si riferisce al portato semantico del materiale, e quindi ad un preciso principio regolatore, costruttivo e strutturante che abbiamo visto assente o debole nelle teorie elaborate qualche anno prima.

Se in *Mda* e negli scritti del periodo, come abbiamo visto, la rilevanza semantica del materiale è assolutamente indifferente nella costruzione dei processi attrazionali (centrale è il procedimento di salti da un sistema

---

<sup>125</sup> Ejzenštejn si riferisce alla sequenza di *Ottobre*, in cui l’immagine di Kerenskij al potere, ritto dietro la preziosa scrivania imperiale, è montata alternativamente con il pavone meccanico che fa la ruota. Il riferimento potrebbe anche essere, comunque, alla sequenza dell’ascesa di Kerenskij citata nell’appunto successivo.

<sup>126</sup> S. M. Ejzenštejn, *Come portare sullo schermo Il Capitale di Marx*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 172, cit.

<sup>127</sup> Ejzenštejn si riferisce a due celebri sequenze tratte da *Ottobre*. La prima, quella degli dei, monta, una dietro l’altra, immagini religiose che partono dal crocifisso fin ad arrivare ad idoli religiosi primitivi: qui Ejzenštejn parla di un elenco in discesa dal simulacro religioso più “elevato” a quello più “basso” (dimostrando categorie di lettura antropologica fortemente etnocentriche!). Le didascalie invece raffigurano la scritta “dio” sempre della stessa dimensione (metaforizzando il concetto secondo cui l’idea di divinità è una oppiacea menzogna ovunque e sempre).

La sequenza dell’ascesa di Kerenskij monta alternativamente Kerenskij che sale le scale del *Palazzo d’inverno* con le didascalie raffiguranti un crescendo di titoli onorifici: ma le immagini filmiche, in una sorta di *loup*, ci mostrano Kerenskij mentre percorre sempre lo stesso tratto di scale (rimanendo incagliato allo stesso vacuo ascendere).

<sup>128</sup> *Ivi*, pagg. 168-169, cit.

rappresentazionale ad un altro), ora l'attenzione si sposta su quelle che Ejzenštejn, nel secondo stralcio di appunti, definisce "serie semantiche".

Non è più indifferente il *sensu* che gli elementi montati dal processo attrazionale portano inscritto nel proprio "codice genetico": non c'è più "equivalenza strutturale" dei materiali, ossia la concezione di una assoluta *orizzontalità* con cui vengono "messi in staffetta" i materiali (nel montaggio attrazionale decisivo è solo il salto, l'esplosione dell'attrazione e il conseguente choc innescato nel fruitore).

Ora ai materiali è riconosciuto un rilievo "verticale", una importante funzione semantica nella costruzione del senso.

Scriva Montani:

"Senza rinunciare agli straordinari vantaggi che derivano da una considerazione formale dei materiali [*intesi, quindi, come tasselli sostanzialmente indifferenziati a cui attribuire senso mediante il processo attrazionale*] (è solo a queste condizioni che si può parlare di un'equivalenza, è solo a queste condizioni che si può costruire un montaggio ecc.), Ejzenštejn ne sottolinea anche l'assoluta insufficienza, mettendo in luce la differenza che esiste tra l'equivalenza strutturale e la «serie» semantica.

In quest'ultimo caso non è per nulla indifferente che Kerenskij salga per una scalinata, non è per nulla indifferente che alla stessa parola - «dio» - corrispondano immagini del tutto difformi.

Dunque la forma e il senso si possono dissociare ma si devono anche necessariamente reintegrare: è questo il «metodo» di cui *Ottobre* fornisce «i primi indici»<sup>129</sup>.

Nella teorizzazione di *Mda*, la produzione del senso era affidata esclusivamente ai salti attrazionali atti a produrre lo choc spettatoriale (il salto da una performance attoriale ad un numero circense etc.), mentre la forma emergeva automaticamente e aleatoriamente dall'accumulo della staffetta delle attrazioni (senza un vero e proprio principio costruttivo e regolativo): quindi si assisteva ad una dissociazione tra forma e contenuto palese ed evidente. In un certo senso, insanabile.

---

<sup>129</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XIX, cit.

Vediamo, ora, come la dialettica tra processo attrazionale e “finale conclusione ideologica” (di *Mda*), quindi, fra modello connettivo formale e produzione di senso, venga ripresa e modulata, in un diverso orizzonte teorico, attraverso la dialettica fra *forma* e *senso* presente negli appunti per il *Capitale*.

Nel saggio *Prospettive* Ejzenštejn ritornerà sulla questione, articolando il discorso attraverso la nuova dialettica tra “costruzione” e “conoscenza, “forma” e “contenuto”

Quindi, negli appunti dedicati alla lavorazione del *Capitale*, *forma* e *senso* si reintegrano: la dimensione semantica, di senso, inscritta nella natura stessa del materiale, non è più indifferente. Anzi, essa stessa viene lavorata affinché crei delle vere e proprie *serie semantiche*.

Per essere chiari: le immagini religiose, nella sequenza degli dei di *Ottobre*, sono messe in forma proprio per il loro *senso individuale*, per il fatto che il crocefisso cristiano è considerato come la “vetta” della religiosità” e, via via scendendo di *noblesse*, le statuette antiche, appartenenti a culture “altre”, sono considerate come fenomeni fideistici “scadenti” o “rozzi”.

Ora il senso individuale di ciascuna di queste immagini viene montato in successione: è il senso delle immagini ad essere montato, messo in forma, e non la semplice materia bruta delle immagini<sup>130</sup>. Ripetiamo: il senso dei singoli pezzi di montaggio – in questo caso le immagini raffiguranti gli dei – non è più indifferente come nella staffetta innescata dal montaggio delle attrazioni (in cui ai pezzi di montaggio non era riconosciuto alcun senso autonomo, ma acquisivano un senso solo attraverso l’attrazione); ora è il *senso* individuale dei pezzi ad essere montato e messo in connessione.

Si crea, in tal modo, la “serie semantica” indicata da Ejzenštejn, ossia un vero e proprio ragionamento, un concetto; nel caso della *serie semantica* degli dei di *Ottobre*, emergerà questo nitido “concetto per immagini”: “gli dei sono tutti una menzogna ideologica, una credenza alienante (in senso feuerbechiano), in qualsivoglia cultura e in qualsivoglia epoca”.

Ora, appare – in tutta chiarezza – l’evoluzione del pensiero di Ejzenštejn, conclamata dagli scritti sul *Capitale* rispetto alle teorie gravitanti attorno all’attrazione.

---

<sup>130</sup> In tal senso cfr. il cap. 4 dedicato alla dialettica tra *Rappresentazione* e *Immagine*.

Infatti, spostandoci sul versante della teoria della ricezione, se il processo attrazionale era tutto indirizzato ad innescare uno choc sensoriale, fisiologico, riflessologico nello spettatore, con il *montaggio semantico* (o con l'*attrazione intellettuale* di cui parla Ejzenštejn) il film cerca – attraverso la creazione di *serie semantiche* – di produrre specifici concetti, pensieri, ragionamenti, nella mente dello spettatore: siamo nel cuore pulsante del “cinema intellettuale”.

Quindi, per sintetizzare:

1) dall'eccitazione sensoriale dello spettatore innescata dal processo attrazionale, a cui si aggiungeva una “finale conclusione ideologica” posticcia, eteronoma; dall'idea di un'operazione intellettuale (il *senso*) che non sgorgava organicamente e necessariamente dai procedimenti compositivi innervanti l'opera (la *forma*), si passa

2) ad un organismo filmico strutturato su *serie semantiche* (create a partire dal senso dei pezzi singoli che costituiscono il materiale, non più *indifferente*) che innesca nello spettatore precisi processi intellettivi, concetti, ragionamenti, pensieri.

La “finale conclusione ideologica” – in questa nuova fase della riflessione ejzenštejniana – l'operazione intellettuale e conoscitiva dello spettatore, sgorga, germina direttamente dall'organismo dell'opera e dai processi formali che lo sostanziano (le serie semantiche): *forma* e *senso* si reintegrano.

“Il metodo per la traduzione cinematografica del *Capitale* sarà dunque, innanzitutto, un procedimento per «serie semantiche», ovvero un «pensare per immagini» (come dice Ejzenštejn) anticipando l'idea [...] di una *precedenza del senso* rispetto a cui la forma (le immagini e la loro organizzazione) non può che essere *solo parzialmente indifferente*.

Lo scarto rispetto a *Mda* non è di poco conto: da una «finale conclusione ideologica» siamo passati, per così dire, a un «iniziale presupposto semantico»<sup>131</sup>.

Dal punto di vista della teoria della ricezione il cambiamento delle direttive epistemologiche è palese: in *Mda* il procedimento attrazionale era completamente indirizzato ad un effetto spettatoriale riflessologico, sensoriale, nervoso.

---

<sup>131</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XIX, cit.

Il momento dell'intellettualizzazione – il momento propriamente conoscitivo – si risolveva in una striminzita forzatura teorica, nell'applicazione posticcia, eccentrica ed esogena della “finale conclusione ideologica”.

Al contrario, negli appunti per il *Capitale*, l'effetto spettatoriale sgorga direttamente dal “metodo delle serie semantiche”: il “pensare per immagini” del cinema innesca un analogo pensare, formulare concetti nello spettatore.

Questo è possibile perché il “lavoro del cinema” è omogeneo al “lavoro del pensiero” (“omogeneo” nel senso etimologico greco di ὁμοιος, “uguale, simile” e γένος, “origine, fattura, generazione, genere”).

Scriva Montani:

“L'ipotesi che sostiene l'intero progetto è tanto semplice quanto geniale e ambiziosa: il cinema può rappresentare *il metodo del pensiero*; non solo il processo, propriamente il metodo”<sup>132</sup>.

Infatti – come abbiamo visto nel primo capitolo, trattando del saggio *Drammaturgia della forma cinematografica* – nello psichismo umano, la serie delle impressioni sensoriali subisce, dapprima, una prima *astrazione* o *generalizzazione* (per usare un termine ejzenštejniano) divenendo una *rappresentazione*, a sua volta generalizzata e riorganizzata in *concetto*, in intellesione puramente razionale: quindi abbiamo una serie di razionalizzazioni e intellettualizzazioni di una primordiale materia sensoriale.

Abbiamo visto come, negli appunti sulla lavorazione del *Capitale*, Ejzenštejn rintracci nell'organismo filmico un medesimo processo di sintesi che unisce l'*attrazione sensoriale*, inscritta nella cellula-inquadratura-in-sé (per usare un lemma heideggeriano), con l'*attrazione intellettuale* prodotta dalla messa in forma della singola inquadratura-sensoriale in una ben definita serie semantica (che come abbiamo visto produce un vero e proprio *concetto filmico*, un vero e proprio *concetto d'immagini*): abbiamo quindi, anche nel film, un processo sincretico che unisce sensorialità (l'*attrazione sensoriale* del pezzo di montaggio singolo) e *ratio* analitica (derivante dall'inserimento del *pezzo di montaggio/attrazione sensoriale* in una ben definita *serie semantica*).

---

<sup>132</sup> *Ivi*, pag. XVIII, cit.





Esso può nascere solo attraverso un AFFERRARE (greifen) e un PORTARSI IN PROFONDITA', [...] vale a dire dalla comparazione di diverse rappresentazioni di profondità. Soltanto passeggiandoci dentro ti accorgi di come si debba rappresentare un parco”<sup>133</sup>.

Assistiamo, in questi scritti, all’abbandono definitivo del modello riflessologico pavloviano nell’elaborazione di un’adeguata teoria della ricezione spettatoriale<sup>134</sup>.

Superata la concezione per cui il compito dell’opera d’arte è quello di stimolare immediatamente l’apparato sensoriale-nervoso dello spettatore attraverso gli strattoni aggressivi del processo attrazionale – con una finale conclusione razionale-analitica posticcia e non organicamente collegata con la base sensoriale – Ejzenštejn, negli anni della lavorazione del *Capitale*, cerca di irrelare, in un modello coerente, la sensorialità con l’intellezione analitica, attraverso una visione non più settoriale bensì processuale e integrale dello psichismo umano.

Il film deve, quindi, far risuonare nello spettatore un processo psichico sincretico che fonda tutti gli stadi della psiche umana, dall’impressione (*Eindruck*) alla Rappresentazione (*Vorstellung*) fino alla meta finale del Concetto (*Begriff*).

E tale processo è possibile perché il film possiede una struttura processuale omogenea, simile a quella del pensiero, basata su un equivalente sincretismo: la fase attrazionale dell’inquadratura in sé (*attrazione sensoriale*) – cioè dell’inquadratura ancora al di fuori della sua specifica “produzione semantica” (l’equivalente, sul piano psichico, dell’*Eindruck*, dell’impressione sensoriale) – viene generalizzata, intellettualizzata, nel momento in cui viene messa in forma nella “serie semantica”, viene semantizzata per dar luogo ad un vero e proprio concetto, ragionamento per immagini (*attrazione intellettuale*).

Siamo giunti all’inveramento del proposito ejzenštejniano di un “cammino verso la conoscenza attraverso il gioco vivo delle passioni”, ossia all’unione sincretica di sensorialità e intellezione analitica.

---

<sup>133</sup> *Drammaturgia della forma cinematografica* in S. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pagg. 39-41, cit.

<sup>134</sup> “In *IA 28* [trattasi di un saggio inedito di Ejzenštejn, consultato da Bertetto] Ejzenštejn insiste innanzitutto sulla centralità dell’attrazione anche all’interno di un cinema di idee e descrive il passaggio dal 1923 al 1928 e dal teatro al cinema nei termini di un passaggio dall’emozionale all’intellettuale, dall’attrazione “sensoriale” all’attrazione “intellettuale”, dal sentimento alla conoscenza”, in Paolo Bertetto, *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 305, cit.

Dobbiamo però mettere in rilievo come l'attività intellettuale, la pura *ratio* analitica, è considerata da Ejzenštejn quale fine ultimo verso cui convogliare – attraverso l'esperienza artistica – il complesso meccanismo psichico umano.

Ossia, con l'elaborazione teorica del *cinema intellettuale*, la riflessione ejzenštejniana passa dalla centralità del *riflesso sensoriale emotivo* – effetto di un'opera strutturata secondo il montaggio attrazionale – alla proposta di un cinema che mima i meccanismi del pensiero nella sua totalità e produce nello spettatore – attraverso il risuonare di tutto lo psichismo umano (dall'*Impressione* alla *Rappresentazione*) – un'intellezione pura. Un cinema che produce concetti e pensieri.

Scriva Bertetto:

“Se il cinema può realizzare il *Capitale*, il cinema diventa il luogo del dispiegarsi del concetto, lo spazio di una strutturazione riflessiva ed intellettuale di massimo livello. [...]

Nel progetto per il *Capitale* il pensiero è nel film, prima del film e al di là del film: nell'autore che interpreta, nel film che è il luogo attivo dell'interpretazione visualizzata, nello spettatore che è oggetto di un insegnamento [per ciò che riguarda il lavoro sul *Capitale*, l'“insegnamento del metodo dialettico”] e soggetto di un'intellezione.

Con il progetto per il *Capitale* Ejzenštejn si colloca quindi al centro del pensiero, intende affrontare non solo lo svolgersi di un percorso di interpretazione, ma la sua stessa struttura metodologica, il suo fondamento epistemologico”<sup>135</sup>.

Nel saggio *Fuori campo* Ejzenštejn mette a fuoco la correlazione esistente tra la processualità del pensiero e il montaggio cinematografico: il cinema, come nel sistema degli ideogrammi cinesi, combinando due ideogrammi “rappresentabili” ottiene un salto di qualità in cui possiamo leggere, a livello embrionale, il meccanismo dell'estasi.

Infatti l'unione – attraverso il montaggio – di due oggettualità “rappresentabili” produce un precipitato “irrappresentabile”, ossia un *concetto*: le due oggettualità *rappresentabili* escono fuori dal loro stato originario e saltano

---

<sup>135</sup> Paolo Bertetto, *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 308, 311, cit.

estaticamente nella nuova “qualità” del concetto (detto nei termini degli appunti per il *Capitale*, il valore attrazionale del singolo pezzo di montaggio viene messo in forma, generalizzato e razionalizzato nella “serie semantica”, ossia nel *concetto fatto per immagini*)<sup>136</sup>.

Se nella staffetta dei salti innescati dal processo attrazionale Montani notava la presenza, *in nuce*, della *meccanica* dell’Estasi – senza la *fisiologia* – nel saggio *Fuori campo* possiamo intravedere, controluce e in embrione, sia la *meccanica* che la *fisiologia* dell’Estasi: reperiamo il salto, la commutazione, ma anche l’uscita fuori-di-sé e il passaggio da una qualità ad un’altra (quest’ultimo totalmente assente nel processo attrazionale), il passaggio dalla *rappresentabilità oggettuale* del pezzo singolo, all’*irrappresentabilità concettuale* della serie semantica.

Scriva Ejzenštejn:

“Il fatto è che la copulazione... diciamo meglio, la combinazione di due geroglifici del tipo più semplice, va considerata non come la loro somma, ma come il loro prodotto, cioè come una grandezza di un’altra dimensione e di un altro grado; se ciascuno di essi singolarmente corrisponde ad un oggetto, a un fatto, il loro confronto è come il corrispondente di un concetto. Con la combinazione di due “rappresentabili” si ottiene così la notazione di qualcosa che è graficamente irrappresentabile...

Ma questo è il montaggio! Sì. E’ la stessa cosa che facciamo noi nel cinema quando mettiamo in rapporto certi fotogrammi che appaiono univoci sotto il profilo rappresentativo e neutri per quanto riguarda il senso, in contesti e sequenze sensati [*trattasi delle “serie semantiche” proposte da Ejzenštejn negli appunti per il Capitale*]. Metodo e procedimento inevitabili per qualunque esposizione cinematografica. E, in forma condensata e purificata, punto di partenza per il “cinema intellettuale”, per il cinema che cerca il massimo della laconicità nell’esposizione visiva dei concetti astratti”<sup>137</sup>.

E’ partendo da tale idea di un’irrelazione organica che rende la struttura fondante del film omogenea a quella del pensiero, che Ejzenštejn può risolvere

---

<sup>136</sup> Cfr. a riguardo il capitolo 4 dedicato alla trattazione del *Ur-phänomen*, del processo inerente alla *Pars pro toto* e alla dialettica *Rappresentazione/Immagine*. Vedremo come il meccanismo estatico di fuoriuscita e salto in una nuova dimensione sia presente anche nelle teorizzazioni succitate.

<sup>137</sup> S. Ejzenštejn, *Fuori campo*, in *Il montaggio*, pagg. 4-5, cit.

brillantemente la *querelle* – presente in quegli anni nel dibattito estetico sovietico<sup>138</sup> – giocata fra un'arte pensata come “conoscenza” e un'arte pensata come “costruzione”.

Per Ejzenštejn “costruzione” e “conoscenza” non sono che termini complementari di un *janus bifrons*. Infatti se la *costruzione*, l'apparato costruttivo del film, mima la struttura processuale del pensiero – creando dei veri e propri *concetti per immagini* – allora, automaticamente, si innescherà un effetto conoscitivo, intellettuale, nel fruitore, si produrrà automaticamente *conoscenza* nel fruitore (ossia, come abbiamo già visto a fondo, il concetto per immagini, cristallizzato nella “serie semantica”, del film produce un'analoga operazione concettuale nello spettatore).

La *costruzione* è organicamente legata alla *conoscenza*.<sup>139</sup>

La costruzione del “cinema intellettuale” innesca, nel fruitore, un profondo processo gnoseologico ed eidetico, tanto che Ejzenštejn, negli appunti per il *Capitale* scrive:

“Oggi è stato formulato il contenuto del *Capitale* (la sua impostazione): insegnare all'operaio a pensare dialetticamente. Mostrare il metodo della dialettica.<sup>140</sup>”

Nel saggio *Prospettive* (1929) ritroviamo – riformulata in una cornice teorica di più ampie dimensioni – anche la dialettica fra *principio costruttivo-organizzativo* ed *elementi costitutivi* dell'organismo dell'opera, quindi il problema del rapporto fra *totalità dell'opera e sue parti componenti*.

In *Mda* le “parti componenti”, ossia i salti rappresentazionali delle attrazioni, non avevano un vero e organico principio regolativo, perché la “finale conclusione ideologica” (unica allusione ad un canone di regolamentazione) si ritrovava fuori

---

<sup>138</sup> Cfr. Ignazio Ambrogio, *Formalismo e Avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma 1968, e AA.VV., *Storia della letteratura russa*, Vol. III tomo 2, *La rivoluzione e gli anni '20*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>139</sup> Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Prospettive*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 193-194, cit. “L'astrazione conoscitiva non è ammissibile per noi al di fuori di un'efficacia immediatamente attiva. Il distacco del processo conoscitivo da quello produttivo non può avere posto per noi. [...] Colui che conosce è colui che costruisce. La conoscenza della vita è indissolubilmente costruzione della vita, la sua ri-creazione”, pag. 194, cit.

<sup>140</sup> S. M. Ejzenštejn, *Come portare sullo schermo Il Capitale di Marx*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 170, cit.

all'organismo dell'opera: non c'era nessun criterio cogente che regolasse i rapporti tra le parti e il tutto.

Negli appunti sul *Capitale*, abbiamo visto come “l'inquadratura in sé” – quindi le parti componenti – fosse “messa in forma” nella “serie semantica”.

Non era, però, chiaramente specificato il processo attraverso il quale la parte componente si relaziona con il “principio regolatore-costruttivo”, il meccanismo mediante il quale l'*attrazione sensoriale* del pezzo, inserita nella “serie semantica”, produce un'*attrazione intellettuale*.

Nel saggio *Fuori campo* Ejzenštejn espone il processo per cui due geroglifici “rappresentabili”, quindi più inquadrature (o fotogrammi) messe in “serie semantica” attraverso il montaggio, producono un livello nuovo, ossia l'“irrappresentabile” concetto: anche qui manca la descrizione delle modalità che regolano i rapporti tra inquadrature-geroglifici e il principio unificante del concetto.

La domanda da porsi suona pressappoco così: quali sono rapporti organici che legano le *parti* componenti dell'opera con il *tutto*, con la totalità dell'organismo?

E' a tale domanda che Ejzenštejn tenta di fornire risposta nel saggio *Prospettive*, focalizzando la sua teorizzazione sui due poli dialettici della “forma” e del “contenuto”.

Il “contenuto” (*soderžanie*) viene letto da Ejzenštejn nella sua accezione etimologica di “con-tenere”, in quanto “trattiene tra loro” le parti che costituiscono l'opera: si tratta di un principio regolatore-costruttivo dell'organismo dell'opera nella sua totalità. In *Prospettive* il “contenuto” è il corrispettivo delle “serie semantiche” negli appunti sul *Capitale*, e del “concetto” in *Fuori Campo*<sup>141</sup> (delle “serie semantiche” in quanto processo connettivo che correla le attrazioni sensoriali dei pezzi di montaggio, e del “concetto” in quanto prodotto

---

<sup>141</sup> Si noti come, già in *Drammaturgia della forma cinematografica* (in *Il Montaggio*, pagg. 40-41, e pag. 51 nota 17), Ejzenštejn avesse analizzato il *concetto* in senso etimologico, in quanto il termine della filosofia tedesca che lo designa – *Begriff* – deriva dal verbo *be-greifen* (*greifen* = prendere) che significa propriamente “com-prendere”, “tenere insieme”. Vediamo, allora, come il “concetto” trattato da Ejzenštejn nel saggio *Fuori campo*, in quanto *Begriff* e quindi *be-greifen*, “com-prendere”, non sia altro che il “contenuto” di *Prospettive*, anch'esso “com-prendere” e “trattenere insieme”. Quindi sia il *concetto* che il *contenuto* incarnano lo stesso, il medesimo principio di organizzazione strutturale dell'organismo dell'opera, il fattore che correla in unità organica le varie parti componenti.

“irrapresentabile” che nasce dalla relazione e dall’unione di due geroglifici/pezzi “rappresentabili”).

“Soltanto perché l’atto dinamico, attivo ed efficace del contenuto (*contenuto*, quale “*trattenere fra loro*”) veniva sostituito dall’interpretazione amorfa, statica, passiva del contenuto [...].

Nessuno infatti ritiene che si possa considerare contenuto di un giornale: l’annuncio del patto Kellog, lo scandalo della “Gazzette du franc” [...] [ossia *la mole di informazioni che il giornale veicola*].

*Contenuto (soderžanie)* del giornale è il principio di organizzazione e di elaborazione di quanto è *contenuto (soderžemoe)* nel giornale [...] <sup>142</sup>”

Ora, se il *contenuto* è il principio di organizzazione integrale che connette le parti costituenti in un organismo unitario, la *forma* è innanzitutto “l’istanza analitica della segmentazione”, il processo attraverso il quale vengono costituite e tratteggiate le *parti* dell’opera, i frammenti significanti – o, per continuare la metafora organicistica – gli organi che costituiscono l’intero organismo: “la forma è la risultante dell’atto – analitico – per cui qualcosa viene separato, ritagliato dalla molteplicità dei fenomeni reali” <sup>143</sup>.

[...] “forma” in russo vuol dire *immagine (obraz)*. Ora, l’immagine si trova all’incrocio tra i concetti di *obrez* e *obnuraženie* [rispettivamente “*taglio*” e “*palesamento*”] [...].

Due termini che caratterizzano brillantemente la forma da ambedue i punti di vista: da quello statico-individuale quale “*obrez*” – separazione di un determinato fenomeno da altri concomitanti [...]; lo “*obnuraženie*”, palesamento, distingue invece la forma anche dall’altro aspetto dello “*obnuraženie*”, cioè dal punto di vista dello stabilire un nesso tra un dato fenomeno e quanto lo circonda” <sup>144</sup>.

Quindi la forma (*obraz*) è, in quanto *obrez*, l’atto del ritagliare, del segmentare, dello scegliere una data porzione di materiale che costituirà una

---

<sup>142</sup> S. M. Ejzenštejn, *Prospettive*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 192-193, cit.

<sup>143</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXII, cit.

<sup>144</sup> S. M. Ejzenštejn, *Prospettive*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, pag. 192, cit.

delle parti componenti dell'organismo dell'opera: un'inquadratura ritaglia una sezione di realtà profilmica e la rende parte lavorabile all'interno dell'opera (attraverso il montaggio).

Nello stesso momento, tale ritagliare (*obrez*) porta con sé uno *obnuraženie*, uno svelamento, un palesamento: la rivelazione che quel frammento di materia che abbiamo ritagliato rimanda, allude costantemente al *tutto* da cui è stato ritagliato (un'inquadratura di una finestra ci fa pensare immediatamente all'edificio a cui quella finestra appartiene, e quindi alla città etc.).

Il ritaglio (quindi la parte dell'opera, il pezzo di montaggio) è un σύμβολον, una tessera, un frammento che rimanda ad un tutto, una parte che sta per un certo tutto. Vediamo come – in tale saggio del '29 – sia presente il meccanismo della *pars-pro-toto* analizzato da Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio* (cfr. il capitolo 4 della presente trattazione).

Ora, l'inquadratura della finestra porta con sé, disvela, tutto il suo retroterra semantico, ossia la casa, la città, ed infine rimanda all'intero organismo del film: “è una finestra della città piovosa dove è accaduto l'assassinio etc.”; quindi rimanda anche alla specifica organizzazione formale che unisce quell'inquadratura alle altre inquadrature e alle altre “parti” del film.

La *parte*, quindi, in quanto *obrez* (ritaglio), istituisce dei rapporti organici con quello che Montani – riguardo agli appunti sul *Capitale* – definiva l’“iniziale presupposto semantico”, ed Ejzenštejn, in *Teoria generale del montaggio*, definirà come *Tema*: ossia il principio regolatore della *Grundform*, dell'organismo inteso come Totalità, organismo che, nell'ottica del saggio *Prospettive*, è regolato e “tenuto insieme” dal “contenuto”.

Quindi la forma in quanto *obrez*, “ritaglio di qualcosa”, è anche – immediatamente – *obnuraženie*, disvelamento dei rapporti che essa intrattiene con il principio che organizza e regola la totalità dell'organismo, ossia con il “contenuto”; insistiamo: la parte in quanto “ritaglio” palesa immediatamente i rapporti che la legano alle altre parti dell'opera, ossia rende istantaneamente evidente il “contenuto” in quanto principio regolativo che connette le parti in un organismo unico<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Tale doppio movimento innescato dalla forma (*obraz*) ricorda il doppio processo della *différance* derridiana: 1) la *différance* in quanto “differenza”, movimento differenziale” attraverso il quale un significante ritaglia il suo spazio semantico dall'indifferenziato e quindi continua ad alludere, a

Ejzenštejn, quindi, nel saggio *Prospettive*, riesce a rispondere ai quesiti lasciati in sospeso dalle sue teorizzazioni precedenti (il saggio *Fuori campo*, gli appunti per il *Capitale* etc.): ossia riesce ad elaborare una teoria coerente dei rapporti organici che legano la parte costituente alla struttura totale dell'organismo.

Negli anni '30 la riflessione ejzenštejniana subisce una torsione considerevole.

Abbiamo visto come – a partire dal puro effetto sensoriale del montaggio attrazionale giungendo al cinema intellettuale tutto teso a creare veri e propri concetti, atti intellettivi puri nello spettatore – il pensiero di Ejzenštejn si snodi attraverso una dialettica – per certi versi irrisolta – fra sensorialità e intellezione, fra gli strati inconsci della psiche e i processi della *ratio* analitica.

L'interrogazione che muove Ejzenštejn negli anni '30 ruota tutta intorno al quesito: come conciliare, come sintetizzare sincreticamente – all'interno di una teoria della ricezione dell'opera d'arte – la sensorialità e l'intellezione analitica, senza cadere, da un parte, nell'irrazionalismo regressivo e, dall'altra, nel razionalismo intellettualizzante?

I tentativi di risposta abbozzati da Ejzenštejn riguardo tale problema si riversano nel materiale incompiuto che avrebbe dovuto dar vita al volume intitolato *Grundproblem*<sup>146</sup> (o *Metod*): in tale massa di manoscritti inediti sono raccolte le tormentate, incerte, onnivaghe e spesso dubbiose (non prive di ripensamenti) riflessioni ejzenštejniane che vanno dal 1930 al 1947.

Lo sforzo di Ejzenštejn consiste nel tentativo di dare un fondamento teorico stabile all'idea di un pensiero umano che unisce sincreticamente, in un unico processo organico, sensorialità e intellezione pura<sup>147</sup>.

---

rinvia a tale totalità di senso. 2) Al contempo in tale delimitare, in tale “fare la differenza” e in tale alludere, il significante allontana, *differisce* incessantemente il senso, rendendolo inattuabile (cfr. J. Derrida, *Margini della filosofia*, cap. II, *La différance*, pagg. 27-59, Einaudi, Torino 1997).

<sup>146</sup> Sono stati pubblicati solo alcuni stralci di tale opera incompiuta: in S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, nel saggio *La forma cinematografica: problemi nuovi*, cit.; ampi passaggi, apparsi per la prima volta in Italia, sono presenti nel saggio di Naum Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, cit.

<sup>147</sup> Scrive Naum Klejman: “Bisogna ammettere che la dicotomia *intellettuale/emotivo* definisce in maniera alquanto approssimativa, per non dire imprecisa, la “grundproblematica” di Ejzenštejn. [...] Piuttosto, è un tratto tipico del *Socrealizm* quello di trattare il problema fondamentale dell'arte come un problema di “contenuto” e “forma”, rispettivamente intesi come alcunché di



All'inizio degli anni '30 Ejzenštejn tenta di formalizzare tale possibile sincretismo di sensorialità e intellesione analitica con la definizione – alquanto problematica – di *pensiero sensuoso* (*čuvstvennoe myšlenie*): un processo in cui “si trovano contraddittoriamente connesse la sfera della sensibilità (nell’accezione ampia del termine) e del pensiero”<sup>148</sup>.

In alcuni casi Ejzenštejn ricorre all’espressione di *pensiero globale* (*kopleksnoe myšlenie*), o di *pensiero integrale* (*celostnoe myšlenie*) “in contrapposizione al pensiero *differenziante* o *analitico* [...]. In modo analogo sorgono le coppie *mitologico-scientifico* e *magico-scientifico*. Secondo Ejzenštejn il pensiero artistico (*immaginario*) rappresenta una sintesi di entrambe”<sup>149</sup>.

“La dialettica dell’opera d’arte è costruita su una singolare “duplicità unitaria”. L’influenza dell’opera d’arte è costituita dal fatto che in essa si manifesta contemporaneamente un duplice processo: una progressiva elevazione verso i più alti gradi della conoscenza e una contemporanea immersione, grazie alla struttura formale, nei più profondi strati del pensiero sensuoso”<sup>150</sup>.

Le difficoltà, per Ejzenštejn, nascevano tutte dalla giustificazione teorica di tale “immersione nei più profondi strati” dello psichismo umano.

Innanzitutto, la problematicità dell’assunto derivava strettamente dalla *Weltanschauung* dell’epoca: la visione del mondo dettata dai diktat della cultura dominante sovietica era infatti profondamente permeata di un evolucionismo progressista radicale unito ad un razionalismo integrale.

Tutto ciò che implicava un riferimento al fondo ctonico ed a-razionale del pensiero umano veniva stigmatizzato come “reazionismo borghese”, “decadentismo” etc.

---

“razionalmente percepito” e di “emotivamente vissuto”, di cui si sottolineano i valori “ideali” (e ancor più spesso il carattere ideologico del materiale)”, in Naum Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 278, cit.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ivi*, pagg. 278-279, cit.

<sup>150</sup> S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, pag. 129, cit.

Ejzenštejn non poteva sfuggire se non parzialmente all'influenza di tali paradigmi ideologici: "non sorprende la crisi vissuta dal regista a causa della propria ipotesi"<sup>151</sup>.

Il 28 Dicembre 1932 Ejzenštejn annota:

"E' possibile ammettere, nel sistema, *sintesi suprema* in luogo di *regressione* (dopo aver abbandonato la regressione come componente)"<sup>152</sup>.

Perché sia possibile una *sintesi suprema* della *sensorialità* e della *ratio analitica*, e, in genere, perché sia possibile concepire lo psichismo umano come un organismo integrale, sincretico di tutte le componenti processuali che lo contraddistinguono, occorre superare lo stesso concetto di regressione, che implica l'inferiorità del pensiero sensoriale rispetto al pensiero analitico.

E' nell'ottica di un superamento del concetto di *regressione*, in quanto tendente ad una negativizzazione del pensiero sensoriale, che Ejzenštejn apporta una sottile modifica del termine *pensiero prelogico* coniato da Lucien Lévy-Bruhl.

Ejzenštejn parla di *pra-logica (pralogika)*: cerca, in tal modo, di smentire l'idea di un pensiero che viene *prima* della logica, di una fase sorpassata del pensiero, una fase oramai totalmente rimossa e superata.

Viene meno la visione evolucionistico-progressista dello psichismo umano, che considera il pensiero sensoriale come il medioevo oscuro e barbaro della mente contrapposto all'*Aufklärung* delle "magnifiche sorti e progressive" incarnate dalla *ratio* analitica.

Partendo da tali premesse, Ejzenštejn giunge ad esiti ancor più radicali: arriva a contestare dalle fondamenta quelle teorizzazioni che concepiscono la psiche umana in modo piramidale, strutturata in *topoi* più elevati e avanzati e in zone secondarie, marginali, periferiche.

In tal modo, la critica è rivolta sia all'irrazionalismo che mette al vertice della piramide le dinamiche inconsce e sensoriali, sia al razionalismo illuminista e progressista che fa del pensiero analitico la *summa* dello psichismo umano.

---

<sup>151</sup> Naum Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 279, cit.

<sup>152</sup> *Ivi*, pag. 282. Annota Klejman: "In questa breve annotazione si riflettono sia le perplessità di un "intellettuale progressista" dinanzi al concetto stesso di "regressione", sia i tentativi di uniformare le idee marxiste sul "carattere a spirale" dello sviluppo", *Ibidem*.

Partendo da questi assunti, Ejzenštejn critica radicalmente anche il concetto di *rimozione* (*Verdrängung*) elaborato da Freud, in quanto implica una divisione in settori delle dinamiche psichiche: le scorie dei desideri rimossi vanno a comporre il regno sommerso dell'inconscio, l'altra scena che affiora sintomatologicamente alla coscienza.

Non c'è spazio per la *Spaltung*, per lo *οχιζειν*, per il *soggetto diviso* freudiano, nella concezione che Ejzenštejn stava elaborando di un pensiero sincretico che fondesse in unità organica tutte le dinamiche della psiche oltre qualsivoglia toponimia, settorializzazione piramidale.

“A questo punto, dopo aver espresso le proprie perplessità sia a proposito della figura freudiana della “rimozione”, sia a proposito del termine “frenaggio” presente nella concezione riflessologica di Pavlov, Ejzenštejn di colpo dichiara:

«[...] Nel mio campo non ammetterò mai l'idea di correlazioni tra strati che vengono considerati non dico “superiori” e “inferiori” ma neanche trainanti e frenati, all'avanguardia e arretrati come afferma il compagno Stalin, riferendosi a un altro settore della disciplina inerente ai residui del passato nella coscienza...» (*manoscritto op. 2, coll. 240-242*)

Bisogna ammettere tutta la risolutezza e persino l'audacia di una tale dichiarazione. [...] il regista, qui, respinge il postulato stesso di “residui” equiparati a qualcosa di illegalmente sopravvissuto e soggetto [...] al “superamento”; rifiuta il primato evoluzionistico di una forma “avanzata” e “progressiva” su una forma “superata” e rigetta perfino la gerarchia tra forme “superiori” e “inferiori” della coscienza!”<sup>153</sup>.

Quindi, se nel periodo di massimo sviluppo della teoria del “cinema intellettuale”, del cinema che produce nella mente dello spettatore il concetto, la pura intellesione analitica, Ejzenštejn auspicava la “*sintesi tra arte e scienza*”<sup>154</sup>, ora, negli appunti di *Grundproblem*, emerge la concezione dell'arte come di una “post-scienza”, “di un mezzo per supplire all'unilateralità e all'incompletezza

---

<sup>153</sup> *Ivi*, pagg. 281-282, cit.

<sup>154</sup> S. M. Ejzenštejn, *La dialettica della forma cinematografica* (1929), in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, pag. 59, cit.

dell'approccio alla realtà di tipo analitico scientifico (il che si riferisce in misura analoga alle scienze naturali e alle discipline sociali)"<sup>155</sup>.

Verso la metà degli anni '30 Ejzenštejn sembra aver trovato una formulazione – che, come scrive Montani<sup>156</sup>, pare essere definitiva – alla concezione di un pensiero integrale, da un lato, e, dall'altro, al problema dei rapporti organici che legano tale pensiero integrale con le modalità costruttive dell'opera d'arte.

Ejzenštejn reperisce, nel concetto di *discorso interno* elaborato dallo psicologo Lev Vygotskij, un modello pregnante di pensiero integrale che unisce sincreticamente sensorialità e intellesione, operatività e verbalità, una concezione dello psichismo umano che evita la settorializzazione piramidale di una psiche strutturata in strati disomogenei e gerarchici.

Scrivo Ejzenštejn nel 1935:

---

<sup>155</sup> Naum Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, pag. 284, cit.

Negli appunti di *Grundproblem* Ejzenštejn porta ancora più in profondità questo movimento che Klejman (pag. 285) definisce ancora come "regressivo", ma che invece si configura come – non un "ritorno" – bensì una ricerca dell'origine, *dell'Ur-sein*, dell'essere primordiale. Infatti, Ejzenštejn, analizzando le linee vertiginose dei suoi disegni, scopre e comincia ad indagare il campo di quella che lui stesso definisce "protoplasmatica": si tratta dell'emergere di forme liquide, che ripristinano la figurazione "liquida-ininterrotta" caratteristica degli organismi unicellulari, dell'ameba. Scrive Ejzenštejn nel 1932: "le braccia e le gambe dei miei disegni sono sempre... pseudopodi dell'originaria ameba protoplasmatica [...]: le figure "si librano" nello spazio, ossia in esse l'atavismo risale a un periodo anteriore all'adattamento su terreno stabile, allo stadio ameboplasmatico tipico dello spostamento nell'elemento liquido. [...] analoga è la sensazione uterina della gioscopia" (*Ivi*, pag. 285). L'organismo unicellulare è la matrice biologica, l'archetipo organico da cui nasce il disegno "a contorno chiuso", il disegno eseguito senza staccare penna dal foglio. "L'ipotesi di Ejzenštejn consiste in questo: chi osserva [*i disegni a "contorno chiuso*] prova un senso di piacere e di gioia perché è come se dalle libere metamorfosi di quella "pseudopodia" grafica si sprigionassero i più profondi strati della "memoria sensoriale" (*Ivi*, pag. 286). Si tratta di una ricerca immersiva dell'originario, della purezza ancestrale simboleggiata dall'organismo unicellulare, in cui s'incarna l'aspirazione ejzenštejniana alla massima correlazione organica tra tutto e parti costituenti: nell'ameba il tutto e la parte coincidono. Tale ricerca immersiva dell'origine è definita da Ejzenštejn con la sigla MLV: si tratta della forma abbreviata del termine tedesco *Mutterleibsversenkung*, della *immersione nel grembo materno*, intesa non nell'ottica regressiva della psicoanalisi ma come "ricordo inconscio di nove mesi di beatitudine paradisiaca, di assoluta armonia tra l'essere in via di sviluppo [...] e l'ambiente circostante" (*Ivi*, pag. 286). Parliamo dell'aspirazione umana ad uno stato di armonia "uterina" con il mondo e con la natura, di un sentimento di appartenenza panica al mondo che anticipa clamorosamente l'ultimo capitolo de *La natura non indifferente* in cui Ejzenštejn si occupa del comportamento estatico dell'uomo che esce fuori di sé, annulla il proprio io nella fusione totalizzante con la natura: Ejzenštejn parla di "autodissolvimento di Van Gogh nel paesaggio" (*La natura non indifferente*, pag. 402, cit.) e cita le dottrine buddiste del *nulla interiore* e quelle vediche indiane del *nirvana* (*Ivi*, pag. 396-ss).

<sup>156</sup> "Questo approdo estetico della riflessione ejzenštejniana è da considerarsi *pressoché definitivo*", in P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXVIII, cit.

[...] per ritornare ancora una volta al cinema intellettuale. Si disse che la qualità specifica del cinema intellettuale è il contenuto [*il con-tenere del saggio Prospettive, in quanto be-greifen, “com-prendere”, ossia il processo messo in atto dal Begriff, dal “concetto”*<sup>157</sup>]. La corrente dei pensieri e il movimento dei pensieri furono rappresentati come la base esauriente di tutto ciò che si manifesta nel film, e cioè un sostituto del soggetto. Secondo questa linea – sostituzione completa del contenuto – esso non si giustifica. [...]

Ecco il principale argomento che voglio trattare, e cioè la sintassi del *discorso interno (vnutrennjaja reč)*, opposta a quella del linguaggio verbale. Il discorso interno, il fluire e il susseguirsi dei pensieri non formulati nelle costruzioni logiche in cui si esprimono i pensieri espressi e formulati, ha una propria struttura particolare. Questa struttura si fonda su una serie ben distinta di leggi. Quel che vi è di notevole – ed è questa la ragione per cui ne discuto – è che le leggi di costruzione del discorso interno sono precisamente *quelle leggi che si trovano alla base di tutta la varietà di leggi governanti la costruzione della forma e della composizione delle opere d'arte*<sup>158</sup>.

Quindi, se le leggi che regolano la “sintassi” del discorso interno sono omogenee alle leggi originarie che danno vita alle regolarità strutturali e ai processi compositivi dell'opera d'arte<sup>159</sup>, allora occorre indagare i legami organici che intercorrono tra i procedimenti compositivi elaborati da Ejzenštejn e le leggi sintattiche del discorso interno vygotškijano.

---

<sup>157</sup> Per il “concetto” cfr. il saggio *Fuori campo e Drammaturgia della forma cinematografica*, cit.

<sup>158</sup> S. M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, pag. 117, cit. Il testo in questione – che raccoglie l'intervento di Ejzenštejn alla Conferenza creativa panunionista dei lavoratori del cinema sovietico (11-13 gennaio 1935) – può essere considerato come una sorta di stralcio, di frammento sintetico tratto dalla grande mole degli appunti contenenti il *Metod* e il *Grundproblem*.

<sup>159</sup> Leggendo attentamente lo scritto di Ejzenštejn ci accorgiamo che le leggi del discorso interno sono omogenee non alle “leggi” strutturali, ai sistemi compositivi delle opere d'arte. Bensì sono omogenei alle leggi originarie, fondanti, agli archetipi che danno vita alle strutture normative dell'opera. In sintesi, l'omogeneità non investe le leggi del discorso interno e i procedimenti compositivi “di superficie” dell'opera; bensì le leggi del discorso interno sono omogenee agli archetipi normativi che, agendo in profondità, forniscono l'humus da cui rigerminano i processi compositivi “di superficie”. Uno di tali archetipi normativi, come vedremo, è l'*obraznost', l'immaginità*.

Innanzitutto proponiamo una rapida sintesi delle tesi di Vygotskij riguardanti il discorso interno<sup>160</sup>.

Scrive Vygotskij:

“Ne deriva, così, che quella interrelazione [*tra parola e pensiero*], che ci siamo proposti di indagare, non costituisce un legame originario aprioristicamente dato, quasi condizione necessaria per ogni ulteriore sviluppo, ma si costituisce e si evolve soltanto nel processo dello sviluppo storico della coscienza umana: essa [*l'interrelazione tra parola e pensiero*] non è il presupposto, ma il prodotto di quel *processo* per cui l'uomo diviene tale”<sup>161</sup>.

Quindi l'interrelazione, i rapporti fra *parola e pensiero* non sono una statica condizione predeterminata, ma devono essere pensati come un processo soggetto a cambiamenti ed evoluzioni.

Uno dei cambiamenti fondamentali del rapporto tra pensiero e parola avviene nell'età compresa dai tre ai sette anni, e consiste nell'introduzione totale di quello che Vygotskij definisce come “linguaggio egocentrico”, ossia una sorta di *stream of consciousness*, di litania che il bambino dice a se stesso mentre è immerso nella operatività dei suoi giochi: “è una sorta di *correlato o integrazione verbale del suo comportamento operativo*”<sup>162</sup>.

Il linguaggio egocentrico, non ha alcuna finalità comunicativa, non è rivolto ad un interlocutore; è una sorta di traduzione verbale automatica della operatività, del gesto. Il bambino contrappunta il suo giocare o il suo “fare” con

---

<sup>160</sup> Cfr. Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, cit., soprattutto l'ultimo capitolo, *Pensiero e Parola* (pagg. 323-396, pagg. 147-232 nell'edizione del 1966, Barbèra ed.) in cui è trattato a fondo il concetto di discorso interno, tradotto nell'edizione italiana con “linguaggio interno” (noi adottiamo la traduzione suggerita da Pietro Montani nell'*Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXV-ss, cit.)

<sup>161</sup> Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*: abbiamo usato, in tale citazione, la traduzione del 1966, pag. 147, cit., perché molto più chiara di quella del 2004 (1990, prima edizione) che però per comodità mettiamo qui di seguito: “[...] i rapporti tra la parola e il pensiero [*mysl'*] da noi cercati non sono una grandezza originaria, data all'inizio, che sarebbe la premessa, il punto fondamentale e di partenza di tutto lo sviluppo successivo, ma che essi stessi compaiono e si stabiliscono soltanto nel processo dello sviluppo storico della coscienza umana, essi stessi non sono la premessa, ma sono il prodotto dell'evoluzione dell'uomo”, ed. Laterza, pag. 323.

<sup>162</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXVI, cit.

un'incessante monologo sussurrato a se stesso, atto a simbolizzare e a condensare in immagini mentali le sue azioni corporee<sup>163</sup>.

La particolarità linguistica di questo *stream of consciousness* infantile è radicata nella sua "organica" "sintassi sincretica" che fonde *verbalità* e *operatività*, *simbolizzazione linguistica* e *corporalità performativa*.

Il linguaggio egocentrico si basa su un processo continuo di traslazione e traduzione verbale del gesto, del fare fisico che diviene atto di parola, linguaggio verbale, fino al punto in cui gesto e parola, attività verbale e attività fisica si fondono in un'unica operazione mentale.

All'età all'incirca di sette anni, questa litania verbale-performativa viene introiettata e depositata nelle profondità inconscie della psiche. Diviene commento muto: ossia, vygotkijano *discorso interno*, che mantiene, però, del linguaggio egocentrico, la caratteristica sintassi sincretica di *verbalità* ed *operatività*.

Nell'adulto il linguaggio egocentrico diviene puramente mentale: non è più detto, riferito sottovoce a se stesso. E' un monologo interiore che accompagna – con le stesse modalità sincretiche del linguaggio egocentrico – i gesti, le azioni, l'operatività dell'individuo.

Ci è chiaro, a tal punto, l'interesse dimostrato da Ejzenštejn per la teoria del *discorso interno* elaborata da Vygotskij: nella sintassi sincretica che unisce verbalità, atto di parola e operatività performativa (la fisicità del gesto), Ejzenštejn trova un modello psichico unitario, un *pensiero integrale* che condensa organicamente sensorialità (il puro operare fisico) e *ratio* analitica (la verbalizzazione che accompagna il gesto performativo).

Ora, occorre evidenziare i rapporti che il processo sincretico del *discorso interno* instaura con l'organismo dell'opera d'arte.

L'opera d'arte non fa altro che cristallizzare in un organismo (ossia nel corpo dell'opera con la sua strutturazione formale) il fare, l'operatività del *discorso interno*, e innescare, attraverso quel formare, un meccanismo conoscitivo, eidetico, nello spettatore, che è il corrispettivo della verbalizzazione del *discorso*

---

<sup>163</sup> In un suo esperimento Vygotskij nota come il linguaggio egocentrico aumenta di intensità nei momenti di difficoltà operativa del bambino: "Scoprimmo che in queste situazioni difficili il coefficiente di linguaggio egocentrico raddoppiava quasi [...]. Il bambino cercava di afferrare la situazione e di rimediarsi dicendo a se stesso: "dov'è la matita? Ho bisogno di una matita turchina. Non importa, disegnerò con quella rossa, e la bagnerò con l'acqua; diventerà più scura e sembrerà turchina", in Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, pag. 35, G. Barbèra ed., Firenze 1966.

*interno*. Quindi nel corpo dell'opera (nella sua strutturasi formale) noi ritroviamo il "fare", l'operatività del gesto o del gioco del bambino, mentre nell'effetto eidetico, conoscitivo, in un certo senso verbalizzabile, che l'opera ha sullo spettatore, ritroviamo la componente verbale, il monologo incessante del discorso interno.

"[...] non si tratta più di richiedere all'opera d'arte il compito improbabile di esporre le leggi del pensiero, ma solo di evidenziare come l'opera d'arte sia in grado di riprodurre sul piano della rappresentazione esattamente ciò che nel discorso interno appare oramai completamente assorbito in un orizzonte simbolico: l'originario sincretismo di comportamento verbale e comportamento operativo"<sup>164</sup>.

Quindi, come nel *discorso interno*, anche nell'opera d'arte assistiamo ad un'operazione schiettamente sincretica che fonde operatività performativa – e quindi sensorialità (il gesto) – e verbalizzazione, ossia un atto essenzialmente razionalizzante e analitico.

Come abbiamo visto in *Prospettive*, nell'opera d'arte agisce una compresenza di 1) operatività performativa-sensoriale incarnata nella "costruzione", nei procedimenti costruttivi e formali che innescano "un originario formare oggetti e relazioni fra oggetti (movimento "costruttivo" il cui supporto è la sensibilità della forma)"<sup>165</sup> e 2) un conseguente effetto conoscitivo (la "conoscenza" del saggio *Prospettive*), il produrre pensieri e riflessioni razionali nello spettatore, a cui corrisponde la verbalizzazione, l'atto analitico della parola nel *discorso interno*.

Trova finalmente giustificazione – mediante la "scoperta" che l'opera d'arte traduce sul piano della *rappresentazione* il sincretismo di operatività-sensorialità e verbalizzazione-razionalizzazione del *discorso interno* – la tesi di *Prospettive* secondo cui non c'è *conoscenza* senza *costruzione* e viceversa.

Abbiamo già accennato, in nota, al fatto che Ejzenštejn – nello stralcio tratto dalla conferenza del 1935 – parla di un rapporto di similarità tra le leggi che regolano il discorso interno e le "leggi che si trovano alla base di tutta la varietà di leggi governanti la costruzione della forma e della composizione delle opere d'arte".

---

<sup>164</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXVIII, cit.

<sup>165</sup> *Ibidem*.



Si tratta, quindi, di leggi archetipiche che si trovano ancora più in profondità rispetto alle leggi che regolano la “costruzione”, così come il termine è inteso in *Prospettive*: si tratta, anzi, di archetipi regolativi, di norme originarie da cui scaturisce e rigermina la varietà delle leggi e dei procedimenti strutturanti che danno luogo alla “costruzione”.

Di quali leggi, di quali principi regolativi originari si tratta? Pietro Montani ci fornisce un’adeguata risposta mettendo in relazione il concetto ejzenštejniano di *immaginità* (*obraznost’*) con il processo sincretico del *discorso interno*.

L’*immaginità*, infatti, non è altro che un principio regolativo che si antepone e precede le leggi e i procedimenti di costruzione dell’opera, fornendo anzi un modello di connessione organica delle varie strategie compositive messe in atto.

Ci siamo già occupati del concetto di *immaginità* nel capitolo 1.

Per portare a termine questo lungo *Intermezzo* – in cui abbiamo attraversato le tappe che scandiscono la teoria della ricezione di Ejzenštejn – dobbiamo ritornare per un momento al concetto di *immaginità*.

“Nei momenti di massima tensione – di condensazione – la maniera di esprimersi si raccoglie nell’*immaginità*, nella forma «condensata» dell’espressione, nella condensazione – nella *Verdichtung*”<sup>166</sup>.

L’*immaginità*, in quanto massima condensazione espressiva, indica il risultato ottenuto da un organismo artistico nel momento in cui le procedure costruttive, i mezzi formali messi in atto, sono particolarmente “appropriati” rispetto ai materiali utilizzati nell’opera.

Quindi l’*immaginità*, la condensazione del senso, è anche un criterio per “misurare” l’appropriatezza dei procedimenti costruttivi – delle strategie formali su cui è costruita l’opera – rispetto ai materiali di partenza<sup>167</sup>.

L’appropriatezza dei procedimenti costruttivi deriva, quindi, dal livello di organicità da essi posseduto, ossia dalla capacità, che tali strategie di costruzione del testo possiedono di interpretare la non indifferenza, la disponibilità della materia, dei materiali di partenza (in un film, ad esempio, si tratta della totalità

---

<sup>166</sup> S. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica* in, *Il montaggio*, pag. 38, cit.

<sup>167</sup> “In definitiva, l’*immaginità* definisce il risultato dell’appropriatezza delle procedure costruttive attraverso le quali la materia viene organizzata, in base a un progetto, sul fondamento della sua non indifferenza”, P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXXII, cit.

dei materiali messi in gioco: il soggetto, gli attori, le scenografie, etc.): qualsivoglia materiale suggerisce e implica procedimenti formali più o meno organici e appropriati.

Ad esempio, un quartetto per archi che adotti figurazioni strumentali tratte dalla scrittura per pianoforte (arpeggi estesi, configurazioni accordali etc.) darà luogo a procedimenti formali dis-organici, inadatti a conquistare un qualche tipo di *immaginità*, di *pregnanza espressiva*<sup>168</sup>.

In tal modo, “misurando” la *pregnanza* e l’*organicità* dei processi costruttivi nei loro rapporti con il materiale, l’*immaginità* fornisce anche un criterio di connessione in unità di tutte le componenti eterogenee, dei vari codici espressivi da cui è composta un’opera d’arte (e soprattutto il film, che addensa materiali vari e disparati).

Ritornando all’esempio del quartetto per archi: per raggiungere la condensazione espressiva dell’*immaginità*, il compositore deve adottare una scrittura il più possibile vicina alle possibilità dei quattro archi (quindi non una scrittura pianistica). Questo implica, però, anche un diverso uso della melodia e dell’armonia (non arpeggi estesi né accordi massicci, come sul pianoforte). In tal modo il criterio dell’*immaginità* unisce – in un’unica strategia compositiva – l’elemento timbrico (la scrittura quartettistica), con l’elemento melodico e l’elemento armonico: ossia organizza e connette in un tutto coerente i vari piani e le varie componenti dell’opera.

Ricapitolando: l’*immaginità*, essendo un criterio misurante l’appropriatezza dei procedimenti costruttivi-formali, è, al contempo, un modello di connessione delle parti costituenti l’opera in un organismo unico e integrale.

Possiamo però attestare – ci dice Ejzenštejn – l’esistenza di processi formali particolarmente appropriati e organici (con un alto tasso di *immaginità*) perché si basano su figure costruttive “archetipiche” (definite da Montani “figure della costruttività”) che traducono in modo pregnante gli originari processi della natura: una di queste *figure della costruttività* è la linea serpentinata sviluppata

---

<sup>168</sup> “L’*organicità* dell’opera d’arte in tal senso riposa sulla maggiore o minore adeguatezza delle soluzioni adottate e cioè, da un punto di vista produttivo, sulla maggiore o minore competenza nel manipolare o inventare le figure della costruttività di cui si è detto. Infatti potranno ben darsi procedure poco appropriate (relativamente ottuse nei confronti della materia) e allora si otterranno soluzioni “disorganiche” [...]. Ma potranno anche darsi, al contrario, soluzioni particolarmente appropriate (cioè capaci di elaborare la materia secondo tutta la ricchezza delle figure della costruttività cui essa di volta in volta si rende disponibile) e allora [...] si otterranno soluzioni organiche [...]”, *Ibidem*.

dall'estetica di Hogart, e ripresa da Ejzenštejn nel saggio *Organicità e immaginità*<sup>169</sup>.

Le *figure della costruttività* orientano e regolano l'insieme dei procedimenti formali in direzione dell'immaginità, della massima appropriatezza organica rispetto al materiale (altre figure della costruttività possono essere ravvisate ne *La natura non indifferente*, ad esempio la spirale logaritmica e la sezione aurea).

Ora, i criteri che definiscono la condensazione espressiva dell'immaginità – sottoposta all'azione regolativa svolta dalle *figure della costruttività* – obbediscono, profondamente, ad una logica sincretica che fonde “dire” e “fare”, verbalizzazione/razionalizzazione e operatività performativa, logica del tutto omogenea a quella del *discorso interno*.

Infatti in ogni figura della costruttività – ad esempio nella linea serpentinata – noi troviamo:

1) una certa regolarità costruttiva, una capacità di dar forma, e di manipolare la materia (che corrisponde alla operatività, al gesto, al fare del *discorso interno*, o al giocare del bambino nel *linguaggio egocentrico*);

2) quindi – derivante da tale regolarità costruttiva – possiamo ravvisare un certo *effetto conoscitivo* che scaturisce direttamente dall'atto del “formare”, del “dar forma” alla materia (e che corrisponde alla verbalizzazione, al flusso verbale che accompagna il “fare” nel *discorso interno*).

Quindi, come il *discorso interno* fonde sincreticamente *fare* e *dire*, così l'*immaginità* – tramite le figure della costruttività – fonde in unità sintetica 1) la regolarità costruttiva del “formare” e 2) l'effetto conoscitivo innescato da tale mettere in forma.

Ci permettiamo di inserire una tabella riassuntiva che sintetizza le corrispondenze fin qui esplicate.

---

<sup>169</sup> Serghej M. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità* in *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, cit,

DISCORSO INTERNO (Vygotskij)	operatività performativa (gesto-fare)	Verbalizzazione (dire)
PROSPETTIVE (1929)	costruzione	conoscenza
OBRAZNOST' (figure della costruttività)	regolarità costruttiva (manipolare, dar forma alla materia)	effetto conoscitivo

Giunti al termine di tale lungo – ma doveroso – *excursus* attraverso gli sviluppi della teoria della ricezione di Ejzenštejn, possiamo leggere con maggiore consapevolezza la teoria del *pathos*, ultimo anello di tale teoria della ricezione.

Ad una prima lettura, lo stato di pura possessione estatica<sup>170</sup>, innescato nello spettatore dalla formula patetica, sembra riportare la teoria ejzenštejniana alla mera eccitazione sensoriale del montaggio delle attrazioni.

Ma, in realtà, come si evince nitidamente dalle riflessioni di Ejzenštejn, il *pathos* non è una semplice eccitazione dell'apparato percettivo *quotidiano* del fruitore, come avviene nel procedimento attrazionale.

Il *pathos*, inversamente, presuppone un salto che sbalzi lo spettatore fuori dalla normatività della percezione quotidiana, un superamento radicale della percezione quotidiana che permetta l'accesso ad un processo percettivo diverso, totalmente *altro*<sup>171</sup>: che si tratti della logica sincretica del *discorso interno*?

Ejzenštejn non lo spiega, ma ribadisce, comunque, come il *pathos* inneschi un superamento radicale delle norme percettive del quotidiano, marcando in tal modo una distanza abissale dalla riflessologia su cui faceva perno *il montaggio delle attrazioni*: in quest'ultimo non c'è alcun salto che superi la percezione quotidiana in un altro livello percettivo. Il processo attrazionale rimane ancorato alla pura *eccitazione* della percezione *quotidiana*, senza che ci sia un salto in una dimensione percettiva nuova: anche a livello dell'effetto spettatoriale, nella staffetta dei salti attrazionali, possiamo rinvenire, con Montani, la *meccanica* del

<sup>170</sup> E' lo stesso Ejzenštejn a parlare di "possessione": cfr. l'ultimo capitolo de *La natura non indifferente*.

<sup>171</sup> Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, il passaggio in cui Ejzenštejn analizza il processo percettivo – innescato dall'opera d'arte patetica – per cui le aspettative quotidiane "inerziali" dell'occhio vengono smentite e infrante: l'occhio si aspetta il solito PP romantico, ed irrompe, invece, una rapida carrellata etc. L'occhio esce dall'inerzia della sua visione quotidiana (pag. 167-ss).

procedimento estatico ma non la sua *fisiologia* (non c'è il passaggio da una qualità ad un'altra).

Ora, della sintassi sincretica agente nel *discorso interno* e nell'*immaginità*, nelle riflessioni che Ejzenštejn dedica al *pathos*, sembra non esserci traccia, se non in qualche passaggio non adeguatamente approfondito.

Abbiamo già affrontato (nel cap. 1) la sezione de *La natura non indifferente* in cui Ejzenštejn analizza la sequenza della centrifuga de *Il vecchio e il nuovo*: Ejzenštejn parla dei “fondamenti stessi della natura del *pathos*: l'unificazione, in uno slancio comune, delle sfere della sensibilità (*čuvstvo*) e della conoscenza (*soznanie*) realizzata nell'uomo dalla condizione estatica”<sup>172</sup>.

In tale passaggio il *pathos* sembra delinarsi come un processo psichico sincretico che fonde “sensibilità” e “conoscenza” (non ci è spiegato secondo quali modalità).

Ma si tratta di un caso “speciale” legato alla specifica sequenza de *Il vecchio e il nuovo*: abbiamo visto, come, in quella sequenza, si passasse estaticamente da un regime *figurativo* dell'immagine ad un regime *non figurativo/astratto*, fino al momento in cui gli zigzag astratti, aumentando di dimensione, si trasformavano in una sequela di cifre numeriche crescenti. È proprio l'apparire delle cifre a garantire il passaggio dalla sfera della “sensibilità” (legata all'immagine, figurativa o astratta essa sia) a quella dell'intellezione pura del “concetto”.

Ora l'esempio è chiaramente rudimentale: si passa dalla *sensibilità* alla *conoscenza* mediante la fruizione di cifre numeriche, con la (pia) speranza che i due processi mentali (sensibilità e intellezio) si fondano in unità.

Il limite di tale concezione è evidente se confrontato con l'interrelazione organica che unisce il *discorso interno* con l'*obraznost'*: mentre il *discorso interno* offre un modello pregnante di pensiero sincretico che unisce *sensibilità del gesto* e *intellezione verbale*, l'esempio succitato non fa che ribadire una topologia psichica divisa fra sensibilità e conoscenza, con la speranza che il passaggio dall'una all'altra generi una qualche forma di sintesi.

E' indubbio, tuttavia, che una lettura del *pathos* che non tenga conto di tutto il *corpus* di teorie della ricezione elaborate da Ejzenštejn, è destinata ad apparire mutila e riduttiva.

---

<sup>172</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 61 , cit.

In realtà – come osserva Montani – la teoria del *pathos* potrebbe, verosimilmente, poggiare su una nuova riformulazione della teoria della ricezione, esposta da Ejzenštejn nell'ultimo capitolo de *La natura non indifferente*, in modo, a dire il vero, abbastanza caotico e frammentario, teoria che si allontanerebbe dalle riflessioni sul discorso interno e sull'immaginità.

Secondo tale “abbozzo” teorico, l'uomo in quanto “grumo di materia” sottostà alle stesse leggi dell'universo, “ma vi partecipa in modo differenziato, su vari livelli: innanzitutto egli è capace di riflettere sulla materia e sulle sue leggi, e allora avrà un atteggiamento scientifico, “oggettivante”; in secondo luogo egli è capace di riflettere su se stesso in quanto parte della materia e delle sue forme più organizzate (cioè la società), e allora svilupperà, per quanto è possibile, una conoscenza soggettiva (psicologica) e intersoggettiva; egli infine – e questo è il punto più importante – è capace di provare un puro sentimento (*oščuščenie*) di partecipazione (o di “comunione” con) le leggi universali della materia. Un sentimento non solo, come è ovvio, privo di concetto (*ponjatie*) ma perfino privo di immagine (*obraz*) e senza oggetto (*predmet*)”<sup>173</sup>.

Ed è proprio tale sentimento panico – senza concetto, senza immagine, senza oggetto – di compartecipazione alla legalità cosmica, che fornisce l'*humus* antropologico, il fondamento teorico alla possessione estatica del *pathos*.

Tale considerazione ci porta nel cuore degli esiti più radicali della riflessione sviluppata ne *La natura non indifferente*, in cui viene elaborata – come abbiamo detto, frammentariamente e caoticamente – una sorta di estetica dell'*irrapresentabile*, nella quale la stessa opera d'arte tende incessantemente al di fuori di sé<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> P. Montani, *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XXXVII, cit.

<sup>174</sup> Nel capitolo ultimo (7) ci soffermeremo su tale processo estatico: un'arte che tende ad una sorta di fuoriuscita rispetto al suo stesso dispositivo di base. Prenderemo ad esame, quindi, l'aspirazione performativa del cinema di Paradzanov, in cui il film si configura anche come un documento etnografico e un rituale di partecipazione a culture “altre”: il film esce fuori dal suo stesso essere prodotto artistico, per inglobare funzioni che lo trascendono (cfr. capitolo 7.1).

### 3 Arte come procedimento

#### 3.1 Šklovskij ed Ejzenštejn

Dopo tale lungo *excursus* all'interno dei meandri della teoria della ricezione elaborata da Ejzenštejn – un *Intermezzo* musicale che ci ha permesso di leggere con maggiore consapevolezza il concetto di *pathos* – possiamo ritornare al centro “estatico” della nostra trattazione.

E' evidente come il modello dell'Estasi, modello generante un'opera d'arte che si configura come un corpo, un organismo che mette in scena i suoi stessi procedimenti di costruzione – ossia, nel caso dell'“opera patetica” di Ejzenštejn, un organismo che palesa, mette in rilievo gli attimi in cui i codici si estasiano e si trasformano in altri codici – è evidente quanto questo modello sia vicino al concetto di “messa in scena (o “messa a nudo”) del procedimento (*priëm*)”, al concetto di “Arte come procedimento” elaborato negli anni '20 da un fraterno amico di Ejzenštejn, ossia da Victor Šklovskij.

Si tratta, come scrive Pietro Montani<sup>175</sup>, di “produrre il senso e far vedere come si produce”; o come scrive Sklovskij in *Teoria della prosa*:

“[...] l'arte è un modo di «sentire» il *divenire dell'oggetto*, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte”<sup>176</sup>.

Nel denso saggio *L'arte come procedimento*, Šklovskij polemizza con il linguista Alexandr Afanas'evic Potebnja per cui “l'arte è pensiero che si attua per mezzo di immagini”.

“Dunque, sono ancora molti a credere che il pensare per immagini («le vie e le ombre», «i solchi e le prode») sia l'aspetto principale della poesia. Perciò costoro dovrebbero aspettarsi che la storia di quest'arte [*la poesia*] «immaginale» – secondo le loro parole – consista nella storia della mutamento dell'immagine. Risulta invece che le immagini sono quasi

---

<sup>175</sup> P. Montani *Introduzione* al vol. *La natura non indifferente*, pag. XX, e ancora a pag. XXI (cit.): “E' del tutto evidente, per altri versi, l'affinità di queste ipotesi con l'idea formalistica di una “messa a nudo del procedimento”, cara soprattutto a Sklovskij”.

<sup>176</sup> V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, pag. 12, cit.

immobili; da un secolo all'altro, da un paese all'altro, si trasmettono senza mutare. Le immagini sono «di nessuno», «divine». [...] Tutto il lavoro delle scuole si riduce all'accumulazione e alla chiarificazione di nuovi procedimenti»<sup>177</sup>.

Dunque l'artisticità, la pregnanza espressiva di un'opera risiede tutta nella percepibilità *poetica* dei procedimenti messi in atto di contro all'occultamento *prosastico* dei procedimenti formali. Specifichiamo come per Šklovskij il *poetico* e il *prosastico* non attengano alla *poesia* e alla *prosa*, bensì siano due categorie opposte di pensare un oggetto artistico: la categoria del *poetico* designa l'opera d'arte che "mette in scena" i suoi procedimenti e li rende percepibili, quella del *prosastico* indica il fenomeno artistico che si adagia e si stratifica sulle convenzioni stilistiche, sugli automatismi di quello che potremmo definire il *grado zero dello stile*.

La riflessione stringente di Šklovskij mette in chiaro che "un oggetto può essere: 1) creato come prosaico e percepito come poetico; 2) creato come poetico e percepito come prosaico. Questo dimostra che l'artisticità, il valore poetico di un oggetto è il risultato della maniera in cui lo percepiamo; chiameremo *poetici* gli oggetti che sono stati creati con particolari procedimenti, aventi il fine di *farli percepire con la massima certezza possibile [corsivo nostro], come artistici*"<sup>178</sup>.

"La conclusione di Potebnja, può essere formulata così: poesia = attività immaginativa [...]. Questa conclusione scaturisce in parte dal fatto che Potebnja non distingue la lingua della poesia dalla lingua della prosa. E per questo non ha rivolto l'attenzione al fatto che esistono due tipi di immagine: l'immagine come mezzo pratico di pensiero, strumento per riunire in gruppi gli oggetti, e l'immagine poetica, strumento per rafforzare l'impressione. Chiarisco con un esempio. Vado per la strada e vedo che un uomo col cappello, che cammina davanti a me, ha lasciato cadere un pacchetto. Gli grido: «Ehi, cappello, hai perso il pacchetto». Questo è un esempio di immagine-tropo puramente prosaico. Altro esempio. Alcuni soldati sono schierati in formazione. Il capoplotone, vedendo che uno di essi non sta

---

<sup>177</sup> *Ivi*, pagg. 6-7, cit.

<sup>178</sup> *Ivi*, pag. 7, cit.



dritto sull'attenti, gli fa «Ehi, cappello<sup>179</sup>, sta dritto!». Questa è un'immagine-tropo poetico<sup>180</sup>.

Mentre nell'immagine prosastica si ha la semplice metonimia “cappello che sta per l'uomo”, nell'immagine-tropo poetico il procedimento si fa sentire nella traslazione semantica che scivola dal referente oggettuale “cappello” alla figura metaforica dello “smidollato”.

Lo studioso Peter Steiner pone l'accento sulla natura essenzialmente ricettiva del procedimento (*priëm*), per cui “il processo del produrre arte è intimamente connesso con il processo della sua percezione”<sup>181</sup>.

“La percezione dell'opera non è dunque se non la rappresentazione o la ripresentazione del processo creativo intenzionale che ha dato origine all'opera percepita. E dal momento che il *procedimento* è «il grande eroe» di questo processo, esso deve costituire il centro dell'attenzione dello studioso di letteratura”<sup>182</sup>.

Per Šklovskij mettendo la *percezione del procedimento* al centro della estetica letteraria e del funzionamento dell'opera d'arte, si spazzano via tutte le vecchie teorie sostanzialistiche riguardanti i rapporti tra *contenuto* e *forma*: l'opera d'arte non si esaurisce nell'inerte materia testuale, ma vive del rapporto biunivoco testo-fruitori. Non si dà opera d'arte se non nella dialettica che unisce *materia testuale* e *mente del fruitore*. Abbiamo già visto, nel capitolo precedente, come Ejzenštejn, nel saggio *Prospettive*, bandisca qualsiasi dialettica dicotomica fra *costruzione* e *conoscenza* (che altro non sono se non *forma* e *contenuto*).

È chiaro come, in tali considerazioni, Ejzenštejn sposi le istanze più radicali del formalismo russo, secondo cui “il contenuto (l'anima) dell'opera letteraria [e dell'opera artistica in toto] è uguale alla somma complessiva dei suoi procedimenti stilistici”<sup>183</sup>, procedimenti che devono essere tangibili per lo spettatore: devono risuonare nella sua mente con chiarezza tattile.

---

<sup>179</sup> In russo la parola *šliapa* (cappello) in senso traslato vuol dire anche “smidollato”.

<sup>180</sup> *Ivi*, pag. 8, cit.

<sup>181</sup> Peter Steiner, *Il Formalismo russo*, pag. 78, Il Mulino, Bologna 1991

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> V. Sklovskij, *Rozanov: Iz knigi «Sjužet, kak javlenie stilija»*, inedito, *Ivi*, pag. 79.

L'emersione – dalla fitta tela dell'opera – del procedimento, scandisce, per Šklovskij, le tappe del romanzo moderno. Se nel *Don Chisciotte* di Cervantes era ancora l'eroe, il personaggio principale con le sue gesta, a cucire insieme gli organi formali costituenti l'opera, nel romanzo ottocentesco – negli affreschi di Stendahl, Tolstoj e Dostoveskij – il tessuto connettivo è regolato dalla *motivazione* (*motivirovka*) psicologica che modella i personaggi.

“Alla fine anche questo metodo di fusione si logorò. L'interesse del pubblico per la connessione dei pezzi singoli era scemato e l'attenzione cominciò a concentrarsi sui segmenti stessi. A questo punto, la *motivazione* stessa si trasformava in *procedimento*. I singoli segmenti venivano raccolti insieme in via negativa, per mostrare al lettore che non avevano niente in comune, che il loro tessuto connettivo era semplicemente un procedimento tecnico che consentiva allo scrittore di farne un romanzo. Questo è il metodo, dei romanzi moderni, affermava Šklovskij”<sup>184</sup>.

Il romanzo moderno, quindi, si caratterizza per l'emergere – dal tessuto dell'opera – del procedimento costruttivo, che diviene percepibile, tangibile per lo spettatore: i segmenti che costituiscono il romanzo cessano di *giustificarsi*, di incastrarsi uno nell'altro ed emergono in tutta la loro materialità.

“Il romanzo moderno si basa, da parte dell'autore, su un atteggiamento autocosciente nei confronti della scrittura, su un deliberato smascheramento delle pratiche artistiche «illusive». Il romanziere moderno dice a chiare lettere che il re è nudo, e, eliminando le motivazioni «fittizie», lascia allo scoperto i procedimenti del suo mestiere.[...] Lo «scaltrito» romanziere moderno [...] non solo devia dalle convenzioni precedenti, ma mostra che sono mere convenzioni. Mettendo a nudo il processo della creazione letteraria come tale, il modernista strania la forma artistica in modo nuovo”<sup>185</sup>.

Šklovskij giungeva a fondere la sua *istoria* con la sua *poiesis*, arrivando a teorizzare una storia letteraria che fosse “ripiegata a specchio su se stessa”, e che

---

<sup>184</sup> *Ivi*, pag. 70, cit.

<sup>185</sup> *Ivi*, pag. 71, cit.

mettesse a nudo i suoi stessi procedimenti di indagine e costruzione: una sorta di applicazione della teoria (la messa in scena del procedimento) alla teoria stessa.

Contro la concezione oggettivistica di Veselovskij<sup>186</sup>, per cui la storia letteraria si configurava come filologica ricostruzione del passato, Šklovskij teorizzava una storia letteraria che fosse “la gaia impresa della sua distruzione, in un consapevole fraintendimento della storia secondo i principi artistici”<sup>187</sup>: è chiaro, ora, come la *poiesis*, la poetica sklovskijana della messa in scena del procedimento si ritorca a specchio verso lo stesso fare teoria (*istoria*), coartandolo in una direzione nuova.

Appare in tutta la sua evidenza, ora, come il processo estatico teorizzato da Ejzenštejn si configuri come un “moderno” sistema di organizzazione dell’opera che mette in scena, che esplicita, rende percepibili i suoi procedimenti.

Anzi, come abbiamo notato in precedenza, il sistema delle estasi presuppone che lo spettatore – come scrive Ejzenštejn – percepisca tattilicamente “gli attimi” in cui un codice esce dal suo stato abituale e fluisce, trasformandosi in un altro codice.

Lo spettatore “patetico” è tale in quanto “tocca con mano” il procedimento estatico di commutazione dei codici che innesca, nello spettatore stesso, un processo (altrettanto estatico) per cui i suoi sensi fluiscono sinesteticamente uno nell’altro (data la loro comune origine tattile).

Non è difficile trovare, nelle pagine teoriche ejzenštejniane, riferimenti, allusioni al concetto sklovskijano della *messa a nudo del procedimento*: in realtà tale concetto serpeggia – in modo occulto e sotterraneo – nelle principali teorizzazioni di Ejzenštejn e può essere sintetizzato dal motto, ricorrente nelle pagine di *Teoria generale del montaggio* dedicate a Stanislavskij, condensato nell’espressione “il processo contro il risultato”.

Già nel saggio del 1929, *Drammaturgia della forma cinematografica*, possiamo trovare, in *nuce*, una chiara allusione al concetto di messa a nudo del procedimento, nella polemica ejzenštejniana rivolta alla concezione del montaggio elaborata da Pudovkin. Per Pudovkin il montaggio non è altro che “un mezzo descrittivo che unisce l’una all’altra le inquadrature come se fossero mattoni. Il

---

<sup>186</sup> A. Veselovskij, *Tre capitoli dalla poetica storica*, in *Poetica storica*, a cura di V. Žirmunskij, E/O ed., Roma 1981.

<sup>187</sup> V. Sklovskij, *Evgenij Onegin: Puškin i Stern*, in *Očerki po poètike Puškina*, inedito in italiano, Ivi, pag. 72.

movimento interno dell'inquadratura e la conseguente lunghezza delle parti vengono così considerate ritmo. Una posizione completamente sbagliata! Sarebbe come determinare un fatto esclusivamente secondo il suo corso esterno; sarebbe come elevare a principio l'unione meccanica delle parti in una sequenza"<sup>188</sup>.

Per Pudokvin il montaggio "è un mezzo per *svolgere* un pensiero tramite i singoli pezzi ripresi", e siamo a quello che Ejzenštejn definisce come "principio epico".

*"A mio avviso invece 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")"*<sup>189</sup>.

Il montaggio "epico" concepito da Pudokvin occulta il procedimento dello "scontro tra i pezzi": il pensiero è *già dato*, è presupposto, è predefinito e il montaggio non fa che *rappresentarlo, svolgerlo* tramite un succedersi di pezzi.

Nel montaggio "drammatico" di Ejzenštejn il pensiero non è già dato: lo spettatore lo vede nascere, percepisce il suo processo di formazione, il procedimento di costruzione che s'innescia dallo scontro dei pezzi. Il senso non è predefinito ma si sviluppa come un processo nella mente del fruitore, in quanto il procedimento di interrelazione tra i pezzi è reso tangibile dallo scontro di pezzi indipendenti semanticamente.

Scriva Montani:

*"[...] l'opposizione è tra un pensiero già dato (che si può appunto svolgere o mettere insieme pezzo dopo pezzo) e un pensiero in formazione<sup>190</sup>, un processo di pensiero in atto"*<sup>191</sup>.

Ornella Calvarese nota come, già nei primi esperimenti teatrali di Ejzenštejn, l'intento del giovane regista fosse quello di esplicitare, mettere in rilievo percettivo

---

<sup>188</sup> S. M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, pag. 22, cit.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Scriva Ejzenštejn "«Il poeta ci mostra il graduale formarsi di ciò che nel pittore potremmo vedere solo già bell'e fatto». Che termine stupendo «formazione» (*obrazovanie*), lo si vorrebbe leggere come «divenire dell'immagine» (*stanovlenie obraza*). Il tedesco ha qualcosa di simile: *Entstehung = Bildung – das sich bildende Gebilde* [l'immagine nel suo stesso formarsi]", in *Teoria generale del montaggio*, pag. 220, cit.

<sup>191</sup> *Ivi*, pag. 50 (nota 4), cit.

i procedimenti del testo letterario di origine (in questo caso la *piece Anche il più saggio sbaglia* di Ostrovskij).

“Quando nel 1923 affronta il compito di portare in scena Ostrovskij, tenta innanzitutto di mettere a nudo, spingendoli all’eccesso, i procedimenti letterari che sottendono i rapporti fra i personaggi; lo scopo non è propriamente quello di rappresentare i personaggi ostrovskijani, ma di rivelare e rendere tangibile, attraverso continui slittamenti semantici, il sottotesto drammatico o comico della materia linguistica traducendolo in movimenti spaziali”<sup>192</sup>.

Nella stessa direzione Ejzenštejn analizza l’*Ulisse* di Joyce come esempio assoluto di messa in scena del procedimento, costruzione letteraria in cui la forma stessa dell’opera genera il processo del contenuto e viceversa, in una organica relazione biunivoca. Infatti, il romanzo di Joyce è un vero e proprio “romanzo-uomo” in cui i procedimenti formali non sono che l’incarnazione del corpo del protagonista: la cornice formale del romanzo è la scatola cranica di Bloom. Ogni capitolo, scrive Ejzenštejn, divide in parti l’organismo del libro attraverso il criterio dei procedimenti formali messi in campo: “secondo i regni fisici della natura: lo spettro solare che nei vari capitoli si scompone in colori puri: ogni capitolo, un colore dominante. Metalli e minerali, inseriti uno ad uno nei singoli capitoli. Secondo il lavoro umano e le arti: il capitolo della pittura, il capitolo della lingua, il capitolo della musica e così via, *ognuno dei quali materializza, nella sua struttura le leggi della forma dell’arte a cui è dedicato [corsivo nostro]*”<sup>193</sup>.

Ejzenštejn nota come il capitolo sulla lingua, dal punto di vista *tematico-contenutistico*, sia dedicato alla nascita: si svolge, infatti, in una Casa di Maternità in attesa di un parto (ironicamente miracoloso). Quali procedimenti formali mette in atto Joyce per determinare compositivamente l’idea della nascita e della crescita?

Struttura l’intero capitolo con un prosa che parte dagli stilemi più arcaici della lingua inglese fino a giungere progressivamente alla prosa più moderna: “attraverso la lingua, riesce ad emergere l’idea della nascita stessa della lingua”.

---

<sup>192</sup> O. Calvarese, *Il teatro del corpo estatico*, in *Il movimento espressivo*, pag. 256, cit.

<sup>193</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 254, cit.

La *forma* (nascita ed evoluzione della lingua dagli stilemi più arcaici fino alla modernità) coincide organicamente con il *contenuto* (il parto). La *figura della costruttività del testo* – il procedimento formale di una prosa che nasce come inglese arcaico per modernizzarsi progressivamente – deriva organicamente dal materiale tematico di partenza: la nascita e la crescita di un organismo. Se l'*obraznost'* (l'immaginità) è quella condensazione espressiva derivante dalla appropriatezza organica delle figure della costruttività in relazione al materiale tematico, allora questo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce esplode in un grado altissimo di *immaginità*<sup>194</sup>.

Tale condensazione espressiva è possibile perché il meccanismo letterario di Joyce mette in scena il procedimento con il quale è costruito: il lettore tocca con mano una prosa extra-ordinaria, che inizia come un brano di Chaucer e finisce come una poesia di Pound!

Nella ondivaga prosa del *La Natura non indifferente*, Ejzenštejn parla esplicitamente di “messa in scena del procedimento” analizzando la “tirata” ironicamente sovraccarica di Re Claudio che “beve alla salute di Amleto” nell'*Amleto* shakespeariano, in cui “il metodo del *pathos* viene qui messo a nudo fin quasi al «procedimento» (*priëm*)”.

“Qui, il procedimento messo a nudo e la scelta interessata dei mezzi esprimono piuttosto ciò che gli inglesi definiscono «bathos», per differenziarlo, nella sua eccessiva ampollosità, dal *pathos*”<sup>195</sup>.

O, ancora, sempre ne *La natura non indifferente*, tesse le lodi dell'obiettivo 28 – a cui abbiamo già accennato – e della sua “capacità di deformare la prospettiva” come di un mezzo per “mettere a nudo il procedimento”<sup>196</sup>.

Sempre riferendoci alla miniera labirintica de *La natura non indifferente*, troviamo un curioso esempio – pregnante nella sua bizzarria – in cui la messa a nudo del procedimento assume una connotazione decisamente tattile. Si tratta di quello che Ejzenštejn definisce l'“effetto vivificante” prodotto dai vecchi tessuti artigianali “a trama grossa (ad esempio lo *homespun* inglese)” in cui il

---

<sup>194</sup> “Penso che si tratti di un esempio unico, insuperato nel suo genere, di determinazione tematica dell'immaginità (*obraznost'*) della forma attraverso la scrittura”, *Ibidem*.

<sup>195</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 35, cit.

<sup>196</sup> *Ivi*, pagg. 52-53, cit.

procedimento di costruzione del tappeto è tangibile sia alla vista che sotto le mani: la trama delle fibre emerge in primo piano, è interamente percepibile al tatto. Chiosa Ejzenštejn:

“A paragone degli altri tessuti che perdono sempre più la tangibilità della trama dei fili e delle fibre che li costituiscono, questi spiccano e colpiscono sempre per la loro freschezza”<sup>197</sup>.

Cerchiamo, ora, di approfondire un particolare teorico di notevole importanza: il modello estatico ejzenštejniano si configura chiaramente come superamento ed effrazione della *medietas*, della Norma estetico-rappresentativa, e, addirittura, in alcuni passaggi estremi de *La natura non indifferente*, dei limiti della Rappresentazione stessa.

Conseguentemente, il *pathos* delinea decisamente un’alterazione della percezione “normale-normativa”, quotidiana dello spettatore.

Secondo modalità simili ed omogenee, nella teoria di Sklovskij la “messa in scena del procedimento” attua un processo di *ostranenie*, di *straniamento* ed effrazione rispetto alle norme del *byt*<sup>198</sup>, della vita quotidiana, di cui rompe l’automatismo percettivo e le convenzioni comportamentali<sup>199</sup>.

Scrive Šklovskij:

“L’automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra.

«Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata».

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo

---

<sup>197</sup> *Ivi*, pagg. 290-291, cit.

<sup>198</sup> “La traduzione di *byt* con «vita quotidiana» è la resa quanto mai inadeguata di una parola russa altamente evocativa. Stando a Jakobson nel *byt* «allo slancio creativo nel futuro trasfigurato è contrapposta la tendenza alla stabilizzazione dell’invariabile presente, il suo incrostarsi di vecchiume inerte, lo spegnersi della vita entro angusti schemi irrigiditi. E’ curioso” continua Jakobson “che mentre nella lingua e nella letteratura russe questa parola e i suoi derivati svolgono una parte notevole... nelle lingue europee non c’è una parola corrispondente”, (R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, pag. 9, Einaudi, Torino 1975)”, in P. Steiner, *Il formalismo russo*, pag. 57, cit.

<sup>199</sup> Cfr. Peter Steiner, *Il Formalismo russo*, cit., soprattutto il capitolo secondo, *La macchina*, dedicato a Sklovskij e ai rapporti della teoria di Sklovskij con l’organicismo goethiano (soprattutto attraverso i concetti goethiani di *Ur-pflanze* e *Ur-phänomen*).

dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» (*ostranenie*) degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato.<sup>200</sup>”

Il *byt* è il regno dell'automatismo percettivo e gestuale: gli oggetti divengono utensili dal semplice “valore d'uso”, i gesti si fanno meccanici. Il soggetto percipiente vive come in una vitrea campana dove tutto risuona ovattato, lontano.

“Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsiamente automatico» tutte le nostre esperienze”<sup>201</sup>.

In questo straordinario – per chiarezza e lucidità – passaggio di *Teoria della prosa*, Šklovskij spiega l'automatizzazione del gesto con un esempio illuminante: pensiamo alla prima volta in cui abbiamo preso in mano una penna o abbiamo detto le prime parole in una lingua straniera. In quei momenti la nostra percezione era tutta focalizzata sul gesto. Se confrontiamo le vivide sensazione di quella prima volta con la scialba meccanizzazione della routine dello scrivere e del parlare correntemente un'altra lingua, tocchiamo con mano il processo desertificante dell'automatizzazione.

Vedremo, nel capitolo 5, come queste riflessioni sull'automatismo del gesto quotidiano e su un suo possibile superamento, siano fondamentali nella teoria dell'attore di Stanislavskij e nella Teoria della performance.

Con il processo dell'automatizzazione, scrive Šklovskij, si spiega la lingua mozza, tentennante, imprecisa, aleatoria del linguaggio quotidiano, “con le sue frasi non completate e le sue parole pronunciate a metà”. Infatti, nelle rapide e affrettate operazioni mentali quotidiane, le parole non vengono fatte risuonare per intero nella coscienza, non risuonano in tutta la loro tangibile interezza, ma scivolano via senza sedimentazioni.

---

<sup>200</sup> V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, pag. 12, cit.

<sup>201</sup> *Ivi*, pag. 10, cit.



Quello quotidiano è un legnoso linguaggio inconsapevole e meccanizzato che Šklovskij paragona ai procedimenti formali dell'algebra, dove l'oggetto è sostituito da un simbolo che lo rimpiazza nella coscienza del percipiente:

“Con questo metodo algebrico, gli oggetti vengono considerati nel loro numero e volume, ma non vengono visti: li conosciamo soltanto per i loro primi tratti. L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua “non-ascoltabilità” totale e quindi la sua “non-pronunciabilità” totale (di qui vengono tutti i *lapsus*)”<sup>202</sup>.

Nell'automatismo del *byt* è assolutamente negata la condizione dell'*ascolto*: il soggetto non si ascolta mentre parla, mentre si muove, mentre gesticola. È sordo a se stesso e al mondo esterno. Vedremo, quando tratteremo nel capitolo 5.2 della teoria della performance, come la dimensione dell'*ascolto* sia fondamentale per il performer-attore, in quanto superamento della sordità-ottusità quotidiana.

Infatti, la “non-pronunciabilità”, gli errori, il *lapsus* nella pronuncia, derivano precisamente dalla “non-ascoltabilità”, dall'assenza assoluta di una dimensione di ascolto di sé (e quindi di attenzione percettiva).

“Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, senza neppure apparire alla coscienza”<sup>203</sup>.

Nel *byt* la tangibile presenza alla coscienza degli oggetti viene sostituita da una serie automatica di formule e di simbolizzazioni algebriche. Nell'automatismo abbiamo perduto il contatto con luce, odori, volumi ed energie del mondo circostante, la sua presenza reale nella coscienza, la percezione e l'*ascolto* di noi stessi e della realtà oggettuale:

---

<sup>202</sup> *Ivi*, pag. 11, cit.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

“Oggi come oggi la vecchia arte è già morta, ma la nuova non è ancora nata. Anche le cose sono già morte: abbiamo perduto la sensazione del mondo. Siamo come un violinista che abbia perduto la sensibilità del suo archetto, delle sue corde. Abbiamo cessato di essere artisti nella nostra vita quotidiana; non amiamo le nostre case e i nostri vestiti, e non ci è difficile separarci da una vita che non percepiamo. Soltanto la creazione di nuove forme d’arte può restituire all’uomo la sua esperienza del mondo, risuscitare le cose”<sup>204</sup>.

L’auspicio di Šklovskij è quello di ritornare ad essere “artisti della vita quotidiana”, per riconquistare percettivamente un mondo che, nelle nebbie sensoriali del *byt*, è diventato un mero fantasma. Come non ricordare le parole scritte da Nietzsche qualche anno prima nel celebre aforisma 548 di *Aurora*, in cui emerge una nuova figura di “artista della vita” (“aurorale” pre-incarnazione dell’*Übermensch*, dell’*oltreuomo*), che non crea più capolavori, ma fa di se stesso un capolavoro:

“Se si considera tutto ciò che finora è stato venerato come «spirito sovrumano», come «genio», si giunge alla triste conclusione che nel complesso l’intellettualità umana dev’esser certo stata qualcosa di vile e meschino. [...] E così forse ciò che è più bello continua sempre a procedere nell’oscurità e sprofonda, appena nato, in un’eterna notte – vale a dire lo spettacolo di quella forza che un genio *non impiega in opere, ma su se stesso in quanto opera*”<sup>205</sup>.

Šklovskij è chiaro: uno dei modi per riconquistare una piena percezione del mondo e uscire dell’automatizzazione del *byt*, passa attraverso la ricezione di opera d’arte “nuove” che applichino una radicale *ostranenie*, un radicale *straniamento*, una profonda effrazione delle norme, dei codici automatizzati su cui si regge il *byt*.

La *messa a nudo del procedimento*, come abbiamo visto, è la strategia fondante su cui la letteratura moderna fa leva per forzare i lacci del *byt* in direzione dell’*ostranenie*. Ricapitolando brevemente, nel *byt* i procedimenti del

---

<sup>204</sup> V. Šklovskij, *Voskrešenie slova*, ristampato in *Texte der russischen Formalisten*, a cura di W. D. Stempel, Vol. II, pag. 12, München 1972.

<sup>205</sup> F. W. Nietzsche, *Aurora (Morgenröte)*, in *Opere 1870-1881*, pag. 1070, Newton ed., 1993 Roma.

gesto e della percezione sono occultati: l'attenzione del percipiente è orientata solo sul frammento algebrico del gesto che sguiscia via subito nell'affrettarsi automatico delle azioni e delle percezioni.

Si perde il gesto e la percezione oggettuale nella sua totalità, nell'interrezza del processo attraverso il quale si sviluppa (ricordiamo le parole dette a metà del linguaggio prosaico a cui faceva cenno Šklovskij).

Ora, l'*ostranenie* che l'opera d'arte applica a tale realtà frammentata e ovattata, fa leva sulla proposta di un modello opposto di percezione: la messa in scena del procedimento focalizza l'attenzione del fruitore sulla integrale totalità dell'oggetto o del gesto, che viene mostrato nel suo stesso costituirsi nella coscienza: siamo al motto ejzenštejniano del "processo contro il prodotto".

Il fruitore viene indotto ad una vera e propria estasi percettiva (ad una sorta pathos ejzenštejniano): passa (attraverso l'*ostranenie*) da una percezione parcellizzata e algebrizzata degli oggetti ad una percezione integrale del procedimento di formazione dell'oggetto artistico.

Come Ejzenštejn aspirava ad un pensiero integrale, così anche Šklovskij tende ad una percezione totalitaria dell'oggetto che non si fermi al frammento algebrico tipico della percezione automatizzata del *byt*, ma che, invece, focalizzi l'attenzione sul procedimento intero del gesto o sulla interrezza tangibile dell'oggetto.

Ritorniamo al concetto inerente all'attenzione percettiva focalizzata interamente sul processo, nel capitolo 5.2 dedicato alle pratiche "estatiche" del performer.

"*Ostranenie* è stupore per il mondo, sottile percezione di esso. Questo termine può essere rafforzato solo includendovi il concetto di «mondo». Presuppone l'esistenza anche del cosiddetto contenuto, intendendo per contenuto l'attenta e meditata osservazione del mondo. Ricordo che Einstein in *Autobiografia creativa* diceva: «è per me fuori di dubbio che il nostro pensiero si svolge soprattutto immaginando simboli (parole) e per di più inconsciamente. Se non fosse così, perché allora ci capita talvolta di stupirci e del tutto spontaneamente di questa o quella percezione?»<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup> V. Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia ed., pag. 103, Milano 1982.

Ora, se l'arte "moderna" si identifica per una radicale messa in scena del procedimento e quindi per una profonda operazione di *ostranenie* applicata ai processi percettivi del *byt*, possiamo comunque reperire pratiche stranianti – stratificate sul loro grado zero – in tutta la storia dell'arte.

Ad esempio, nella opere narrative possiamo rinvenire tale "grado zero" dell'*ostranenie* nella particolare organizzazione degli eventi rappresentati – ossia della *fabula* – che dà luogo ad una nuova configurazione degli stessi eventi, ossia all'*intreccio* (*sjuzet*).

L'opera narrativa riorganizza il semplice snodarsi della *fabula*, spostando gli elementi costitutivi, cambiando l'ordine temporale degli eventi (ad esempio nel *flashback*), inserendo digressioni descrittive etc.: applicando, dunque, un'*ostranenie* alla pura fattualità lineare, al puro materiale evenemenziale della *fabula*<sup>207</sup>.

“la *fabula* è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'*intreccio* (*sjuzet*) è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera. Per quanto concerne la *fabula* non ha importanza in quale punto del testo è reso noto al lettore un certo avvenimento, e se esso gli venga comunicato direttamente dall'autore, narrato da un personaggio o suggerito con semplici accenni. Nell'*intreccio*, invece, ha rilevanza proprio l'introduzione dei motivi nel campo visivo del lettore. Da *fabula* può fungere anche un fatto realmente accaduto, non ideato dall'autore, nell'*intreccio* è invece esclusivamente una costruzione letteraria”<sup>208</sup>.

Spiega con estrema chiarezza Edward Foster:

“Abbiamo definito la storia [*fabula*] come narrazione di avvenimenti riferiti nell'ordine del loro susseguirsi nel tempo [*si tratta in realtà, per la fabula, di un semplice serbatoio di eventi e non di una narrazione!*]. Anche la narrazione è una narrazione di avvenimenti; ma qui l'accento cade sulla causalità. «Il re morì, poi morì la regina» è un storia [*fabula*]. «Il re morì, poi di dolore morì la regina» è un intreccio [*sjuzet*]. La sequenza cronologica vi

---

<sup>207</sup> Per un'analisi approfondita dei rapporti tra *fabula* e *sjuzet* cfr. B. Tomašenskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, pagg. 307-350, Einaudi, Torino 1968.

<sup>208</sup> *Ivi*, pagg. 315-316, cit.

è conservata, ma messa in ombra dal senso della causalità. Oppure ancora: «La regina morì, senza che nessuno ne indovinasse la ragione, finché non si scoprì che a farla morire era stato il dolore per la morte del re»: è un intreccio che [...] sospende la sequenza temporale”<sup>209</sup>.

Quindi, per Šklovskij, in tutta la storia dell’arte letteraria possiamo rinvenire processi di *ostranenie*, di straniamento delle convenzioni macchinizzate del *byt*: ovviamente con gradi diversi, che vanno dal puro meccanismo manipolatorio del *sjuzet* – in quanto *ostranenie* applicata al semplice materiale fattuale della *fabula* – fino allo straniamento radicale delle convenzioni percettive quotidiane innescato dalla messa in scena del procedimento dell’arte “moderna”.

Come nota Peter Steiner, nel pensiero di Šklovskij agisce una dialettica insanabile tra Arte e *byt*, tra Arte e vita quotidiana, essendo la prima essenzialmente un tentativo di superamento “straniante” degli automatismi sclerotizzati del vivere ordinario, in cui si è persa la percezione autentica del mondo e di se stessi.

Cerchiamo di sintetizzare tale dialettica con una tabella riassuntiva:

ARTE	<i>Byt</i>
<i>ostranenie</i> (straniamento)	<i>automatizzazione</i>
<i>attenzione focalizzata</i>	<i>incoscienza-distrazione</i>
<i>messa in scena del procedimento</i>	<i>occultamento del procedimento</i>
<i>sjuzet</i> (intreccio)	<i>fabula</i>

Ejzenštejn, del resto, configura il pathos come una vera e propria *ostranenie*, un vero e proprio saltare in aria delle convenzioni percettive quotidiane. Ci riferiamo all’analisi, presente ne *La natura non indifferente*, dedicata al passo di *Anna Karenina* di Tolstoj in cui Vronskij “che è venuto a conoscenza della gravidanza di Anna, fissa scioccamente il quadrante dell’orologio senza riuscire a collegare la posizione delle lancette con la nozione dell’ora”<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, pagg. 93-94, Garzanti, Milano 1991.

<sup>210</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 62, cit.

Abbiamo visto come, per Šklovskij, nella vita quotidiana, gli oggetti vengano algebrizzati, divengano puri simboli, tessere che alludono all'oggetto che rappresentano. Ma in tale alludere fanno perdere la percezione tattile dell'oggetto (secondo un meccanismo che ricorda la già citata teoria della *différance* derridiana, per cui un significante allude al suo significato e nel contempo lo *differisce* incessantemente).

Nell'esempio tratto da *Anna Karenina* il simbolo, l'algebrizzazione dell'orologio, in quanto portatrice della nozione astratta dell'ora, esplode, va in frantumi: l'oggetto nella sua tangibile materialità riemerge improvvisamente (Einstein, citato da Šklovskij, come abbiamo visto, parla dello stupore di una percezione integrale, tattile dell'oggetto). Vronskij guarda l'orologio e non lo algebrizza più, non lo simbolizza più: percepisce finalmente l'orologio come puro oggetto, come pura materia fuori dal suo valore d'uso (l'orologio come simbolo dell'ora). Esce dalla simbolizzazione perpetua tipica del *byt*, e, attraverso la *ostranenie* dello choc, riesce ad attingere al puro oggetto nella sua evidente materialità.

Come non pensare al pathos in quanto processo in cui l'uomo riscopre la propria appartenenza alle leggi che regolano la materia oggettuale universale, al pathos come puro sentimento (*oščuščenie*) dell'uomo che si sorprende essere parte vivente della materia infinita del tutto?

Ejzenštejn parla di una vera e propria "dissociazione tra segno e significato": si tratta del superamento di quel processo alienante, tipico del *byt*, per cui, nella percezione umana, la materialità oggettuale (in quanto connettore delle leggi cosmiche) viene sostituita dalla sua algebrizzazione, dal suo simbolo.

"Lo choc funziona come uno specchio deformante del salto qualitativo, nei momenti in cui «l'ordine delle cose» [ossia le *architetture percettive del byt*] si «scardina» e si ribaltano le *situazioni stabilite, ritenute fino a quel momento immutabili [corsivi nostr]*"<sup>211</sup>.

Šklovskij sarebbe stato molto soddisfatto di tale definizione della *ostranenie*, dello straniamento attraverso il quale si esce dall'"ordine delle cose", dalla percezione abituale, "ritenuta fino a quel momento immutabile"!

---

<sup>211</sup> *Ibidem*.

Già in *Drammaturgia della forma cinematografica* (1929) Ejzenštejn auspicava una “dinamizzazione dell’inerzia della percezione – dinamizzazione della «visione tradizionale» in una visione nuova”<sup>212</sup>.

Ma è nella estrema ed incompiuta riflessione sul colore che i debiti di Ejzenštejn nei confronti del concetto di *ostranenie* teorizzato da Šklovskij si fanno più pregnanti.

Per Ejzenštejn, l’uso del colore che si assottigli su una valenza piattamente naturalistica è inutile se non drammaturgicamente controproducente: in molti casi, recrimina Ejzenštejn, si usa il colore solo perché “qualcuno da qualche parte” si è inventata la pellicola colorata (come in una sorta di resa alla datità dell’esistente! Siamo ancora nelle tenaglie del *byt*), senza un’adeguata riflessione sulla “concezione drammatica”<sup>213</sup> del colore.

Parlando di “funzione drammatica” del colore, Ejzenštejn intende uno scarto profondo, una riconfigurazione radicale che l’apparato cromatico del film deve attuare rispetto “all’amorfo *status quo* della «datità» naturale del colore”<sup>214</sup>.

“Insomma, un processo di formazione (*stanovlenie*) dell’espressione-colore del tutto diverso dalla datità naturale ed empirica del colore, che resta esterna rispetto alla volontà di chi questo «esistente» crea un «inesistente», da questo dato in sé indifferente crea una cosa destinata a servire l’espressione del pensiero e del sentimento”<sup>215</sup>.

È chiaro come, per Ejzenštejn, l’uso del colore nel film debba *straniarsi* dallo *status* quotidiano del colore e dalle conseguenti abitudini percettive del fruitore. Si tratta di una concezione antinaturalistica che mira ad innescare, nello spettatore, un modo completamente diverso di percepire l’elemento cromatico: lo spettatore deve conquistare una nuova percezione cromatica, tattile, immersiva, anniotica.

---

<sup>212</sup> S. M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, pag. 21, cit.

<sup>213</sup> “Senza una concezione drammatica non può esistere in generale nessuna ragionevole opera cinematografica a colori. E la causa di quelle catastrofi a colori di cui oggi siamo testimoni davanti allo schermo sta proprio nella mancanza di presa di coscienza dell’elemento del colore come elemento drammaturgico”, in S. M. Ejzenštejn, *Da una riflessione incompiuta sul colore*, in *Il colore*, pag. 34, Marsilio, Venezia 1989.

<sup>214</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il cinema a colori*, in *Il colore*, pag. 80, cit.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

“Spezzare la data, amorfa, neutrale «realtà quotidiana» del fatto o del fenomeno «in sé» per ricostruirla [...]. È da questo momento che ogni passivo rispecchiamento viene sostituito da una riflessione consapevole delle manifestazioni della realtà, della storia, della natura, degli eventi, dei comportamenti e delle azioni, e prende forma un’immagine dinamica, viva, creativa, diversa da ogni passiva riproduzione”<sup>216</sup>.

“[...] quel flusso d’immagini sonore e visive nella cui catena si traspone il mio tema facendo esplodere l’inerzia dell’indifferente «ordine delle cose»”<sup>217</sup>.

Quindi, seguendo i dettami di una specifica strategia di composizione cromatica, il film deve applicare una totale *ostranenie*, un totale straniamento, un sostanziale ripensamento della “data, amorfa, neutrale realtà quotidiana” del colore. È un’operazione indispensabile al fine di portare la percezione dello spettatore fuori dalla “passiva riproduzione” delle convenzioni cognitive, oltre la quotidiana ricezione dei colori tipica del *byt*, in cui tutta la variopinta tavolozza cromatica del reale diviene scialba e opaca sotto la fitta nube dell’abitudine.

L’apparato cromatico del film, torcendo l’uso quotidiano del colore attraverso la *ostranenie* di una precisa drammaturgia colorica, spezza l’incantesimo del *byt* in cui i colori passano inosservati dinnanzi all’occhio spento e offuscato, per restituire allo spettatore la capacità di gustare a piene mani (a pieni occhi) la tangibile realtà del mondo con lo scintillio dei suoi colori.

Notiamo come la drammaturgia cromatica elaborata da Ejzenštejn – tutta incentrata sulla torsione straniante (*ostranenie*) della quotidiana percezione colorica – sia complementare e capillarmente intrecciata con il concetto di pathos; il pathos inteso come superamento dello schopenaueriano velo di Maya della *Rappresentazione* (*Vorstellung*), per cui il mondo si riduce alla pura simbolizzazione intellettuale, ad un semplice ammasso di referenti e significanti, verso la riscoperta della cosa-in-sé, del puro oggetto<sup>218</sup>: ricongiungimento partecipante dell’uomo alla legalità cosmica.

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ivi*, pag. 82, cit.

<sup>218</sup> Il mondo è una nostra Rappresentazione. È questo il fulcro della problematica umana, per Schopenhauer, il fatto che l’uomo è incatenato al velo di Maya (secondo la filosofia vedica indiana) della simbolizzazione e della intellettualizzazione: tutto ciò che recepiamo del mondo viene filtrato dalla nebbia delle categorie trascendentali kantiane. Noi non vediamo altro che la *texture* della nostra retina mentale; traduciamo tutto il mondo oggettuale in Rappresentazioni, ombre sbiadite del mondo fenomenico (il platonismo di Schopenhauer è risaputo). Il mondo “vero” non riusciamo



Il film cromatico teorizzato da Ejzenštejn, spinge vertiginosamente lo spettatore alla percezione diretta e pura dell'oggetto-colore, alla scoperta epifanica della abbagliante cromaticità del mondo: attraverso la percezione del colore nella sua assolutezza oggettuale, lo spettatore rafforza quel sentimento di partecipazione alle energie cosmiche innescato da un'opera d'arte strutturata sulle leggi della materia. Il colore rafforza la potenza suggestiva dell'opera d'arte organica, i suoi effetti patetici sullo spettatore: si tratta di una componente essenziale nella conquista del pathos (inteso come ricongiungimento estatico con la natura).

C'è da chiedersi: secondo quali processi avverrebbe tale epifania, tale passaggio dal mondo grigio del *byt*, ad una nuova configurazione sensoriale? E, soprattutto, come si delinea questo passaggio nello specifico del film cromatico vagheggiato da Ejzenštejn?

“A rigore il cinema audiovisivo come dominio particolare d'espressione artistica iniziò nel momento in cui lo scricchiolio dello stivale fu separato dall'immagine dello stivale che scricchiola e fu coordinato con il volto dell'uomo che, in uno stato d'ansia, ascolta quello scricchiolio.[...] In primo luogo si rompe il nesso passivo e realistico che lega oggetto e suono. [...] L'idea di un legame indissolubile tra la colorazione dell'oggetto e la sua risonanza colorica deve subire la stessa separazione. Così come lo scricchiolio doveva essere disgiunto dallo stivale che scricchiolava per diventare un elemento di espressione, anche qui dalla tinta di un mandarino dobbiamo separare l'idea del colore arancione perché il colore possa inserirsi in un sistema di mezzi di espressione consapevolmente ed efficacemente diretti. Se non riusciamo a vedere in tre arance su un pezzo di terreno erboso non solo tre oggetti poggiati sull'erba, ma anche tre

---

mai ad attingerlo: la cosa-in-sé, l'oggetto nella sua materialità tattile ci è precluso. Solo attraverso l'arte e la mistica possiamo attingere all'energia che sostanzia le cose (comunque mai alla cosa-in-sé), ossia al *Wille*, alla *volontà*, questa cieca forza che muove il cosmo interno. E tramite l'arte e la mistica, possiamo anche svincolarci – per qualche istante di danza serena – dal puro fluire acefalo del *Wille*. Questi, brutalmente sintetizzati, i cardini del pensiero schopenaueriano. Non notiamo una sottile vicinanza con la teoria di Šklovskij riguardante l'incessante algebrizzazione, la continua trasformazione in simboli sfocati che le coordinate percettive del *byt* applicano agli oggetti del mondo, alla schopenaueriana cosa-in-sé? E l'opera d'arte, per Šklovskij, non restituisce all'uomo il senso pieno della pura materialità oggettuale come l'arte per Schopenauer ci mette in ascolto del *Wille*? Cfr. A. Schopenauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, (in particolare i primi quattro libri dedicati alla gnoseologia), Mondadori, Milano 2001.

macchie arancione su uno sfondo comune verde, sarà impossibile pensare a una qualunque composizione a colori”<sup>219</sup>.

In questo cristallino passaggio Ejzenštejn espone, con chiarezza, il processo straniante che il film cromatico deve applicare alla naturale *datità* del colore: il fine ultimo, comunque è sempre nello spettatore; uno spettatore estatico che deve fuoriuscire dal regime percettivo del *byt*, in cui i colori affogano nell’indifferenziato, per accedere alla manifestazione epifanica del colore in quanto tangibile cosa-in-sé.

Nel film l’algebrizzazione, la simbolizzazione di cui parlava Šklovskij, che rende il colore una componente indifferenziata della uniforme tappezzeria quotidiana, deve essere straniata dalle fondamenta. La relazione che lega lo scialbo simbolo algebrico della percezione quotidiana all’oggetto reale del colore-in-sé, deve essere spezzata, come il suono dello scricchiolio viene dislocato e reso puro rispetto allo stivale: deve riemergere nella coscienza dello spettatore la “risonanza colorica”, l’oggetto-colore puro. La *ostranenie* che l’opera d’arte applica al codice cromatico, supera gli automatismi percettivi della algebrizzazione e della simbolizzazione, in cui i colori sono degradati a meri segni, a mere rappresentazioni mentali sclerotizzate dal distratto flusso del quotidiano.

Dalla tinta-algebrizzazione del mandarino deve emergere la cosa-in-sé, l’oggetto reale dell’“arancione”, che giaceva, non percepito dal fruitore, dietro gli schermi mentali della simbolizzazione operante nel *byt*.

La *ostranenie*, in questo caso, risiede tutta nell’atto di separazione realizzato dall’opera d’arte, atto che scinde l’algebrizzazione, la *simbolizzazione mentale dell’oggetto-colore* (la Rappresentazione [*Vorstellung*]), dall’*oggetto-colore stesso*: l’oggetto-colore si libera dalla cappa fumosa delle categorie quotidiane e si rivela nella sua tangibilità assoluta, cosa-in-sé.

Nel saggio *Da una ricerca incompiuta sul colore* (il capitolo *Il cavallino di Vjatka*<sup>220</sup>) Ejzenštejn immagina un cavallino tutto punteggiato di tonde macchie colorate. Improvvisamente, nella fantasia sfrenata di Ejzenštejn, le macchie si staccano dai fianchi del cavallino di terracotta dando vita a liberi disegni geometrici per poi materializzarsi in una serie di nuovi oggetti diversi.

---

<sup>219</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il cinema a colori*, in *Il colore*, pag. 81, 84, cit.

<sup>220</sup> S. M. Ejzenštejn, *Da una riflessione incompiuta sul colore*, in *Il colore*, pag. 34, cit.

In questo gioco d'animazione cromatico, Montani reperisce, *in nuce*, “la traduzione letterale (e in quanto tale, Ejzenštejn osserva, necessariamente comica) del principio che presiede all'elaborazione cromatica del film, l'attualizzazione materiale delle tre fasi distinguibili nella rappresentazione teorica astratta di cui quel principio è suscettibile: 1) dissociazione dell'elemento-colore dall'oggetto da cui convive empiricamente<sup>221</sup>; 2) libero gioco dell'elemento-colore con la forma e con lo spazio; 3) conversione dell'elemento-colore in una nuova oggettualità”<sup>222</sup>.

Tale “nuova oggettualità” è definita da Ejzenštejn con il termine *cvetoobraz*, ossia “immagine-colore”: A) per quanto riguarda le dinamiche dello *spettatore*, l'immagine-colore (*cvetoobraz*) incarna l'epifania dell'oggetto-colore percepito nel suo stato assoluto di cosa-in-sé liberata dallo schermo percettivo dell'algebrizzazione di cui parlava Šklovskij, mentre B) per ciò che concerne le dinamiche dell'*opera* si tratta “di un gioco che può essere letto nella chiave della teoria dell'«estasi» che Ejzenštejn aveva finito di mettere a punto proprio in quegli anni: l'elemento-colore (fluido, astratto, “musicale”) investe l'immagine e la fa «uscire fuori di sé»”<sup>223</sup>.

Quindi l'immagine-colore (*cvetoobraz*) A) dal punto di vista della ricezione spettatoriale è l'epifania del colore-oggetto liberato dall'algebrizzazione del *byt*; B) dal punto di vista della costruzione (*stroenie*) dell'*opera*, l'immagine-colore definisce “il risultato dell'autonoma elaborazione drammaturgica e semantica dell'elemento del colore”<sup>224</sup>, elaborazione che – come abbiamo visto per l'esempio del cavallino di Vjatka – sottopone tutta l'immagine ad una vera e propria riformulazione e riorganizzazione basata sulla “capacità di sentire il tema in termini di colore”: per Montani l'elemento-colore fa *estasiare* l'immagine verso la nuova morfologia dell'immagine-colore.

Tale riconfigurazione coincide con il terzo stadio del processo che Montani ravvisa nel gioco ejzenštejniano del cavallino di terracotta: “conversione dell'*elemento-colore* in una nuova oggettualità”. Questa nuova oggettualità colorica si connette con gli altri codici filmici, con il suono, con la configurazione

---

<sup>221</sup> Qualche pagina dopo Montani ci fornisce quest'altra pregnante definizione: “generalizzazione emozionale» del colore astratto dal suo portatore materiale”, in P. Montani, *Introduzione* al vol. S. M. Ejzenštejn, *Il colore*, pag. XVII, cit.

<sup>222</sup> *Ivi*, pag. XV, cit.

<sup>223</sup> *Ivi*, pag. XVI, cit.

<sup>224</sup> S. M. Ejzenštejn, *Da una riflessione incompiuta sul colore*, in *Il colore*, pag. 73 (nota 27), cit.

plastica etc., e li riorganizza, li riformula, li fa “estasiare”, li ripensa nell’ottica di una precisa *drammaturgia cromatica*: nasce l’*immagine-colore*.

Tutti gli elementi costitutivi del film escono fuori di sé (dal loro stato pre-colorico) per riplasmarsi cromaticamente, per aderire al nuovo regime dell’immagine pensata in termini cromatici.

Ora, ci permettiamo di modificare le tre fasi che Montani rintraccia nel processo attraverso cui si snoda l’elaborazione cromatica del film, per metterle in parallelo con l’epifania percettiva, con la riconfigurazione radicale delle coordinate cognitive che il film cromatico innesca nello spettatore.

Abbiamo tentato di schematizzare tale comparazione in una tabella che mostriamo qui di seguito (e che, crediamo, non ha bisogno di ulteriori delucidazioni):

<i>Processo di elaborazione cromatica del film</i>	<i>Processo percettivo innescato nel fruitore</i>
1) dissociazione dell’elemento-colore dall’oggetto da cui convive empiricamente	1) l’oggetto-colore vive fuso simbioticamente con la sua algebrizzazione mentale, è sostituito mentalmente dalla sua simbolizzazione ( <i>Byt</i> )
2) conversione dell’elemento-colore in una nuova oggettualità (il colore si assolutizza e diviene oggetto-in-sé, in tutta la sua tangibilità)	2) separazione dell’algebrizzazione mentale dall’oggetto-colore, rottura dell’automatismo percettivo che li legava simbioticamente ( <i>Ostranenie</i> )
3) l’elemento-colore in quanto oggetto-in-sé si relaziona con gli altri codici del film (suono, configurazione plastica) e riorganizza, riformula, fa estasiare l’intera immagine secondo le direttive della drammaturgia cromatica: nasce l’ <i>immagine-colore (cvetoobraz)</i>	3) percezione epifanica dell’oggetto-colore come cosa-in-sé: fruizione del colore nella sua tangibile matericità oltre gli schermi mentali. Partecipazione estatica alla legalità della materia ( <i>Pathos</i> )

### 3.2 Intermezzo II: l'arte estatica di Skrjabin

Sebbene Ejzenštejn, come abbiamo visto, si riferisca abbondantemente all'Arte come *procedimento* di Šklovskij, in *Teoria generale del montaggio* indica quale esempio da un lato di arte estatica che fonde elementi linguistici eterogenei, dall'altro come esempio di arte che mette in scena i propri procedimenti di costruzione, le ultime opere del musicista russo Alexander Skrjabin, l'autore del *Poema dell'estasi*, e del visionario *Prometeo: il poema del fuoco*.

Detto per inciso, Ejzenštejn, riferendosi a Skrjabin, dimostra interessi quantomai eterodossi rispetto al *diktat* culturale della Russia sovietica di quegli anni: la musica di Skrjabin era considerata, in quell'oscuro periodo di sclerotizzazione culturale zdanoviana, come *exemplum* perfetto di "degenerata" arte borghese e reazionaria.

Come funzionano le ultime musiche di Skrjabin<sup>225</sup> e perché interessano tanto ad Ejzenštejn?

Scriva Ejzenštejn, mettendo in parallelo la musica di Skrjabin con il lavoro dell'attore di Stanislavskij:

"E' questa la lezione che Stanislavskij dava ai suoi attori quando diceva che nella recitazione è necessario ricreare il processo e non limitarsi ai risultati.

[...]

E' lo stesso compito che si pone Skrjabin."

Ejzenštejn continua citando lo scritto di un importante musicologo russo<sup>226</sup>:

"Skrjabin mette a profitto la *dinamica dello stesso procedimento creativo* e la sua realizzazione nell'arte.

Da questo punto di vista ricorda Rodin, che tentò di ricreare nella scultura non solo il movimento delle forme, *ma anche la loro formazione*.

---

<sup>225</sup> L'ultima e rivoluzionaria fase della produzione skrjabiniana si apre con la *Quinta sonata* per pf. e con il *Poema dell'Estasi* (1908) opere in cui il cromatismo wagneriano viene piegato ad una sorta di esoterica coincidenza della dimensione verticale-accordale della musica con la dimensione melodica-orizzontale.

Tale nuovo linguaggio sincretico – che interrela verticalità e orizzontalità – viene poi portato agli esiti estremi del *Prometeo* e delle ultime sonate per pf (1914-1915).

<sup>226</sup> Si tratta del grande musicologo russo Leonid Sabaneev (1881-1968), amico di Skrjabin e primo grande studioso della sua musica. Straordinario – per l'epoca – il suo saggio sul *Prometeo* di Skrjabin, pubblicato nel 1912 sulla rivista espressionista "Der blaue Reiter".

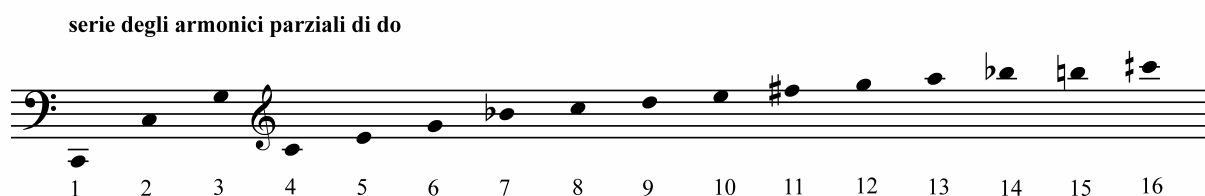
[...] nessuno come Skrjabin fa entrare l'ascoltatore nel laboratorio della creazione musicale"<sup>227</sup>.

Perché la musica di Skrjabin mette in mostra, palesa, evidenzia, la “*dinamica dello stesso procedimento creativo*”, mette in scena “il laboratorio della creazione musicale”, in una (šklovskijana) parola, mette in scena il *procedimento* di costruzione del testo musicale?

È noto come, nel momento in cui uno strumento o la voce (umana e animale) emette un suono, un'altezza, insieme all'altezza immediatamente percepita (che si chiama *Fondamentale* in linguaggio tecnico) risuonano altre altezze, altre note: sono i cosiddetti *armonici superiori*, che costituiscono lo *spettro armonico* e quindi il timbro di uno strumento (ad es. un clarinetto ha uno spettro armonico completamente diverso dal pianoforte).

Dagli studi di acustica conosciamo oramai la struttura dello spettro armonico che risuona in una determinata altezza: se prendiamo, ad esempio un “do”, insieme alla *Fondamentale* “do” noi sentiremo il “do” dell'ottava superiore, poi la quinta superiore (il “sol”), poi ancora il “do” sito due ottave sopra, poi il “mi” etc., fino agli armonici più acuti e lontani dalla fondamentale.

Riportiamo lo schema degli armonici:



(N.B: le altezze degli armonici parziali, essendo naturali, non sono “temperate”, non obbediscono alle “correzioni” del temperamento equabile: i suoni 7,11,13,14,16 sono d'intonazione imprecisa. I suoni 7 e 14 sono calanti, il suono 11 sta fra il fa e il fa#, il suono 13 sta fra il sol# e il la, il suono 16 è crescente verso il reb. Sappiamo come l'accordatura del pianoforte derivi da una divisione artificiale dei suoni naturali in ottave giuste divise in dodici altezze calcolate alla distanza di un semitono: tutto ciò in natura non esiste. Per questo motivo i suoni

<sup>227</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pagg. 166-167, cit.

parziali armonici che vibrano sincronicamente col suono fondamentale essendo naturali non obbediscono al temperamento equabile artificiale.)

Quindi, già in una semplice melodia cantata (monodica: ossia una sola linea senza “accompagnamento”, per dirla volgarmente) noi abbiamo una *dimensione semplicemente orizzontale* – ad esempio le altezze do-re-mi-do-sol – che però porta con sé una *dimensione automaticamente verticale* costituita dalla “torre” degli armonici che risuona sulla e con la fondamentale immediatamente percepita.

La musica di Skrjabin, mima, mette in scena, palesa questa presenza – operante nella mera orizzontalità del suono – di una verticalità insita nella natura stessa, nell’organismo stesso del suono “semplice” monofonico, dell’*Ur-Klage*, del suono originario.

La stessa musica di Skrjabin si costituisce a partire da un legame organico, strutturale fra orizzontalità e verticalità.

Skrjabin costruisce, infatti, la sua armonia, i suoi accordi sullo spettro armonico che risuona nell’attimo stesso in cui un suono riverbera vibrando nell’aria: rende orizzontale quello che è verticale, dipana nel tempo l’**attimo sincronico** del suono.

Scrive Faubion Bowers, in una eccellente monografia su Skrjabin inedita in Italia:

“Quando Mozer gli spiegò la serie dei suoni armonici [*the overtone series*], rimase colpito dall’analogia della loro natura con quella delle note dei suoi accordi e pensava che quanto meglio fosse riuscito a far risuonare i suoni parziali superiori [*the upper partials*], ossia a rinforzarli, tanto più brillante sarebbe diventata la “luce” emanata dai suoi accordi”<sup>228</sup>.

C’è da chiedersi: in che modo Skrjabin costruisce le sue armonie sulla serie degli armonici superiori di un suono? Quali sono i processi compositivi che avvicinano le strutture degli accordi skrjabiniani alla torre di armonici parziali risuonante in un singolo suono?

Nei pezzi scritti da Skrjabin dopo la *Quinta sonata* per pianoforte op.53 (1907) e dopo il *Poema dell’estasi* op. 54 (1905-1908), l’armonia si complica

---

<sup>228</sup> Faubion Bowers, *The new Scriabin. Enigma and answers*, pag. 135, St. Martin’s Press, New York 1973.

progressivamente, allontanandosi sempre di più dalle strutture della tonalità allargata post-wagneriana. Le configurazioni accordali cominciano ad abbandonare la disposizione in terze sovrapposte, tipica degli accordi di nona, di undicesima, e di tredicesima. Queste nuove configurazioni accordali che superano la strutturazione in sovrapposizioni di terze, vengono spesso definite come “accordi sintetici” (“*synthetic chords*”<sup>229</sup>) o “accordi mistici”. In realtà si tratta di una generalizzazione della definizione data da Skrjabin all’accordo unico su cui è costruita l’intera partitura del *Prometeo*, accordo su cui ritorneremo a breve, che, appunto, Skrjabin definisce come “accordo sintetico” e “accordo mistico”<sup>230</sup>. Skrjabin, quindi, non ha mai parlato – rispetto alle configurazioni accordali usate in altri pezzi – di “accordo sintetico” o “accordo mistico”.

Vediamo ora 1) come Skrjabin superi la configurazione per torri di terze degli accordi di nona, undicesima tredicesima, 2) e come tale operazione sia attuata mimando il procedimento degli armonici parziali che risuonano con la nota fondamentale.

Prendiamo un accordo di nona minore di dominante tipico dello Skrjabin della *Quinta sonata* e del *Poema dell’Estasi*: si tratta di un accordo che appartiene al vocabolario armonico corrente del linguaggio post-wagneriano di fine ‘800 con l’aggiunta, peculiarmente skrjabiniana, della quinta diminuita – con funzione armonica di IV grado aumentato – (il fa#).

accordo di nona minore con l’aggiunta (skrjabiniana) del IV grado aumentato



<sup>229</sup> Cfr. lo splendido volume d’analisi musicale (in cui vengono analizzate a fondo le strutture armoniche e macroformali delle opere di Skrjabin) James M. Baker, *The music of Alexander Skrjabin*, Yale University Press, Yale 1989, soprattutto il capitolo settimo dedicato al superamento delle strutture tonali nella musica skrjabiniana, *Relations among Sets in the Atonal music*.

<sup>230</sup> In Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Librairie des Cinq Continents, Parigi 1975. Il libro di Schloezer è particolarmente interessante: lo studioso era fratello della moglie di Skrjabin, e in questo libello ha raccolto alcune importanti dichiarazioni dirette del musicista russo, in particolar modo riflessioni preziose sulla sua musica. Per quanto riguarda le dichiarazioni skrjabiniane su l’“accord mystique” e l’“accord syntétique” cfr. *ivi*, pag. 113-ss. Gli scritti di Skrjabin, infatti, vertono essenzialmente sulla sua fumosa filosofia, che unisce echi di Nietzsche con la Teosofia di Rudolf Steiner; non trattano mai di questioni puramente musicali e non accennano all’“accordo mistico”: cfr. Aleksandr Nikolaevic Skrjabin, *Appunti e riflessioni: quaderni inediti*, Studio tesi, Pordenone 1992. Per una sintetica ricostruzione del pensiero mistico di Skrjabin cfr. Luigi Verdi, *Alexandr Skrjabin tra musica e filosofia*, Passigli editori, Firenze 1991.



Skrjabin isola le singole altezze e le riorganizza spostandole di posizione: ne viene fuori un accordo che non è più strutturato in terze sovrapposte, come il vecchio accordo tonale, ma che è costituito essenzialmente da tritoni, da quarte aumentate. Si tratta dell'intervallo fulcro di tutti gli accordi "sintetici" di Skrjabin.

Per di più, l'accordo prodotto da questo piccolo esperimento di composizione armonica skrjabiniana, altro non è se non la complessa configurazione accordale – a cui sono state dedicate pagine e pagine di analisi<sup>231</sup> – spostata un tritono sotto rispetto all'accordo di partenza, che si trova a battuta 2 del *Preludio* op. 74 n° 1 per pianoforte (di cui ci occuperemo in seguito).

Accordo della seconda  
battuta del Preludio op.74 n° 1

Ma se confrontiamo questo accordo "sintetico" e soprattutto l'accordo di nona da cui deriva con la serie degli armonici, ci accorgiamo come esso scaturisca direttamente dalla sovrapposizione degli armonici parziali 8-9-10-11-12-15 più l'aggiunta dell'armonico 16 che, come sappiamo non è un vero "do bequadro" ma tende verso il "re bemolle" (cfr. esempio musicale seguente).

Si spiega, in tal modo, la presenza anomala, squisitamente skrjabiniana, della quarta aumentata "fa#", una vera nota estranea e non giustificata rispetto ad un semplice accordo di nona minore di dominante. Skrjabin la inserisce proprio perché il suo accordo deriva direttamente dalla sovrapposizione degli armonici parziali superiori, che risuonano in ogni *Naturlaut*, in ogni "suono della natura".

<sup>231</sup> Le analisi più rilevanti in F. Bowers, *The new Scriabin. Enigma and Answers*, pag. 137-138, cit., Diether De la Motte, *Manuale d'armonia*, pag. 334-339, La nuova Italia ed., Firenze 1992.

serie degli armonici parziali di do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

N.B. Come abbiamo già specificato, l'armonico 16 è crescente verso il reb, quindi lo abbiamo indicato con un *monesis*.

Ora ci è chiaro come Skrjabin, con i suoi accordi, metta in scena il procedimento stesso della produzione del suono: i suoi accordi nascono da un lavoro analitico-compositivo che Skrjabin applica alla serie degli armonici parziali che vibrano insieme al suono fondamentale. Gli accordi di Skrjabin sono costruiti sulle vibrazioni del suono naturale, sul processo di vibrazione dell'aria che genera gli armonici e quindi la "nota", l'altezza.

Skrjabin crea una *natura seconda* che però obbedisce alla legalità stessa della natura: crea un "artificio" con le leggi stesse della materia sonora, degli organismi sonori naturali. Come poteva non interessare Ejzenštejn, con la sua idea di un'opera d'arte che si struttura secondo le leggi della materia (ossia la legge del salto estatico), e che, data la sua organicità, riconnette l'uomo con la legalità cosmica (il pathos in una delle sue più definite accezioni)?

Scrive Ejzenštejn:

"E' tipico di Skrjabin prendere come base «la struttura del suono *in genere*». Cioè un elemento originario della natura così com'è, e non un elemento della natura elaborato preliminarmente dalla coscienza"<sup>232</sup>.

Abbiamo visto come la serie degli armonici definisca anche il timbro dello strumento: in una nota di un clarinetto noi percepiamo con più precisione armonici che sono diversi da quelli che percepiamo nel suono di un pianoforte. Skrjabin, costruendo degli accordi che mimano la legalità degli armonici naturali, fonde l'elemento armonico con quello timbrico: i suoi sono accordi-timbro che, come dice Sabaneev, imitano "il suono delle campane", o, per dirla con più

<sup>232</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 141, cit.

precisione, si tratta di configurazioni accordali che, comportandosi come gli armonici naturali, generano un timbro specifico al di là della loro emissione strumentale.

L'accordo produce già di per sé un timbro, è già uno strumento che si va a sommare al timbro dello strumento reale che lo emette, in una sovrapposizione di risonanze in cui risiede il peculiare suono skrjabiniano: basti pensare a come il pianoforte, nelle ultime composizioni pianistiche di Skrjabin, alteri totalmente la sua fisionomia timbrica, trasformandosi in un ensemble di metalli risuonanti. L'armonia di Skrjabin, generando da sola un suo timbro specifico, va riconfigurare il timbro stesso del pianoforte.

Scriva Sabaneev<sup>233</sup> (citato da Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio*):

“La caratteristica principale del materiale armonico di cui si serve Skrjabin è la loro [*delle armonie*] «natura ultracromatica». Nella loro struttura Skrjabin vede intuitivamente un riflesso della struttura del suono in genere [*ossia gli armonici parziali che risuonano sulla fondamentale*], come insieme simultaneo di suoni o di parti costitutive di un unico evento acustico. A volte si tratta di organismi armonici, realizzati secondo il principio della struttura del semplice suono «musicale» che, come è noto, comprende serie di suoni complementari o di armonici superiori [...]. Altre volte si tratta della riproduzione e ricostruzione intuitiva di quelle sonorità incomparabilmente più complesse che ci appaiono sotto forma di timbro di campane o di altri simili corpi sonori.

Con questo legame della struttura armonica con la struttura timbrica, con questo sistema, intuitivamente anticipato da Skrjabin, di creazione di complessi armonici a «immagine e somiglianza» dei timbri, si getta un ponte tra due concezioni acustiche che già da tempo si fondono: tra i complessi di suoni che si uniscono in un'unica percezione di «timbro sonoro» (*zvukotembr*) e i complessi di suoni uniti nel concetto di armonia”<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> Per i rapporti che legano Sabaneev a Skrjabin cfr. il vol. Giovanna Tagliatela, *Aleksandr Nikolevic Skrjabin nel Simbolismo russo*, La nuova Italia ed., Firenze 1994, soprattutto il cap. III, *Reciproche influenze e punti di contatto nel rapporto di Skrjabin e i Simbolisti*, pag. 94-ss.

<sup>234</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 141, cit. Scriva Sabaneev a proposito dell'«accordo mistico» che apre il *Prometeo*: “anche prendendolo [l'accordo] in se stesso, al di fuori di ogni composizione, troviamo in quest'accordo una particolare *Stimmung* mistica, qualcosa che ci ricorda il suono di una gigantesca campana dal profondo rintocco”, L. Sabaneev, *Vospominaija o Skrjabin* (Ricordo di Skrjabin), Musikalnije Sector, Mosca 1925 (ora in Luigi Verdi, *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, Passigli ed., Firenze 1991, pag. 86.). Scriva Bowers: “Skrjabin era affascinato dal carattere mistico delle campane russe, dette *zvon* in russo che significa

Ci scusiamo per la eccessiva lunghezza della citazione, ma le riflessioni di Sabaneev spiegano con innegabile chiarezza l'operazione con cui Skrjabin tenta di fondere "due mondi distinti" della musica, ossia l'armonia e il timbro, con la creazione di configurazioni accordali che producono già di per sé un timbro specifico.

Non è un caso che Ejzenštejn faccia riferimento così spesso a Skrjabin<sup>235</sup>. L'armonia-timbro di Skrjabin si comporta – nei confronti del timbro strumentale – esattamente come l'elemento colore nei confronti dell'immagine audiovisiva. Abbiamo visto come l'elemento-colore riconfiguri, riorganizzi totalmente l'immagine – facendola estasiare, uscire "fuori di sé" – secondo le direttive di una specifica drammaturgia del colore. Allo stesso modo l'armonia-timbro di Skrjabin nel momento in cui entra in contatto con il timbro dello strumento, lo riorganizza, lo altera radicalmente: è come se si sovrapponessero due strumenti e si fondessero in una sola voce.

E non è casuale il nostro accostamento della teoria del colore di Ejzenštejn con l'armonia-timbro di Skrjabin.

Infatti, è di dominio pubblico – decantata e analizzata in una letteratura sterminata che unisce pubblicazioni esoteriche, teosofiche, para-filosofiche etc.<sup>236</sup> – l'idea skrjabiniana di un'opera d'arte totale che unisca musica e colori, idea che, abbozzata nel *Prometeo*, avrebbe dovuto concretarsi integralmente nell'immane progetto del *Mysterium*, di cui non ci rimangono che abbozzi e appunti<sup>237</sup>.

Noi non ci occuperemo delle speculazioni filosofiche (intrise di un vaporoso misticismo esoterico) che Skrjabin dedicò al fine di elaborare una teoria delle corrispondenze cosmiche tra suono, colori e profumi (che spesso destano più

---

semplicemente "suono". La campana, con la sua intonazione naturale [*with its natural tuning*] i suoi armonici [*sharp overtones*] e i decibel che si espandono senza fine", in *The New Skrjabin. Enigma and Answers*, pag. 111, cit.

<sup>235</sup> Forniamo un piccolo elenco dei saggi ejzenštejniani che contengono osservazioni rilevanti su Skrjabin: in *Teoria generale del montaggio*, Skrjabin è molto presente (pag. 141-ss, 167-ss, 364-ss), nel vol. *Il movimento espressivo*, cfr. il saggio *Incarneazione del mito*, dedicato alla messa in scena del *Die Walküre* di Richard Wagner che Ejzenštejn curò al Bol'soi nel 1940, ne *La natura non indifferente*, pag. 429-ss, etc.

<sup>236</sup> Riflessioni serie sulla teoria dei colori di Skrjabin possiamo trovarle nel vol. di Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos ed., Lucca 1996, in particolare tutta la *Seconda parte: Suoni e colori* (pag. 43-95).

<sup>237</sup> Ora confluiti, seppur non integralmente, nel vol. Aleksandr Nikolaevic Skrjabin, *Appunti e riflessioni: quaderni inediti*, cit. (cfr. il quaderno n° 4 di appunti [pag. 95-ss], l'ultimo quaderno scritto da Skrjabin, in cui troviamo l'*Atto preparatorio (Acte préalable)*, il poema che doveva introdurre al *Mysterium*).

interesse e producono più letteratura – paradossalmente – della musica stessa di Skrjabin). Noi, invece, ci atterremo il più il possibile alla musica, e all'analisi strutturale.

Ma ci permettiamo di notare, *en passant*, un appunto skrijabiniano che recita:

“le cose si distinguono unicamente per il grado di intensità della loro attività, cioè per il numero di vibrazioni in un'unità di tempo data”<sup>238</sup>.

Ricordiamo come, per Ejzenštejn (cfr. capitolo 2.1), la vibrazione delle particelle di luce del colore fosse il *trait d'union*, il punto di connessione dell'immagine filmica con il suono, con l'altezza della nota in quanto vibrazione di particelle sonore (mentre il movimento dei corpi all'interno dell'immagine – ad esempio la marcia dei soldati – era il corrispettivo del *ritmo*). Quindi il fenomeno naturale della vibrazione, sia per Ejzenštejn che per Skrjabin, unisce e rende comparabili se non assimilabili colore e suono: per Ejzenštejn il colore rappresenta il punto di connessione più importante per fondere in un organismo unico immagine filmica e musica.

Ripetiamo: non è un caso che Ejzenštejn faccia così spesso riferimento a Skrjabin e che conosca a fondo la letteratura più accorta sul compositore (a partire dagli scritti “fondativi” di Sabaneev). I punti di contatto tra le concezioni di due, come stiamo vedendo, sono profondi e capillari.

Anche per Skrjabin, dunque, colore e suono non sono che due aspetti complementari – come in uno *Janus Bifrons* – della vibrazione integrale che freme nella materia cosmica: il colore come vibrazione delle particelle di luce e il suono come vibrazione delle particelle dell'aria. Quindi è possibile istituire una corrispondenza organica tra il suono e il colore<sup>239</sup>. Skrjabin si accorse ben presto di sentire le note come colori e di vedere i colori come suoni, secondo precise

---

<sup>238</sup> M. Scriabine, *Notes et réflexions, carnets inédits*, Klincksieck ed., Paris 1979, vol. III, pag. 95. Si tratta di un massiccio volume che riunisce inediti skrijabiniani e saggi della figlia del compositore, Marina, nonché studiosa delle opere del padre.

<sup>239</sup> Scrive Isaac Newton “I differenti spessori dell'aria tra le lenti, in quei punti in cui gli anelli sono successivamente formati dai confini dei sette colori seguenti, secondo l'ordine che io do loro qui, il rosso, l'arancione, il giallo, il verde, il blu, l'indaco e il violetto sono rapportati tra loro come le radici cubiche dei quadrati delle otto lunghezze di una corda musicale, che danno le note di una ottava”, in I. Newton, *Traité d'optique*, Paris 1722, pag. 241, cit. in A. Collisani, *Il Prometeo di Skrjabin*, pag. 58, Flaccovio ed., Palermo 1977.

corrispondenze che cercò di mettere a fuoco negli anni. Infatti, durante il suo soggiorno a Londra nel 1914 per la prima inglese del *Prometeo*, Skrjabin volle essere visitato dal Dottor Charles Myers, psicologo dell'Università di Cambridge, allo scopo di testare la sua capacità sinestetica.

Si legge nel resoconto del dottore:

“Durante il suo breve soggiorno in Inghilterra il celebre compositore russo Aleksandr Skrjabin mi permise gentilmente di sottoporre il suo udito ad un esame cromatico.[...] I colori rappresentano per Skrjabin una parte essenziale nella percezione complessiva dei suoni [...]. L'attitudine di Skrjabin a percepire visivamente i suoni fu presa sul serio la prima volta durante un concerto a Parigi quando egli, sedendo vicino al compositore Rimskij-Korsakov, notò che il brano musicale che stava ascoltando (in Re maggiore), gli appariva giallo, alla qual cosa il suo vicino replicò che anche a lui il colore appariva giallo”<sup>240</sup>.

La riflessione di Skrjabin sulle corrispondenze organiche fra colori e suoni si cristallizza nella partitura del *Prometeo*. Skrjabin, infatti, pensa e costruisce l'intera partitura non solo dal punto di vista sonoro, ma anche seguendo una determinata drammaturgia cromatica<sup>241</sup>: nella sua mente ascolta i suoni che costituiranno la grandiosa architettura musicale e al contempo li pensa come rutilante sinfonia di luci e colori. Istituisce, quindi, una precisa corrispondenza fra le dodici note della scala cromatica e determinati colori, e redige uno schema che inserisce in calce alla partitura<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, pag. 58. “Al di là delle corrispondenze fra suono e colori, fissate sia nel *Prometeo* che ne *Il linguaggio dei colori* [di Kandinskij], numerose testimonianze documentano che Skrjabin e Kandinskij possedevano sicuramente determinate capacità sinestetiche”, *Ivi*, pag. 57. Cfr. tutto il capitolo V, *La sinestesia*.

<sup>241</sup> “Nel mio *Prometeo* ci sarà la luce e ci saranno i colori. Voglio che sia la sinfonia delle luci, questo è il poema del fuoco [...]. Tutta la sala sarà avvolta da un luce cangiante”, Giovanna Tagliatela, *Aleksandr Nikolevic Skrjabin nel Simbolismo russo*, pag. 71, cit.

<sup>242</sup> Spesso viene riportata una tavola delle corrispondenze redatta da Sabaneev e pubblicata nel 1911 dal giornale «Muzyk», e approvata dallo stesso Skrjabin (cfr. Luigi Verdi, *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, pag. 87, cit.). “E' da notare che nella copia stampata del *Prometeo* che era stata in possesso di Skrjabin, conservata oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, compaiono annotazioni manoscritte del compositore, scritte a Mosca il 16 Marzo 1913, comprendenti lunghi e dettagliati commenti attraverso la partitura e una tavola completa di corrispondenze fra suoni e colori, leggermente diversa da quella compilata da Sabaneev due anni prima”, in Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, pag. 57. Noi ci atterremo alle indicazioni autografe di Skrjabin.

Ad ogni colore corrisponde una precisa altezza; a loro volta colore e suono alludono ad un determinato concetto tratto dalla filosofia “segreta” di Skrjabin, segreta in quanto gli scritti filosofici del compositore, tratti da appunti e schizzi incompiuti, sono lacunosi, contraddittori e irreparabilmente fumosi.

Riportiamo lo schema delle corrispondenze suono-colore ideate da Skrjabin per il *Prometeo*, e ordinate secondo il circolo delle quinte giuste:

“Do = rosso (la volontà), Sol = arancione (il gioco creativo), Re = giallo (la gioia), La = verde (la materia), Mi = azzurro chiaro (il sogno), Fa = rosso scuro (la volontà si differenzia), Si b = rosa (il piacere), MI b = grigio acciaio (l’umanità), La b = lilla (lo spirito della materia), Re b/Do# = viola (la libertà dello spirito creativo), Sol b/Fa# = violetto/blu la creatività), Do b/Si = blu (la contemplazione)”<sup>243</sup>.

Nel primo rigo della partitura del *Prometeo*, sopra ai flauti, noi troviamo l’indicazione strumentale “luce”: si tratta del *clavecine à lumière*, una tastiera collegata ad un apparato di lampade colorate che proietta i colori in direzione del pubblico. Ad ogni altezza (ad ogni tasto) corrisponde una lampada che produce lo specifico colore definito da Skrjabin nella sua tabella di corrispondenze.

Il *clavecine à lumière* traduce gli accordi dell’orchestra in veri e propri accordi di luci: delle due linee melodiche segnate sul suo rigo, “quella superiore indica la nota fondamentale dell’accordo eseguito dall’orchestra, mentre quella inferiore determina un altro fascio luminoso che varia col variare dell’atmosfera globale, segnando i momenti di evoluzione-involuzione nello sviluppo dal caos primordiale fino all’affermazione della personalità di Prometeo”<sup>244</sup>.

Il *Prometeo* di Skrjabin punta ad attivare un processo di percezione sinestetica nello spettatore, che fruisce contemporaneamente il suono e la sua traduzione colorica attuata dal *clavecine à lumière*, obbediente alle corrispondenze suono-colore decise da Skrjabin.

---

<sup>243</sup> Alexander Skrjabin, *Poem of Ecstasy and Prometheus: Poem of fire*, score (partitura) ed. Dover, pag. 114, New York 1999.

<sup>244</sup> Giovanna Tagliatela, *Alexandr Nikolevic Skrjabin nel Simbolismo russo*, pag. 41, cit. La divisione in due funzioni contrappuntate nella parte del *clavecine à lumière*, proposta dalla Tagliatela, seppur interessante, diviene problematica al numero 29 della partitura, perché, per lo spazio, seppur esiguo, di 4 battute, il *clavecine à lumière* esegue una triade di Reb maggiore. Ma, ad eccezione di queste battute, in tutto il pezzo la linea si mantiene su due voci (come dice la Tagliatela).

Allo stesso modo, abbiamo già visto come l'opera audiovisiva a colori viene pensata da Ejzenštejn come sintesi di tutti codici (colore, musica, suono, immagine) in un organismo unitario (l'opera d'arte totale) che innesca nello spettatore una continua commutazione sinestetica delle impressioni sensoriali che passano da un organo sensoriale ad un altro: i dati uditivi si trasformano in dati colorici, i dati colorici si trasformano in connotazioni plastiche etc. In tal modo la sinestesia si configura, per Ejzenštejn, come una riunificazione degli organi sensoriali ricondotti alla loro comune origine tattile (cfr. capitolo 2.1).

Nel progettato *Mysterium*, anche Skrjabin aveva in mente un organismo artistico che fondesse luci e colori (il *clavecine à lumière*), profumi diffusi nella sala da un omologo strumento nel quale ad ogni profumo sarebbe corrisposta una nota, danza<sup>245</sup> e grande orchestra con pianoforte solista (come nel *Prometeo*). Siamo al *Gesamtkunstwerk* di derivazione wagneriana, all'opera d'arte totale, che affascina Skrjabin così come attrae innegabilmente Ejzenštejn<sup>246</sup>.

Ritorniamo brevemente ai processi compositivi messi in campo da Skrjabin nella creazione di agglomerati armonici che mimano la struttura del *Naturlaut*, del suono naturale con la sua "torre" di risonanze.

Negli abbozzi di Skrjabin per il *Mysterium*, troviamo trascritto sperimentalmente un accordo, con sopra la dicitura "accord mystique" e la didascalia "Ricerca: Melodia, Armonia, Ritmo": accanto all'accordo Skrjabin scrive la serie degli armonici parziali dall'otto al quattordici<sup>247</sup>.

Non c'è prova più schiacciante del fatto che Skrjabin costruisse i suoi accordi prendendo a modello gli armonici parziali del suono naturale.

Ma cerchiamo di visualizzare l'appunto di Skrjabin, contenente l'accordo mistico e gli armonici da cui esso deriva segnati a lato. Per comodità riportiamo anche la serie degli armonici di do.

---

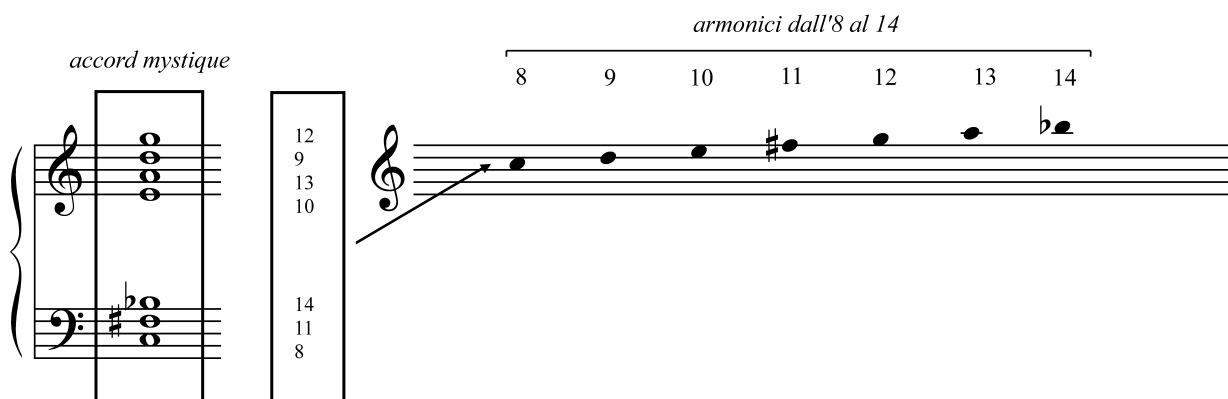
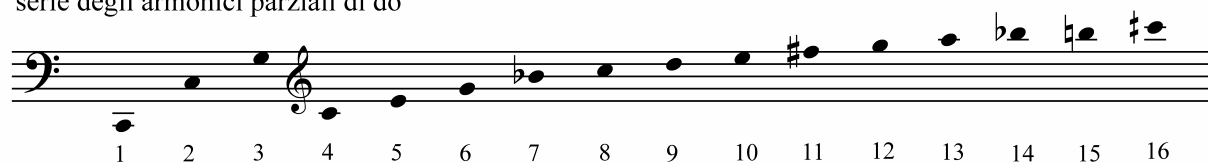
<sup>245</sup> Per questo motivo, negli ultimi due anni di vita Skrjabin s'interessò molto alla danza, arrivando a studiare i movimenti coreografici del suo *Mysterium* con la grande danzatrice russa Alisa Koonen, cfr. F. Bowers, *The new Scriabin. Enigma and Answers*, pag. 81-ss, cit.

<sup>246</sup> Scrive Sabaneev nell'inaugurale articolo (*Prometheus von Skrjabin*) pubblicato su *Die Blaue Reiter*: "L'ora della riunificazione di tutte le arti separate è ormai suonata. L'idea, già formulata da Wagner, viene espressa oggi con più vigore e chiarezza da Skrjabin", in "Die blaue Reiter", München 1912, pag. 102.

<sup>247</sup> F. Bowers, *The new Scriabin. Enigma and Answers*, pag. 135, cit. "There is one chord written out experimentally under the caption "Investigation: Melody, Harmony, Rhythm": C, F#, Bb, E, A, D, G, and over is written the overtone numbers, eight through fourteen", le lettere si riferiscono alle note dell'accordo secondo la grafia anglosassone.



serie degli armonici parziali di do



Come acutamente notava Sabaneev<sup>248</sup>, l'“accord mystique” si basa sulla sovrapposizione, nell'ordine, degli armonici parziali n° 8, 11, 14, 10, 13, 9, 12 (vedi il secondo riquadro dopo l'accordo mistico in cui gli armonici sono messi in colonna).

Abbiamo già visto come Skrjabin riorganizzasse la disposizione per terze dell'accordo di nona di dominante minore in un accordo nuovo costituito in prevalenza da tritoni. Qui notiamo come sottoponga la serie degli armonici naturali ad una medesima ri-disposizione, generando un accordo strutturato da tritoni e quarte giuste o diminuite.

Ma la questione che ci è più a cuore, è sottolineare, ancora una volta, come Skrjabin analizzi lo spettro armonico del *Naturlaut*, l'organismo che forma il suono naturale, e sulle leggi di tale organismo costruisca i suoi accordi-timbro, che letteralmente mettono in scena il processo costitutivo del suono. Similmente Ejzenštejn teorizza un'opera d'arte organica che ingloba *in corpore* la legge “naturale” del salto estatico, della trasformazione incessante degli elementi, e la mette in scena.

L'estetica elaborata da Ejzenštejn e quella di Skrjabin sono accomunate dal medesimo tentativo (prometeico) di creare opere d'arte – per definizione prodotti

<sup>248</sup> *Ibidem.*

artificiali, basati su artifici – che facciano però riferimento e si costruiscano interamente sulla legalità, sulle leggi che danno vita alla materia naturale: così è per Skrjabin, che costruisce i suoi accordi mimando le strutture interne del suono naturale, così è per l'opera d'arte organica di Ejzenštejn.

Per evidenziare con maggior pregnanza la capacità di coesione organica dimostrata dalle strutture compositive skrjabiniane, cerchiamo di esplorare l'originale dialettica che, nelle ultime composizioni del compositore, lega *orizzontalità* (melodica) e *verticalità* (armonica) .

Infatti, le linee melodiche intessute nelle composizioni dell'ultimo Skrjabin, si generano dallo stesso materiale intervallare delle armonie che le sostengono.

Le melodie di Skrjabin dipanano nel tempo, in successione, quelle altezze (quelle “note”) che nell'armonia si presentano *simultaneamente*. Viceversa l'orizzontalità dell'elemento melodico si trasforma incessantemente nella verticalità dell'elemento armonico: dimensione orizzontale della musica (melodia e contrappunto) e dimensione verticale (armonia) sono legate da un'innervatura profondamente organica.

Facciamo un esempio: se l'accordo sarà formato dalle note eseguite contemporaneamente do, fa#, sib, re, allora la melodia ci farà sentire in successione diacronica il do, il fa#, il sib e il re. Quindi sia la dimensione orizzontale melodica e contrappuntistica, sia quella verticale armonica, sono costruite – negli architetture sonore di Skrjabin – con lo stesso materiale musicale e intervallare.

Ejzenštejn parlerebbe, in tal caso, di “monismo dell'insieme”, come per il teatro Kabuki. Negli organismi sonori di Skrjabin troviamo incarnato l'ideale ejzenštejniano di un'opera intesa come *Totalität*, principio regolativo che connette in unità tutti i piani e i codici dell'opera. Il materiale intervallare – le note che formano accordi e melodie – nell'opera tarda di Skrjabin, si comporta esattamente come il processo dell'estasi nell'opera d'arte organica di Ejzenštejn; l'estasi come principio che connette e relaziona i vari codici linguistici (nella trasformazione estatica di uno nell'altro), così come il materiale intervallare in Skrjabin innerva organicamente dimensione orizzontale e dimensione verticale della musica.

Il materiale intervallare in Skrjabin altro non è se non una *figura della costruttività* del testo (per usare l'espressione di Montani), analoga alla “linea serpentinata” di Ejzenštejn: gestisce e organizza, in un procedimento formale

unitario e sincretico, l'eterogeneità delle parti costituenti l'opera, in vista della maggiore espressività e pregnanza possibile, ossia dell'*obraznost'*, dell'immaginità.

Anche per Ejzenštejn, nell'organismo dell'opera, deve agire un'unica *figura della costruttività*, che organizza 1) i procedimenti di costruzione dell'inquadratura – quindi dell'immagine isocrona, nella sua dimensione *verticale* in cui “suonano” insieme colore, suono, e immagine – e 2) i procedimenti del montaggio *orizzontale* che organizza la successione delle inquadrature.

Abbiamo già visto, nel capitolo 1, come Ejzenštejn, nella sequenza dell'*Alexandr Nevskij* che mostra l'armata russa in febbrile attesa dei soldati teutonici, rilevi la presenza di una medesima linea originaria, di un *Umlinie* che innerva la configurazione plastica dell'inquadratura nel suo connettersi *isocrono* con la musica (*verticalità*), e al contempo organizza il fluire *orizzontale, diacronico*, di musica e immagini<sup>249</sup>.

Scrive Bowers:

“La melodia è armonia dispiegata [*harmony unfurled*]» diceva spesso [Skrjabin], e aggiungeva: «L'armonia è melodia contratta [*furled melody*]». In questo modo eliminò la distinzione tra orizzontale e verticale, tra armonia e melodia formando un tutto unico concentrato [*to a single unit of compression*]. La melodia perdette i propri precisi contorni, abbandonò la sua leggibilità di linea separata dall'intero armonico [*harmony's integrale*]”<sup>250</sup>.

Ribadisce Marina Skrjabin:

“Si sa che, per vie diverse dai Viennesi, Skrjabin aveva abolito nelle sue ultime opere la tonalità e aveva realizzato l'equivalenza tra scrittura verticale e scrittura orizzontale (armonia e melodia), che diverrà qualche anno più tardi una delle regole essenziali del sistema seriale”<sup>251</sup>.

La figlia di Skrjabin, allude, in tale stralcio, ai “Viennesi”, ossia alla cosiddetta “seconda scuola di Vienna”, rappresentata dai tre compositori Arnold

---

<sup>249</sup> In S. M: Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in *Il montaggio*, pag. 188-ss, cit.

<sup>250</sup> Faubion Bowers, *The new Scriabin: enigma and answers*, pag. 147, cit.

<sup>251</sup> M. Skrjabin, *Introduzione* al vol, Aleksandr Nikolaevic Skrjabin, *Appunti e riflessioni: quaderni inediti*, pag. XLIX, cit.

Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. Questa allusione non è peregrina. Infatti, si deve all'opera inesausta della "seconda scuola di Vienna", lo sviluppo e l'applicazione del metodo di composizione dodecafonico, inventato da Schönberg proprio negli anni in cui Skrjabin componeva i suoi ultimi, visionari lavori<sup>252</sup>.

Come nota Marina Skrjabin, ciò che unisce profondamente il metodo di composizione schönberghiano con i lavori dell'ultimo Skrjabin, è proprio "l'equivalenza tra scrittura verticale e scrittura orizzontale (armonia e melodia)": il medesimo materiale intervallare presiede alla costruzione dell'armonia e della melodia.

Nel metodo dodecafonico, infatti, il materiale intervallare dell'intero pezzo è predeterminato dalla serie dodecafonica: si tratta di una successione di dodici altezze, desunte dall'intero totale cromatico presente in un'ottava. In questo modo, all'interno della serie non si avrà mai la ripetizione della stessa nota: si devono esaurire tutte e dodici le altezze dell'ottava (il tutto spiegato nel modo più semplice e brutale possibile)<sup>253</sup>.

Il materiale intervallare messo in forma dalla serie presiederà sia alla costruzione orizzontale del pezzo (l'elemento melodico inteso come successione di altezze nel tempo) sia alla componente verticale del pezzo (l'elemento armonico inteso come sincronia di altezze diverse): detto più volgarmente, le note della serie generano le melodie e le armonie.

Se prendiamo ad esempio la serie usata da Webern nelle splendide *Variationen* per orchestra op. 30 (vera e propria *summa* del serialismo geometrico ed esoterico weberniano),



---

<sup>252</sup> L'elaborazione del metodo dodecafonico impegnò Schönberg dai primi anni '10 del '900 fino al 1923 anno in cui portò a termine la prima opera interamente dodecafonica: la *Suite* op. 25 per pianoforte.

<sup>253</sup> La serie viene poi trattata secondo i tre processi traspositivi del contrappunto (e soprattutto del contrappunto della scuola fiamminga del 1400): cioè 1) può essere usata partendo dall'ultima nota e arrivando alla prima (moto retrogrado), 2) invertendo gli intervalli (moto inverso), e infine 3) usando il moto inverso dalla ultima nota alla prima (moto retrogrado dell'inverso).

vediamo come, nelle prime quattro battute del pezzo, il materiale intervallare messo in campo dalla serie si dipani orizzontalmente nella melodia,

Contrabbassi ----- Oboe ----- Trombone -----

e possa al contempo cristallizzarsi in formazioni verticali di accordi in cui le altezze sono suonate simultaneamente:

La serie, nella musica dodecafonica, ha la stessa funzione del processo dell'estasi dei codici nell'opera d'arte organica ejzenštejniana, delle *figure della costruttività* o della *Umlinie* che nella sequenza dell'*Alexandr Nevskij* organizza la complessa drammaturgia plastica e sonora: unisce i diversi piani dell'opera, connette in un unicum *organico* elementi melodici ed elementi armonici.

Ora, andiamo a vedere come, anche nelle ultime composizioni di Skrjabin, un unico materiale intervallare costituisca tutto l'organismo della composizione. Partiamo dalla *summa* compositiva del *Prometeo*.

Nelle prime brumose battute del pezzo Skrjabin espone il materiale originario sul quale si baserà tutta la composizione: espone la sua *figura della costruttività*, la *Ur-pflanze* da cui germineranno tutte le figure e i processi compositivi dell'intero organismo.

Scrive James Baker:

“L’esposizione della maggior parte del materiale di base s’incarna in un passaggio introduttivo incredibilmente condensato”<sup>254</sup>.

Nelle prime battute del *Prometeo* è “condensato” – come in un blocco di ghiaccio il futuro vapore – l’intero materiale musicale che darà vita al complesso labirinto vegetale della partitura.

Il volume di Baker legge le partiture di Skrjabin attraverso gli strumenti ermeneutici della analisi schenkeriana, un particolare modello analitico elaborato dal musicologo tedesco Heinrich Schenker, che consiste nell’estrarre, dalla complessa *texture* di un pezzo, la linea originaria, la *Urfinie*, lo scheletro che emerge dai parametri sonori ridotti al loro grado zero<sup>255</sup>.

Attraverso la riduzione schenkeriana, Baker estrae<sup>256</sup>, schematicamente, la struttura fondamentale dell’introduzione del *Prometeo* – in cui, come abbiamo detto, è condensato l’intero materiale musicale del pezzo.

Noi ci proponiamo di analizzare le prime 12 battute.

Corni I-IV - - - - -

Archi + Fg. e Cl. - - - - -

"accordo mistico-sintetico"

Il rigo superiore ci mostra le pure altezze senza ritmo, il puro materiale intervallare dell’elemento orizzontale incarnato dalla melodia dei corni; nel rigo inferiore troviamo il lungo “accordo mistico” tenuto dagli archi “tremolati” e dai legni gravi.

<sup>254</sup> James M. Baker, *The music of Alexander Skrjabin*, pag. 235, cit. “The exposition of most of the basic subject matter occurs in an incredibly condensed introductory passage”.

<sup>255</sup> Ci scusiamo per la spiegazione frettolosa del metodo schenkeriano. Per ciò che concerne l’adesione di Baker alla metodologia analitica di Schenker, per lo stesso Baker particolarmente fruttuosa nell’estrarre le linee fondamentali dal barocco intreccio della musica skrjabiniana, cfr. James M. Baker, *The music of Alexander Skrjabin*, *Preface*, pag. X-ss, cit.

<sup>256</sup> *Ivi*, pag. 236, cit.

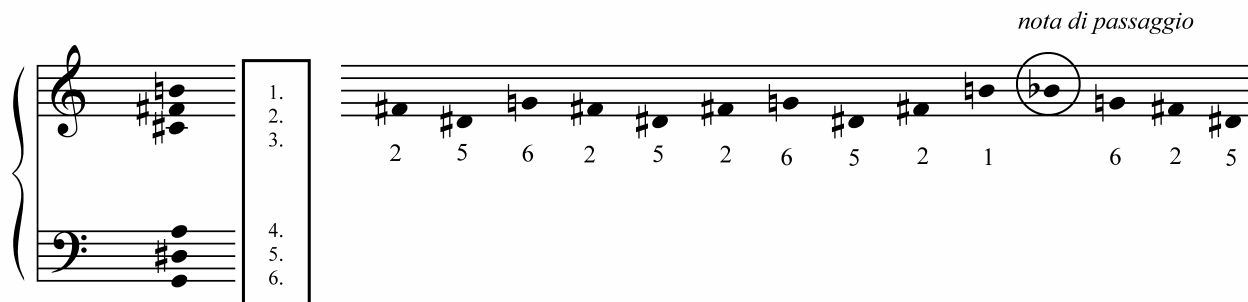
Come suggerisce Bowers<sup>257</sup>, se osserviamo accuratamente tale accordo, notiamo come il do# e il sol di mezzo siano note ripetute. Se ci applichiamo ad un'analisi sottrattiva schenkeriana, ed eliminiamo le note ripetute (il bicordo centrale Do#-sol), per poi spostare un'ottava sopra il tricordo grave sol-re#-la, avremo lo scheletro dell'"accordo mistico" del *Prometeo*, l'*Ur-akkorde*, l'*accordo originario*.



Si tratta, ora, di dimostrare come, in queste 12 battute, dimensione verticale e dimensione orizzontale della musica siano organicamente innervate da uno stesso materiale.

Se numeriamo le note che costituiscono l'accordo – come se fosse una serie – e le confrontiamo con le note della melodia dei corni, scopriamo che le altezze dell'accordo e quelle della melodia coincidono: entrambe si basano sullo stesso, identico materiale intervallare. Unica eccezione il sib che altro non è se non una semplice *nota di passaggio* che collega il si al fa#.

La dimensione orizzontale, melodica, e quella verticale, armonica, sono costruite sulle medesime altezze: la melodia non è altro che "armonia" dispiegata (come diceva Scriabin), svolgimento diacronico-orizzontale in successione del medesimo materiale verticalizzato in armonia e accordo.



<sup>257</sup> Faubion Bowers, *The new Scriabin: enigma and answers*, pag. 169-ss, cit.

Per sottolineare ancora l'organicità della struttura complessiva del *Prometeo*, e per dimostrare come il materiale esposto nella introduzione iniziale informi i procedimenti compositivi dell'intera partitura, Baker ci mostra come l'"accordo mistico" di sei suoni iniziale, ritorni anche nella seconda idea tematica esposta dalla quarta tromba a bat. 22 (nell'esempio si tratta del disegno ascendente contrassegnato dai numeri 5-30).

Notiamo come questo secondo gruppo tematico "ruoti" armonicamente intorno all'"accordo mistico" iniziale, che costituisce una sorta di fulcro armonico, di tonica cadenzale che ritorna ciclicamente (l'"accordo mistico" è indicato con le frecce bianche).

[I numeri riportati da Baker<sup>258</sup> nell'esempio si riferiscono agli intervalli, alle proporzioni e alle funzioni armoniche: in questa sede non ci interessano].

**II IDEA TEMATICA**

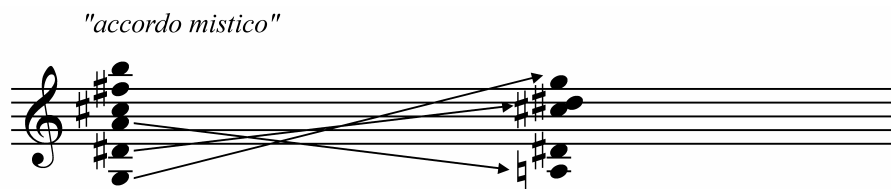
Anche nella terza idea tematica (*contemplatif*) affidata ai Flauti I-II è presente l'"accordo mistico", *Ur-pflanze* da cui germinano figure, temi, e procedimenti armonici (l'"accordo mistico" è sempre indicato dalle frecce bianche):

**III IDEA TEMATICA**

<sup>258</sup> James M. Baker, *The music of Alexander Skrjabin*, pag. 260, cit.



Il secondo accordo indicato con la freccia non è che un rivolto dell'“accordo mistico”, una riconfigurazione delle sue altezze costitutive, con l'eliminazione del fa# e del si:



Per dimostrare ulteriormente come, nella ultima produzione skryabiniana, dimensione verticale e dimensione orizzontale della musica derivino organicamente da uno stesso materiale intervallare (dando vita ad una coesione interna superba), prendiamo ad analisi le prime battute di un'opera estrema di Skryabin, il *Preludio* op. 74 n° 1, scritto nel 1914<sup>259</sup>.

Ci produrremo in una vera e propria analisi tecnico-musicologica del visionario pezzo skryabiniano, esibendoci in una pignoleria che farebbe invidia all'accanito analista Ejzenštejn! In tal modo sembreremo scantonare un poco dal nucleo originario della trattazione. In realtà si tratta di fornire – allo scaltrito lettore musicologo – delle prove probanti della correlazione organica che, nelle musiche skryabiniane, s'istituisce tra dimensione orizzontale e dimensione verticale: che non ci accusino di faciloneria dilettantesca. La questione è nodale, perché, come abbiamo visto, la dialettica tra verticalità e orizzontalità è centrale anche nella riflessione di Ejzenštejn, e implica il problema sostanziale dei rapporti tra musica e immagine. Lo studioso di cinema forse si annoierà (come il musicologo si era annoiato nelle pagine precedenti): riserviamo un *quantum* di noia per tutti, senza fastidiose ingiustizie né imbarazzanti discriminazioni. Abbiamo già accennato, nell'introduzione, come la nostra trattazione aspiri – umilmente ma energicamente – alla *multidisciplinarietà*: cinema, musica e teatro annodate e innervate insieme. Questo non ci autorizza, però, a trattare dilettantescamemente e in superficie una delle discipline: come si è entrati nello specifico tecnico delle teorie di Ejzenštejn, occorrerà entrare nello specifico tecnico della musica di Skryabin e, a tempo debito, nello specifico tecnico delle dinamiche attoriali. Che la *multidisciplinarietà* non si limiti ad una connessione di

<sup>259</sup> Per l'analisi di questo Preludio cfr. le osservazioni presenti in Diether De La Motte, *Manuale d'armonia*, pag. 334-ss, La nuova Italia, Firenze 1988.

superficie (impressionista) tra cinema, musica e teatro, ma si elevi ad una sintesi disciplinare (scientifica) di filmologia, musicologia e teatrologia. E si offra al lettore una ricerca capace di andare in profondità in ogni ambito disciplinare trattato.

Ritorniamo al Preludio di Skrjabin:

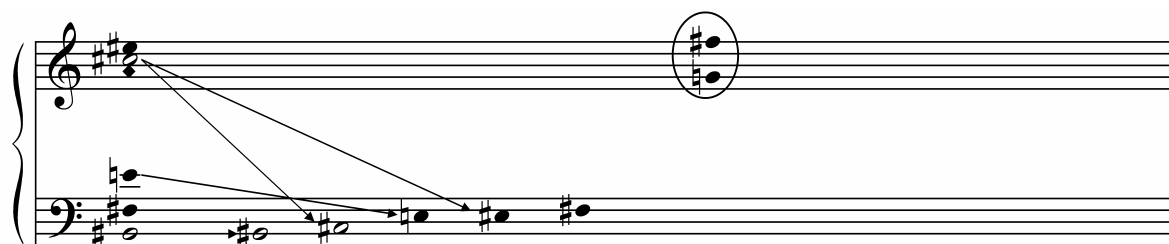


Se guardiamo con attenzione la linea superiore del canto di queste prime cinque battute, notiamo immediatamente che essa non è altro se non un incessante movimento cromatico di seconde minori. Anche la linea secondaria inferiore si snoda per seconde minori “perpetue”, ed è costituita da tre diverse linee che si accavallano, come possiamo notare dal seguente schema “schenkeriano”, dove le tre linee inferiori sono indicate da tre diverse legature:

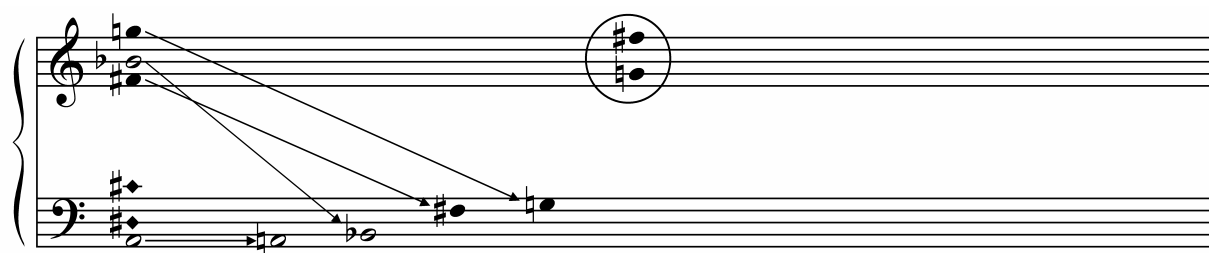


Analizzando i procedimenti armonici di queste prime cinque battute, ci accorgiamo come gli accordi cesellati da Skrjabin siano costituiti prevalentemente da seconde minori, ossia dagli stessi intervalli attraverso i quali si snoda orizzontalmente il contrappunto dei due motivi appena analizzato.

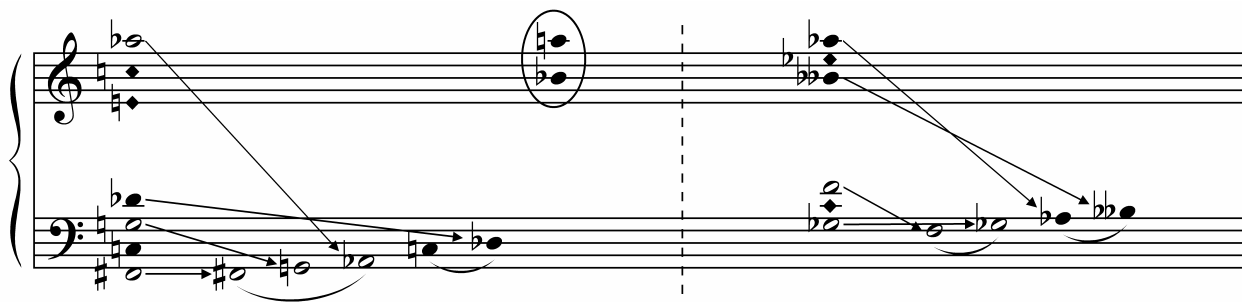
Per costruire degli aggregati verticali, accordali, Skrjabin sottopone le seconde minori orizzontali allo stesso procedimento di dislocazione delle altezze in diverse ottave (in *parti late*) che avevamo visto in opera nella trasformazione degli accordi formati da sovrapposizione di terze (ossia gli accordi di nona di dominante ereditati dall'armonia wagneriana) in accordi formati da quarte:



Notiamo, dall'esempio precedente, come il primo accordo del Preludio sia formato essenzialmente da seconde minori (tranne la nota "estranea" del la, raffigurata dalla losanga nera) dislocate in ottave diverse: si#-do# (raffigurate nell'esempio dalle teste bianche) e mi-mi#-fa# (raffigurate nell'esempio da teste nere). Anche la configurazione accordale di passaggio, nel terzo ottavo della terzina, è costruita su una seconda minore sol-fa#:

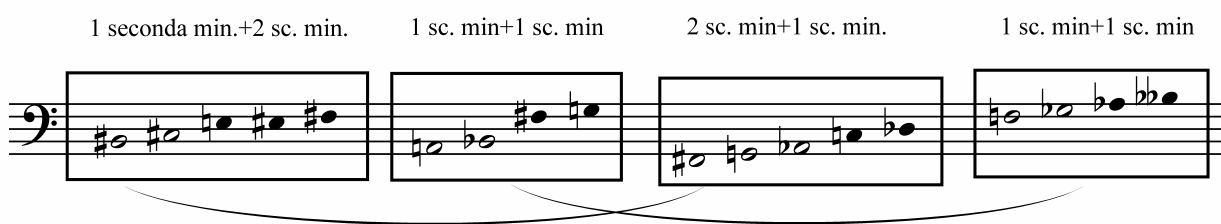


Come emerge chiaramente dal precedente esempio, anche il secondo accordo è costituito (tranne le note estranee do#-re#) da seconde minori dislocate in ottave diverse (la-sib/fa#-sol). Da notare come la configurazione accordale di passaggio sia basata – come nella prima battuta – sulla stessa settima maggiore sol-fa#.



A conferma di come la struttura del Preludio dia vita ad una totalità organicamente irrelata, l'esempio precedente ci mostra come anche l'accordo situato sul terzo quarto di bt. 3 sia composto da seconde minori (fa#-sol-lab/do-reb) e come l'accordo sul terzo quarto di bt. 5 sia costruito similmente (fa-solb/lab-labb).

Attizzando il sacro fuoco della pignoleria – requisito fondamentale degli studi musicologici – notiamo come il susseguirsi di tali accordi dia vita ad un disegno ben preciso nella disposizione delle seconde minori: nel primo accordo abbiamo *una seconda minore + due seconde minori*, poi un accordo con *una seconda minore + una seconda minore*, poi ancora un accordo che inverte la strutturazione del primo accordo in *due seconde minori + una seconda minore*, quindi un accordo strutturato in *una seconda minore + una seconda minore* (abbiamo quindi una struttura a chiasmo A-B-A1-B) [cfr. esempio seguente].



Un'ultima considerazione finale prima di chiudere questo *Intermezzo* dedicato alla musica di Skrjabin nei suoi rapporti strettissimi con la teoria dell'opera d'arte organica di Ejzenštejn.

I rapporti che nella musica skryabiniana si intessono tra dimensione verticale, armonica, della scrittura, e dimensione orizzontale, melodica, sono tali che l'armonia di Skrjabin si dispiega orizzontalmente dando vita a veri e propri modelli scalari che fuoriescono dalle scale minori e maggiori della tonalità

classica (fenomeno che anticipa, come fa notare in un buon volume Manfred Kelkel<sup>260</sup>, i *modi a trasposizione limitata* di Olivier Messiaen).

Hanns Steger, in un denso saggio<sup>261</sup> sulla musica di Skrjabin, dimostra come tutta la famiglia degli accordi per quarte presenti nell'ultima produzione skrjabiniana – i cosiddetti “accordi mistici” o “sintetici” – generati, come abbiamo già visto, dalla rilocazione di accordi costituiti da sovrapposizioni di terze, dia vita a modelli scalari che il compositore russo usa per la costruzione delle sue melodie (orizzontali). Il modello scalare quindi, nascendo dagli accordi “verticali”, e offrendo il materiale per le melodie “orizzontali”, rappresenta il *trait d'union*, il collante che innerva organicamente orizzontalità e verticalità.

Scriva Steger:

“Dato che un accordo costruito per terze, pur anche strutturato con estrema raffinatezza, è pur sempre portatore di una funzione cadenzale [ossia *allude sempre alla relazione tonica-dominante della tonalità*], un accordo strutturato per quarte, costituito dalla conversione dell'accordo originario [per terze], invece abroga tutte le relazioni dell'armonia tradizionale”<sup>262</sup>.

Per di più, Steger ci mostra come l'accordo strutturato per “torri” di terze, nella sua trasformazione in accordo per quarte generi un preciso modello scalare (cfr. nell'esempio, la “Skala” che come possiamo vedere si tratta di un Re maggiore con il quarto grado alzato, il sol invece del solb):

The diagram illustrates the transformation of a triad into a quartal structure and the resulting scale. It consists of four parts:

- Harmonische Struktur:** A triad in G major (G-B-D) shown in two staves (treble and bass clef).
- Terzenschichtung:** The triad is shown as a stack of thirds (G-B, B-D, D-G) with the label "variable Töne" below it.
- Skala:** A scale starting on G, showing the transformation of the triad into a quartal structure (G-A-B-C#-D-E-F#-G), with the label "Skala" above it.
- Quartenschichtung:** The quartal structure is shown as a stack of fourths (G-C#, C#-F#, F#-B, B-E, E-A, A-D, D-G) in two staves.

Se in questo esempio proposto da Steger il modello scalare prodotto dalla trasformazione dell'accordo per terze in accordo per quarte è molto vicino alle

<sup>260</sup> Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, pagg. 335-ss, Fayard, Paris 1999.

<sup>261</sup> Hanns Steger, *Der Weg der Klaviersonaten bei Alexander Skrjabin*, Verlag Walter Wollenweber, München-Gräfeling 1979.

<sup>262</sup> *Ivi*, pag. 90, cit. „Da ein Akkord im Terzen-aufbau selbst in äußerster Differenziertheit stets auf eine Funktion in der Kadenz zurückzuführen ist, nicht aber ein Quartakkord, vollzieht sich mit einem solchen Umbau der entscheidende Schritt, mit dem alle noch bestehenden Beziehungen zur traditionellen Harmonielehre aufgehoben werden“.

scale maggiori-minori (come abbiamo detto, trattasi di un re♭ maggiore con quarto grado alzato), nella *Sesta Sonata* op. 62 del 1912, il modello scalare che unisce *verticalità accordale* e *orizzontalità melodica* esce definitivamente fuori da qualsivoglia caratterizzazione tonale minore-maggiore: vediamo, nel prossimo esempio, come il modo scalare della Sesta Sonata sia addirittura “bucato” da una terza minore (re-fa), e come non sia più possibile reperire in esso una qualsivoglia allusione tonale.



Steger ci mostra come da tale modello scalare germinino armonie e frammenti melodici nell'incipit della Sesta Sonata:



Quindi, per ricapitolare, la dimensioni orizzontale e quella verticale, nella musica di Skrjabin, si comportano come nel suono “naturale”, nell'*Ur-Klage*: l'orizzontalità del suono puro palesa il procedimento che la costituisce, ossia la “torre” degli armonici (lo *spettro armonico*) che risuona insieme, contemporaneamente alla Fondamentale.

L'armonia di Skrjabin **mette in scena il procedimento stesso della creazione del suono** – fondamentale più armonici superiori – come l'*opera d'arte organica* teorizzata da Ejzenštejn mette in scena il processo estatico in cui i codici linguistici escono fuori di sé trasformandosi incessantemente in altri codici.

La musica di Skrjabin ci mostra con i suoni come è fatto il suono.

*Arte come procedimento* per eccellenza.

## 4 *Ur-phänomen e Pars pro Toto*

Siamo così giunti, nel sinuoso ondeggiare della trattazione, al secondo punto accennato nella sinossi proposta nell'*Introduzione*, ossia alla dimostrazione di come il modello processuale dell'Estasi agisca in profondità – magari in modo occulto e non esplicito – nei principali passaggi teorici di *Teoria generale del montaggio*. Vedremo, nel prossimo capitolo, come – e saremo al punto terzo della suddetta sinossi – il modello estatico possa derivare da un'attenta osservazione del “lavoro dell'attore su di sé” (con riferimento costante all'arte attoriale in Stanislavskij).

Partiamo da uno dei concetti germinali espressi da Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio*, ossia dal concetto – come già accennato derivato dalla teoria organicistica dell'*Ur-pflanze* goethiana<sup>263</sup> – dell'*Ur-phänomen* cinematografico.

Il fenomeno originario (appunto: *Ur-phänomen*) del cinema di cui parla Ejzenstein è sintetizzabile in una stringata e secca formula: dall'unione di due stasi (due fotogrammi – due immagini fotografiche “ferme”) nasce l'*immagine in movimento*<sup>264</sup>.

Scrive Ejzenštejn nel saggio *Montaggio 1938*:

“Maneggiando i pezzi di pellicola, infatti, si scoprì una certa qualità che per molti anni non ha cessato di stupirci. Questa caratteristica consiste nel fatto che due qualsiasi pezzi, disposti l'uno accanto all'altro, si fondono sempre in

---

<sup>263</sup> In *Teoria generale del montaggio*, pag. 387, Ejzenštejn cita il *Farbenlehre* di Goethe (J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, pag. 185, Il Saggiatore, Milano 1989): “Colore e suono non si possono in alcun modo paragonare. Entrambi possono essere riferiti a una formula superiore e da questa essere derivati, sebbene separatamente”. Tale formula superiore, nell'ambito degli studi botanici di Goethe, prende il nome di *Ur-pflanze*: “pianta originaria” che configura l'*Ur-phänomen*, il nucleo originario, l'archetipo fondante da cui scaturiscono le variegata morfologie vegetali (Cfr. J. W. Goethe, *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*, *Lavori preliminari per una fisiologia delle piante*, in *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1973). Per i rapporti che legano la teoria morfologica goethiana con il formalismo russo – in particolare con le teorizzazioni di Propp – cfr Peter Steiner, *Il Formalismo russo*, cit., il terzo capitolo, *L'organismo*.

<sup>264</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pagg. 129-ss, il capitolo *L'Urphänomen cinematografico: dai fotogrammi all'immagine in movimento*, cit.

una nuova idea che emerge da questa comparazione (*sopostavlenie*) come qualcosa di qualitativamente diverso”<sup>265</sup>.

Qui Ejzenštejn, in realtà, sta parlando di un principio fondante che articola *ab ovo* la percezione umana, un principio percettivo che rende possibile lo stesso *Ur-phänomen* cinematografico (ossia da due stasi nasce l’immagine in movimento) e che ne permette il funzionamento: ossia il processo mentale sintetico che crea un’immagine unitaria da stimoli diversificati (ce ne occuperemo, in questo capitolo, trattando della dialettica fra *Rappresentazione* e *Immagine*).

Ed è tale processo sintetico che permette, non solo di esperire l’immagine in movimento da due semplici stasi fotografiche, ma offre anche una giustificazione percettiva e psichica alla pratica del montaggio cinematografico, ossia all’unione di pezzi eterogenei che, nel loro accostamento, producono un *sensu* unitario, che sia il “concetto per immagini” dell’Ejzenštejn cultore del cinema intellettuale, che sia la vertiginosa sincretismo di pra-logica e *ratio* dell’*immaginità* (e quindi del “discorso interno” vygotskijano), o la ricongiunzione del fruitore con la legalità cosmica del *pathos*.

“Non si tratta affatto di un fenomeno specificamente cinematografico, ma di un processo che si riscontra invariabilmente tutte le volte che operiamo una comparazione tra due fatti, due fenomeni, due oggetti. Quando due oggetti distinti vengono posti in relazione davanti a noi, siamo portati ad operare una generalizzazione deduttiva, in conformità con un certo schema prestabilito”<sup>266</sup>.

In *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn definisce questo processo sintetico della percezione umana con il termine di *eidetica*:

“Da questo punto di vista è rilevante il fatto che il principio del cinema non è altro che una riproduzione in termini di pellicola, metraggio, inquadratura e ritmo di proiezione, di un processo indispensabile e profondamente originario che caratterizza in generale la coscienza fin dai suoi primi passi nell’assimilazione della realtà. Mi riferisco alla cosiddetta

---

<sup>265</sup> S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il Montaggio*, pag. 90, cit.

<sup>266</sup> *Ibidem*.



eidetica. La realtà esiste per noi come una serie di scorci e di immagini. Senza l'eidetica non potremmo mai coordinare in un'immagine unitaria tutte queste «istantanee» degli aspetti particolari dei fenomeni”<sup>267</sup>.

L'eidetica che articola la percezione umana funziona per Ejzenštejn secondo il principio della *Totälitat* organica a cui lo stesso Ejzenštejn fa spesso riferimento: un processo sintetico che connette in unità fenomeni eterogenei, frammenti che si interrelano formando un organismo unico.

La percezione umana, l'eidetica, funziona come l'opera d'arte organica che, attraverso la costante trasformazione estatica di codici eterogenei in altri codici, connette tali codici molteplici e disparati in unità: anche l'eidetica riordina i frammenti degli stimoli sensoriali in un'immagine unitaria, in una *Gestalt* unificatrice.

Portando a fondo la metafora organicistica di Ejzenštejn, si può dire che non è, in fondo, così paradossale ravvisare un'omogeneità processuale tra il modello della percezione umana e quello dell'opera d'arte organica: se nell'opera d'arte organica vige la legalità interna dei fenomeni naturali, quelle stesse leggi le ritroviamo intatte nell'uomo, nel suo apparato percettivo (come in quello digerente)<sup>268</sup>.

Il criterio della *Totälitat* organica solca tutta la teoresi e guida gli interessi culturali ed estetici di Ejzenštejn: come abbiamo visto ora, è presente anche nell'eidetica che articola la percezione umana. È ancora la concezione di un apparato muscolare pensato come *Totälitat* indivisibile, a indirizzare Ejzenštejn allo studio della teoria fisiologica di Bode, come abbiamo ravvisato nel saggio *Il movimento espressivo*: per lo stesso motivo è interessato alla marionetta di Kleist, in cui un unico impulso si propaga nella *Totälitat* del corpo. Ancora, la musica di Skrjabin colpisce Ejzenštejn in quanto arte in cui orizzontalità e verticalità derivano e germinano dallo stesso materiale, dando vita ad una *Totälitat* in cui *tutto è in tutto* (le note dell'accordo sono anche le note della melodia, detto volgarmente), come accade nell'*Ur-klage*, nel suono “originario”, naturale.

---

<sup>267</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 144, cit.

<sup>268</sup> Si tratta della concezione organicistico-antropomorfa dell'opera d'arte che giustifica la teoria del *pathos* inteso come partecipazione emotiva alla legalità cosmica (di cui abbiamo parlato approfonditamente nel capitolo 2.1): l'opera d'arte organica, intessuta sulle leggi della materia organico-cosmica, riattiva nel fruitore la consapevolezza panica di essere microcosmo innervato con le energie del macrocosmo.

Ritornando all'eidetica: la percezione umana connette la frammentaria fluttuazione degli stimoli sensoriali in una *Totälitat* coerente e leggibile.

Ad Ejzenštejn interessa capire in che cosa consiste questo passaggio dal frammento sensoriale alla *Gestalt* sintetica: quali rapporti intercorrono tra impressione sensoriale e ricomposizione sintetica, fra frammento percettivo e generalizzazione unitaria? Si tratta della stessa domanda pressante che Ejzenštejn, come abbiamo visto, si chiedeva in rapporto all'opera d'arte: quali sono le relazioni organiche della *parte* dell'opera (del colore, della musica, del pezzo di montaggio) con la *totalità* dell'opera?

Per ciò che concerne la natura essenziale del processo eidetico, per cui frammenti di impressioni sensoriali vengono connesse in unità, Ejzenštejn ce ne fornisce una descrizione stringata parlando, come al solito, di montaggio.

“Era giusto, e lo è ancora oggi, che la comparazione di due pezzi di montaggio, più che con la loro somma coincide con un nuovo prodotto. Un prodotto, e non una somma, perché il risultato della comparazione si differenzia sempre qualitativamente (per la dimensione, se volete) da ciascun elemento preso separatamente”<sup>269</sup>.

Anche nella percezione umana, nell'eidetica, la *Gestalt* unitaria che fonde gli stimoli sensoriali parziali non è una somma: non è semplicemente la fusione di pezzi omogenei in una risultante che ha *la stessa qualità* dei pezzi, ma si ha una *qualità nuova* rispetto alle parti che la costituiscono, ossia un prodotto nuovo, un salto di qualità rispetto ai frammenti sensoriali originari. Gli stimoli sensoriali parziali, dando vita ad una *Gestalt* sintetica e unitaria, *escono fuori* dal loro stato originario per accedere ad una nuova qualità.

Allo stesso modo accade nell'*Ur-phänomen* cinematografico.

Ossia, le due stasi, le due immagini fotografiche “ferme” se messe in contiguità (e proiettate in successione, ovviamente), subiscono un salto qualitativo, ossia escono dal loro stato di immagini fotografiche per *estasiarsi* nell'immagine in movimento filmica: in una nuova qualità che non è la somma di due immagini ferme che genera un'immagine ferma più grande (ma sempre

---

<sup>269</sup> S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il Montaggio*, pag. 91, cit.

ferma). Inversamente abbiamo una qualità nuova, che esce fuori dalla stasi dell'immagine fotografica: l'immagine in movimento filmica.

Si tratta appunto di **un salto qualitativo** che accomuna il processo di produzione dell'immagine cinematografica ai processi di sviluppo organici: anche l'acqua per divenire vapore deve saltare qualitativamente (ex-staticamente) nella dimensione "altra" del vapore.

Allo stesso modo, come abbiamo visto, nell'opera d'arte patetica i codici linguistici escono, saltano fuori dal loro stato, per tramutarsi, ex-stasiarsi in altri codici linguistici

Se volessimo semplificare la rete delle analogie in uno schema chiarificatore potremmo proporre questa tavola di *correspondances* (baudelaireane):

ORGANISMI NATURALI: Acqua → *salto estatico* → vapore

EIDETICA: frammenti parziali sensoriali → *salto estatico* → *Gestalt* sintetica unitaria

URPHÄNOMEN CINEMATOGRAFICO: Immagine ferma (fotogramma) → *salto estatico* → Immagine in movimento

OPERA PATETICA: codice espressivo (ad es.: musica) → *salto estatico* → altro codice espressivo (ad es.: colore)

Appare palese, quindi, come il modello, il *processo estatico* sottostia anche alla teoria ejzensteiniana dell'*Urphänomen* cinematografico: l'immagine fotografica ferma si ex-stasia, salta nell'immagine in movimento filmica.

Ora, la domanda da chiedersi è la seguente: ma dove avviene tale salto, nell'immagine stessa del film, nel corpo del film, come imprecisamente lascia intendere la nostra precedente definizione, o in un misterioso altrove?

Ejzenštejn è particolarmente chiaro nel rispondere a tale nostra (ansiosa) interrogazione:

“Esaminiamo in modo più particolareggiato questa «cellula» dell'opera cinematografica così come la concepiamo adesso. Da che cosa è

caratterizzata? In essa sono presenti molto chiaramente due funzioni. La prima riguarda la rappresentazione, l'altra l'atteggiamento nei confronti di questa rappresentazione o, più esattamente, nei confronti di una serie di rappresentazioni in sequenza. La prima trova posto per intero nella pellicola, la seconda nella *percezione visiva*. La prima fornisce una serie di fotografie immobili, la seconda istituisce una immagine di movimento che scorre lungo tutta la serie"<sup>270</sup>.

Quindi il salto qualitativo avviene a livello dell'eidetica, della percezione umana, che trasforma i frammenti sensoriali innescati dalle immagini fotografiche ferme, nella *Gestalt* – integralmente mentale – dell'immagine in movimento filmica.

Il film, quindi, esiste solo nella mente dello spettatore, è una sua pura costruzione mentale: approfondiremo ulteriormente la valenza gestaltica e mentale del cinema proposta dalla teoresi di Ejzenštejn quando tratteremo specificamente della dialettica Rappresentazione-Immagine, alla fine di questo capitolo.

Proprio partendo da questa concezione essenzialmente gestaltica del fenomeno originario del cinema, in *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn ci fa notare più volte e con insistenza (si tratta di un *Leitmotive* che solca l'intero volume a guisa di colonna vertebrale) come in realtà l'*Urphänomen* cinematografico poggi anche su un primordiale fenomeno di *pathos*, se per "pathos" intendiamo una radicale alterazione percettiva dello spettatore.

Quale è il processo mentale per cui da *frammenti sensoriali di immagini ferme* si crea la *Gestalt* sintetica dell'immagine in movimento?

È il "tamburo ritmico" dell'alternanza dei fotogrammi, scrive Ejzenstein, che "indebolisce gli strati superiori della coscienza", e quindi la capacità di separare (i due fotogrammi, le due stasi)<sup>271</sup>.

"Questo tipo di percezione, infatti, si caratterizza per la facoltà di stabilire collegamenti in un tutto [la *Totălitat*] senza esercitare la capacità di

---

<sup>270</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 145, cit.

<sup>271</sup> *Ivi*, pag. 147, cit.: "In questo processo c'è il segreto dell'integrazione psichica in un'unica immagine di due scene indipendenti e contigue. In altri termini, il «tamburo ritmico» dell'alternanza dei fotogrammi fa sì che vengano neutralizzati o indeboliti gli «strati superiori» della coscienza mediata, ed entrino in azione i dati e le deduzioni della percezione immediata".

separare. Si tratta di un presupposto senza il quale il fenomeno cinematografico semplicemente non avrebbe luogo”<sup>272</sup>.

Poco oltre Ejzenštejn paragona il processo percettivo sintetico innescato dall’*Ur-phänomen* cinematografico alle manifestazioni regressive dell’ipnosi:

“Non è in gioco una volgare «analogia» con l’ipnosi, ma esattamente gli stessi presupposti con un taglio qualitativo completamente diverso. L’ipnosi consiste nella stessa cosa, e in particolare nel fatto che si trova il modo di neutralizzare temporaneamente gli «strati superiori» della coscienza. [...] Anatomicamente si tratta del comportamento della mente in condizioni di esclusione dei lobi frontali del cervello. [...] Filogeneticamente si tratta del comportamento che precede l’elaborazione storica del pensiero logico-formale”<sup>273</sup>.

Quindi l’ *Ur-phänomen*, il fenomeno originario del cinema senza il quale il cinema stesso non sarebbe possibile (la creazione tutta mentale dell’immagine in movimento), in realtà si fonda sulle zone più profonde e primitive del pensiero sensoriale, quelle che vengono prima dello sviluppo della *logica formale*, della *ratio* analitica. Questo discorso è molto importante per ciò che concerne la teoria della ricezione di cui abbiamo lungamente parlato nel capitolo 2.2: infatti Ejzenštejn, in *Teoria generale del montaggio*, fa prontamente riferimento – parlando dell’*Ur-phänomen* – alla *pra-logica* come dimensione psichica in cui è ancora assente la facoltà analitica di separare, in cui vigono “unità e fusione in un universo amorfo: tutto è tutto, e tutto è fuso in tutto e con tutto”<sup>274</sup>.

Ricapitoliamo: l’*Urphänomen* cinematografico si basa su un *processo* schiettamente *estatico*, su un’originaria *Estasi* da un lato (l’uscire fuori di sé dell’Immagine Fissa e il salto qualitativo verso l’Immagine in Movimento); dall’altro l’*Urphänomen* affonda le sue radici su una condizione spettatoriale di *Pathos* (ossia, nel ricettore, l’alterazione delle categorie percettive: il salto dalla *percezione analitica* che separa alla *percezione sintetica* che condensa, dalla

---

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ivi*, pag. 147-148, cit.

<sup>274</sup> *Ivi*, pag. 148, cit.

percezione di due fotogrammi fermi, alla percezione del flusso ininterrotto dell'immagine in movimento).

Ora, tale *alterazione percettiva* – senza la quale non potremmo apprezzare, percepire le stesse immagini in movimento, non avremo l'illusione della continuità del movimento – tale alterazione ha il suo fondamento in una legge che per Ejzenstein articola la percezione umana: si tratta della “legge” della *pars pro toto*<sup>275</sup> a cui Ejzenštejn dedica dense pagine di *Teoria generale del montaggio*.

Per spiegare come il processo della *pars pro toto* agisca a livello percettivo, Ejzenštejn fa un esempio particolarmente chiaro, analizzando un celebre disegno di Mstislav Dobužinski (*Idillio d'Ottobre*, 1905): in questa sede noi semplificheremo l'esempio proposto da Ejzenštejn nella speranza di rendere il discorso più stringato e cogente<sup>276</sup>.

Estraiamo quindi, dal complesso gioco semantico del disegno satirico di Dobužinski, una semplice immagine che ritrae degli occhiali rotti e una bambola sdrucita, abbandonati per terra, sul selciato.

Ora, l'immagine considerata nella sua pura accezione denotativa, come pura e semplice presentificazione di dati oggettuali, come una sorta di lista della spesa, di lista di inventariato (ossia: “per terra ci sono un paio di occhiali rotti e una bambola sdrucita”), tale immagine letta in tal modo incarna quello che Ejzenštejn intende per *Rappresentazione*.

La *Rappresentazione*, o meglio la categoria della *Rappresentazionalità* (*izobrazitel'nost'*) scrive Ejzenštejn<sup>277</sup>, è pura “DATITA' (*dannost'*) OGGETTUALE”, mera presentificazione, un puro inventariato d'oggetti.

Ma per Ejzenštejn, nel processo percettivo umano, e soprattutto nella fruizione di oggetti estetici, di opere d'arte, la **Rappresentazione** – ossia la pura presentificazione oggettuale, la cruda *datità* – si rivela essere *impossibile*, si rivela essere una pura *impossibilità* di fatto.

---

<sup>275</sup> Il motivo della *pars* significante che rinvia, allude, tende, sta per il *toto* (come un *symbolon* greco, una tessera spezzata di cui reperiamo solo un frammento di senso) percorre tutta *Teoria generale del montaggio*, dal discorso sull'*Urphänomen* cinematografico fino ai processi di smembramento e ricomposizione (lo *sparagmos* della tragedia greca) rinvenuti da Ejzenštejn nei miti fondatori di Dioniso e Osiride (cfr. *Teoria generale del montaggio*, pagg. 227-248).

<sup>276</sup> Per consultare l'esempio completo cfr. S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pagg. 152-ss, cit.

<sup>277</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 213, cit.

Infatti la percezione umana non si ferma mai alla contemplazione pura del puro oggetto: “prendo atto di un paio di occhiali rotti sul selciato, e basta!”.

Al contrario anche nell’osservazione piattamente quotidiana di un paio di occhiali rotti e una bambola sdrucita abbandonati per terra, avviene che nella percezione umana s’inneschi un complesso meccanismo interrogativo.

Il percorso che va dalla *datità oggettuale* alla *ricezione* passa per tutta una serie di filtri interpretativi: la mente crea delle microstorie, attua un’operazione squisitamente ermeneutica. Germogliano, quindi, varie ricostruzioni mentali dell’evento: da un paio d’occhiali rotti e una bambola abbandonata sul selciato si sviluppa la storia – tutta mentale e im-mediata – di un rapimento di una bambina, di uno sciopero finito in massacro etc.

Per questo motivo Ejzenštejn definisce la *Rappresentazione*, la pura presentificazione oggettuale “Pars”, ossia “parte”.

Perché gli occhiali e la bambola incarnano – nel meccanismo percettivo umano – una “parte”, un *simbolon*, una tessera che, come scrive Ejzenštejn, “stimola alla ricostruzione di un certo tutto”<sup>278</sup>, ossia una PARS che sta per un certo TOTO: quindi *pars pro toto*.

La *Pars*, la rappresentazione, la pura datità, nel complesso meccanismo della percezione umana non è che un “geroglifico plurisemico”<sup>279</sup>, un “indizio crittografico”<sup>280</sup>, una “oggettualità allusiva” che nella percezione umana allude a tutta una possibile *Totalità* di sensi costruiti, intessuti dalla immaginazione automatica del percipiente.

E’ una *parte* che produce nella coscienza l’immagine di un *tutto*.

“La *pars pro toto* è infatti un mezzo di formazione dell’immagine nella coscienza, e non un mezzo di rappresentazione del fenomeno”<sup>281</sup>.

Quindi, ricapitolando, il processo percettivo della *Pars pro Toto* si snoda in pochi, chiari, passaggi:

---

<sup>278</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 156, cit.

<sup>279</sup> *Ivi*, pag. 342, cit.

<sup>280</sup> *Ivi*, pag. 408, cit.

<sup>281</sup> *Ivi*, pag. 156, cit.

la *Pars*, la *Rappresentazione*, la pura presentificazione oggettuale (gli occhiali, la bambola sul selciato), innesca nella percezione umana un procedimento ermeneutico per cui, la *Pars* stessa, in quanto “parte che allude a un tutto di senso”, in quanto semplice indizio, si estasia nel *Toto* rappresentato dalla interpretazione-microstoria che la nostra immaginazione costruisce.

La *Pars* si ex-stasia, ossia esce realmente fuori di sé (fuori dalla semplice *Rappresentazione*), subisce un salto qualitativo nel *Toto*, nella costruzione di un possibile senso che Ejzenstein chiama *Immagine* o *Generalizzazione* (o anche, nella fluttuazione terminologica che contraddistingue la prosa ejzenštejniana, *Immagine generalizzata*).

Quindi la *Pars* che si ex-stasia nel *Toto*, non è altro che il salto della *Rappresentazione* (ossia della pura datità oggettuale) verso l'*Immagine*, ossia verso la creazione – autoinnescata nel processo percettivo – di un orizzonte di senso a partire da un mero dato oggettuale.

Detto in “hegelese”, l'*Immagine* è il Fuori-di-sé della *Rappresentazione*, come il *Toto* è il Fuori-di-sé dalla *Pars*.

Quindi, ricapitolando: un semplice paio di occhiali e una bambola abbandonati sul selciato si *estasio* nella storia di un rapimento o di uno sciopero.

E' chiaro, dunque, come la *Pars pro Toto* mimi ancora – come l' *Urphänomen* cinematografico – un processo schiettamente e radicalmente estatico, e come, quindi, il concetto di Estasi nella riflessione dell'ultimo Ejzenstein condensi spunti e umori presenti nelle sue teorizzazioni precedenti.

Ora, vediamo come nel corpo del cinema, nel suo statuto ontologico, potremmo dire, sia inscritto organicamente il meccanismo della *pars pro toto*: detto altrimenti, vediamo come il cinema stesso metta in scena, sklovskianamente, il processo della *pars pro toto*, e quindi come offra una sorta di simulacro, di concrezione, di *Gestalt* (nel senso di “forma”) del processo della percezione umana.

Infatti, dal serbatoio oggettuale “primigenio” che raffigura (rappresenta) degli occhiali e una bambola (la *Pars*), un dato film costruirà il *Toto* di una storia



(rapimento, sciopero etc.): il film non fa altro che mimare il procedimento ermeneutico messo in atto dalla percezione umana.

Detto in altri termini, nella costruzione di una storia o di una sequenza coerente di immagini, il film, e in generale il cinema, non fa altro che mettere in scena, rendere epifanico il meccanismo percettivo umano che si basa a sua volta sulla legge della *pars pro toto*.

C'è quindi una corrispondenza organica fra i processi compositivi, narrativi del cinema e quelli percettivi del fruitore: se, come scrive Montani, "l'opera d'arte patetica è un modello del comportamento «estatico» dell'uomo non meno di quanto quest'ultimo sia un modello del comportamento «estatico» dell'opera"<sup>282</sup>, in realtà tale corrispondenza biunivoca si ritrova anche nei rapporti tra statuto ontologico del cinema e percezione umana quotidiana (quindi non solo fra opera d'arte patetica e spettatore estatico-partecipante).

Per indagare a fondo tale corrispondenza, tale omogeneità processuale che intercorre fra cinema (inteso nel suo statuto ontologico) e apparato percettivo umano, Ejzenštejn ricorre ad un esempio prettamente musicale.

Scrivo in *Teoria generale del montaggio*:

"La caratteristica del fenomeno musical-uditivo sta nel fatto che in esso si conserva nella simultaneità anche la divisibilità, una qualità, cioè che nelle arti plastiche può realizzarsi solo in condizioni di successione"<sup>283</sup>.

In un accordo di tre note, in una triade maggiore ad esempio, noi abbiamo la fusione di tre note (ad es. do-mi-sol) in un agglomerato sonoro (l'accordo) che si presenta uditivamente come una nuova entità sintetica: noi percepiamo l'accordo di triade maggiore.

Ma, allo stesso tempo, tale nuova entità non oblia le componenti che concorrono a formarla: noi percepiamo distintamente sia il nuovo oggetto sonoro (la triade maggiore) che le tre note singole che lo formano.

Sentiamo una triade maggiore e al contempo percepiamo con precisione le tre altezze che la caratterizzano: sentiamo il do, il mi e il sol.

---

<sup>282</sup> P. Montani, *Introduzione*, in Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. XIII, cit.

<sup>283</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 346, cit.

Apprezziamo, ancora una volta, come, nell'armonia musicale, verticalità ed orizzontalità abbiano una profonda correlazione organica: la dimensione orizzontale coesiste in quella verticale senza che una si sciogla nell'altra.

Abbiamo già visto, trattando di acustica, come la *Fondamentale* (ossia il livello orizzontale della musica: ad esempio la successione do-re-mi) porti con sé, faccia risuonare simultaneamente ad essa anche la torre di altezze che costituisce lo spettro armonico: insieme al singolo "mi" che noi suoniamo al pianoforte risuonano tutte le altezze che costituiscono il suo (del "mi") *spettro armonico*.

Abbiamo notato come la musica di Skrjabin metta in scena, mimi tale processo originario dell'acustica musicale: nella musica del compositore russo la dimensione orizzontale (le altezze della melodia) forniscono il materiale musicale alla dimensione armonica.

Le altezze con cui Skrjabin costruisce la melodia sono le stesse che concorrono a creare l'armonia<sup>284</sup>.

Quindi, scrive Ejzenštejn, mentre nelle arti figurative il colore si *somma* al colore e il singolo colore viene sciolto, obliato nel nuovo colore (colore + colore = un nuovo colore, siamo ad una somma che cancella in una nuova entità le componenti), nella musica avremmo un *prodotto* di fattori che creano una nuova entità sonora senza tuttavia sciogliersi in tale nuova entità, rimanendo fruibili e palpabili (il suono si moltiplica per il suono, non c'è più una somma ma una moltiplicazione creante un nuovo oggetto sonoro in cui rimangono evidenti e fruibili le componenti).

Nell'accordo il procedimento di costruzione rimane palpabile, è messo in scena: nel riverbero di tale entità sintetica assistiamo ad una vera e propria messa in scena del procedimento così come la intende Sklovskij.

Ci è chiaro, a tal punto, perché Ejzenštejn parli, riguardo al cinema sonoro, di veri e propri "accordi audiovisivi"<sup>285</sup> che intessono la partitura attraverso processi di "contrappunto verticale audiovisivo".

---

<sup>284</sup> Come abbiamo visto, negli stessi anni (la seconda metà degli anni '10 del '900) anche Schoenberg con l'invenzione del metodo dodecafonico giungeva ad interrelare organicamente orizzontalità e verticalità. Infatti la serie dedocafonica (una successione di dodici altezze che esaurisce il totale cromatico, ossia, detto volgarmente, una successione che non ripete mai la stessa altezza se non dopo aver esaurito le dodici note della scala cromatica) fornisce il materiale sia al livello orizzontale nella melodia, sia a livello verticale-accordale nell'armonia.

<sup>285</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 349, cit.

Nel film sonoro, infatti, si ha un vero e proprio contrappunto, una simultaneità organicamente costruita in cui la serie orizzontale melodica delle immagini si sovrappone simbioticamente alla serie orizzontale del sonoro: nel loro risuonare insieme, esse creano la dimensione verticale, contrappuntistica, armonica, costituita da veri e propri accordi di immagini e suoni, in cui le parti componenti – come nei fenomeni acustici accordali – non vengono obliate e fagocitate ma rimangono fruibili e palpabili.

Come in ogni altezza sonora risuonano simultaneamente le altezze dello spettro armonico (che costituiscono l'altezza stessa: si può dire che ogni suono è già di per sé un accordo), ogni fotogramma del film sonoro risuona di vari parametri (sonoro, coloristico, figurativo) che concorrono a creare la nuova entità senza sciogliersi e obliarsi in essa: in un frammento di film sonoro noi sappiamo distinguere la componente musicale da quella plastica o da quella colorica (la componente non si squaglia nella totalità, ma rimane percepibile).

Tali osservazioni ci permettono di approfondire ulteriormente il nesso stabilito da Ejzenštejn fra organismo e opera d'arte, in questo caso fra sistema percettivo umano e oggetto artistico.

Infatti l'*Urphänomen* cinematografico – il salto estatico delle immagini fotografiche ferme che proiettate in contiguità diventano immagini in movimento filmiche – è possibile perché lo stesso occhio umano funziona in modo analogo all'*eidetica* che permette il fenomeno originario del cinema: l'organo sensoriale fornisce le direttive processuali al meccanismo psichico. L'occhio (la sua conformazione) modella le operazioni cognitive. Quindi: dalla fusione di due o più entità si genera una terza entità che fonde sincreticamente le caratteristiche delle componenti che lo costituiscono.

Anzi, per ricapitolare stringatamente: le due o più entità (similarmente a quanto accade ai singoli fotogrammi nell'*Urphänomen* cinematografico) fuse in una *Gestalt* sintetica, subiscono un salto qualitativo, un salto estatico, escono fuori di sé e fluiscono in una nuova entità, senza tuttavia perdere le loro caratteristiche sostanziali: dieci fotogrammi di un cavallo al galoppo se proiettati in successione non diventano un microfilm che mostra una mucca ruminante al pascolo. La caratteristica sostanziale "cavallo al galoppo" viene, con tutta l'ottusa ovvietà del caso, mantenuta.

Scrive Ejzenštejn:

“Osserviamo il fenomeno della stereoscopia. [...]”

La visione binoculare, in tal modo, è un montaggio di due pezzi «ripresi» su un singolo oggetto, cioè *lo stesso oggetto* ripreso da *due punti* di vista. [...]

Ad una bambina di otto anni viene presentata una piramide a sei facce posta su un cilindro e le si fa raffigurare il tutto. Dalla figura risulta ... una stella irradiante.

Da due oggetti viene creata l'immagine di un terzo che comprende in sé i tratti più impressionanti e appariscenti di ognuno! Effettivamente in questa stella, che non rassomiglia assolutamente né a una piramide né a un cilindro, sono fissate la «rotondità» del cilindro e l'«angolosità» della piramide”<sup>286</sup>.

La visione umana, dunque, l'ocularità umana è ovviamente binoculare: noi vediamo lo stesso oggetto da due prospettive leggermente diverse, ossia dalle prospettive non perfettamente coincidenti dei due occhi

È al livello del sistema nervoso centrale che le due *partes*, le due divergenti prospettive oculari vengono sintetizzate in un nuovo oggetto che costituisce la *visione vera e propria*: un oggetto che ha le caratteristiche di entrambe le prospettive sommate in un'immagine che è comunque nuova.

Siamo ancora al movimento sintetico che anima i principi di acustica cari a Ejzenštejn: dalla sovrapposizione di tre suoni abbiamo un accordo, una triade che è sì un oggetto nuovo ma che mantiene tangibili e fruibili le altezze che lo costituiscono.

C'è da aggiungere che mentre nella *stereofonia* dell'orecchio umano la percezione dell'accordo non oblia, non nasconde, non rende impossibile la percezione delle componenti dell'accordo (le altezze che lo costituiscono), nella binocularità, nella *stereoscopia* dell'occhio umano le due non-coincidenti prospettive dei due occhi si liquefanno, si sciolgono nella terza componente rappresentata dall'immagine psichica.

A riprova di ciò, infatti, Ejzenštejn ci porta l'esempio della bambina che ritrae una piramide a sei facce posta sopra ad un cilindro, e realizza un'immagine, un oggetto terzo risultante dalla fusione psichico-oculare dei due oggetti: ma tale

---

<sup>286</sup> *Ivi*, pagg. 389-390, cit.

oggetto nuovo, pur avendo la rotondità della componente “cilindro” e l’angolosità della componente “piramide”, non somiglia né alla piramide né al cilindro.

Il cilindro e la piramide si sono fusi totalmente nel terzo oggetto risultante, e non sono più fruibili, tangibili nel nuovo oggetto sintetico: notiamo la palese differenza rispetto al rapporto che lega l’accordo musicale con le sue componenti (le altezze singole che rimangono fruibili, tangibili, riconoscibili).

L’*Urphänomen* cinematografico è possibile perché l’ocularità umana è già di per sé funzionante secondo un processo di sintesi psichica di prospettive diverse: da due visioni eterogenee (l’impressione retinica dei due occhi sempre di-vergente l’una dall’altra), per mezzo di una sintesi psichica, si crea un terzo oggetto che è l’immagine vera e propria realmente percepita dal fruitore.

La nomenclatura dell’apparato oculare umano rende così possibile la magia del salto estatico di due o più fotogrammi che messi in contiguità e proiettati in successione si trasformano in immagini in movimento.

Ritorniamo per un momento alla *vessata quaestio* riguardante i rapporti fra dimensione orizzontale dia-cronica e dimensione verticale sin-cronica nella riflessione ejzenštejniana.

Abbiamo visto come, in questa “opera sintetica”, in questo *Gesamtkunstwerk* che è il film a colori pensato da Ejzenštejn, l’organicità, l’innervatura sincretica di tutte le componenti sia assicurata dal “Montaggio audiovisivo verticale”, dalla costituzione di “accordi audiovisivi” che 1) correlino organicamente le componenti espressive (colore, suono, plasticità etc.), 2) evidenzino, mettano in scena la materialità, la specificità delle componenti, senza che esse siano sciolte, liquefatte, obliate nell’oggetto risultante (il modello è sempre quello dell’accordo musicale).

Quindi, da un lato urge la necessità che le varie componenti (colore, suono, figura etc.) formino un ORGANISMO, un sistema innervato e correlato, dall’altra che i vari organi vitali dell’organismo siano mantenuti nella loro tangibile materialità.

Siamo ancora alla messa in scena del procedimento sklovskijana: l’accordo musicale mette in scena, evidenzia le componenti che lo formano e lo costituiscono, ossia le semplici altezze.

A loro volta – come un sistema di scatole cinesi – le altezze singole (do-re etc.) mettono in scena, fanno risuonare gli armonici superiori, lo spettro armonico che le sostanzia (insieme al do, ripetiamo, noi sentiamo tutta una serie di altezze che vibrano insieme alla Fondamentale).

Ed è a questo punto che la metafora musicale cavalcata da Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio* si fa ancora più pressante e scende energicamente in profondità.

Anche nel linguaggio-cinema ritroviamo lo stesso procedimento di scatole cinesi per cui anche nella pura orizzontalità del suono singolo e puro – l'*Ur-Klage* – è ravvisabile una struttura verticale, una dimensione di verticalità.

Infatti, anche nel montaggio orizzontale “di tre semplici pezzi”<sup>287</sup>, come scrive Ejzenštejn, nell'accostamento di pure immagini mute – che parrebbe esaurirsi in una pura orizzontalità – agisce *in nuce* una dimensione verticale.

Riferendoci pedissequamente ad un illuminato passaggio di *Teoria generale del montaggio*<sup>288</sup>, possiamo dunque enucleare due tipi diversi di *verticalità* emergenti dalla pura *orizzontalità* dell'*Urphänomen* cinematografico e del montaggio meramente orizzontale: si tratta di una verticalità insita sia nella contiguità dia-cronica dei fotogrammi, sia nella giustapposizione, altrettanto diacronica, dei pezzi di montaggio di immagini mute.

1) La prima forma di dimensione verticale, presente in qualsivoglia *montaggio orizzontale*, si basa su un processo essenzialmente “memoriale”, dato dal fatto che l'immagine del pezzo di montaggio “a” persiste nella memoria e si sovrappone *verticalmente* con la nuova immagine del pezzo di montaggio “b”.

Quindi, a livello percettivo, non ci sarà mai una semplice *somma* dei pezzi di montaggio, somma simboleggiata da tale schema ejzenštejniano:

a + b + c

ma, nella percezione dello spettatore, s'innescerà sempre un processo fruitivo che verticalizza contrappuntisticamente le varie immagini dei pezzi sovrapponendole nella memoria:

---

<sup>287</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pagg. 348-ss, cit.

<sup>288</sup> *Ibidem* (pagg. 348-ss).

a + b + c

a + b

a

2) L'ulteriore tipologia di verticalità che Ejzenštejn ravvisa (*Teoria generale del montaggio*, pag. 349) nell'orizzontalità del montaggio come pura giustapposizioni di pezzi ("a", "b", "c"), deriva da una verticalità inscritta nello stesso pezzo di montaggio (similarmente alla singola altezza sonora, il "do" ad esempio, che risuona insieme allo spettro armonico che la costituisce).

La verticalità del pezzo di montaggio, della semplice immagine (ad esempio l'immagine che ritrae degli occhiali rotti e una bambola abbandonati sul selciato) deriva dalla compresenza verticale – presente in qualsivoglia immagine – della pura *Rappresentazione*, ossia della pura **datità oggettuale** (l'immagine letta come un semplice inventariato di oggetti: "c'è sul selciato una bambola e degli occhiali), e della *Generalizzazione* psichica che quella datità innesca nel fruitore (detto in termini ejzenštejniani l'*Immagine [obraz]* con la maiuscola iniziale).

Siamo ancora alla legge della *pars pro toto*: nell'orizzontalità di un pezzo di montaggio la verticalità è data dalla compresenza della *pars* – la *Rappresentazione*, l'immagine letta come pura lista di oggetti – con il *toto* innescato dalla *pars* stessa – il lavoro interpretativo che la *pars* attiva nel sistema percettivo del fruitore.

Per essere chiari: nell'immagine che raffigura gli occhiali e la bambola, la verticalità è data dalla compresenza della *pars* – l'immagine letta come pura datità oggettuale ("ci sono un paio d'occhiali e una bambola sul selciato") – e del *toto*, ossia di tutta la serie di storie, interpretazioni, generalizzazioni che la *pars* ispira nella mente del fruitore.

Proponiamo una semplice rappresentazione grafica della verticalità presente *in nuce* nella nuda orizzontalità di un pezzo di montaggio, come quello che può essere il nostro piccolo esempio tratto dal disegno di Dobuzinskij:

<i>Toto - Immagine</i>	Uno sciopero? Un rapimento?	<b>Compresenza verticale</b>
<i>Pars - Rappresentazione Datità oggettuale</i>	Occhiali rotti, bambola sdruccita sul selciato	

Si potrebbe dire che in ogni immagine<sup>289</sup> risuona verticalmente ciò che l'immagine *rappresenta* e ciò che l'immagine *racconta* o può raccontare.

Ogni immagine è un accordo verticale formato da 1) pura *oggettualità rappresentativa* e 2) *allusività crittografica*: siamo ancora al *simbolon greco*, alla tessera che rappresenta se stessa ma, allo stesso tempo, allude ad altro, a tutto un possibile orizzonte di senso.

Giungiamo così ad un nodo teorico di notevole rilevanza.

Nel Montaggio teorizzato da Ejzenštejn ad essere messe in forma non sono le *Partes*, le semplici datità oggettuali, le caratteristiche *rappresentazionali* di un pezzo, bensì sono le *Totalità* a cui le *Partes* alludono e in cui le *Partes* si estasiano: la semplice oggettualità non può essere *messa in senso*.

L'opera d'arte monta, mette in forma, quindi, il lavoro immaginativo stesso che sottostà alla percezione del fruitore, il *Toto* immaginativo che lo spettatore costruisce partendo dall'allusività della *pars*, che in tal modo fuoriesce (si *exstasia*) dalla sua pura *datità oggettuale* (ossia esce dalla *Rappresentazione* e si fa *Immagine*).

L'opera d'arte monta, mette in forma, quindi – non le immagini in quanto pura oggettualità – bensì la percezione stessa del fruitore (il *toto* rappresentato da tutto il lavoro immaginativo-interpretativo), facendo leva sulla *Rappresentazionalità (izobrazitel'nost)* delle immagini (facendo leva sulla *pars*, sulla pura datità oggettuale).

Facciamo l'esempio più didascalico possibile, tratto da *Oktjabr*: si tratta del montaggio alternato di Kerenskij e del Pavone meccanico che fa la ruota.

---

<sup>289</sup> Usiamo in tale sede il termine "immagine" con la lettera minuscola per distinguerlo dall'"Immagine" (*obraz*) intesa nel senso ejzenštejniano di *Generalizzazione*, di stadio superiore alla datità della Rappresentazione (in Ejzenštejn è costante la dialettica fra la Rappresentazione-Pars e l'Immagine-Toto). Con "immagine" noi intendiamo la *vulgata* corrente del termine intesa a significare una qualsivoglia raffigurazione plastico-visiva.



In realtà – ci dice Ejzenstein – ad essere montato, messo in forma, non è l'oggetto-*pars* Kerenskij e l'oggetto-*pars* “Pavone meccanico”, ma il *Toto* “Kerenskij è un pallone gonfiato e un pavido venduto ai capitalisti e zaristi”, e il *Toto* “il Pavone è un animale tronfio: ossia è Kerenskij”.

Quindi, ricapitolando, la *pars* è il regno della *Rappresentazione* (*izobraženie*), mentre il *Toto* ci introduce nell'universo di senso dell'*Immagine* (*obraz*<sup>290</sup>).

Ora è palese, negli scritti ejzenštejniani, come l'*Immagine* indichi essenzialmente un'operazione mentale dello spettatore: la datità oggettuale della *pars*-*Rappresentazione*, organizzata secondo precisi criteri di costruzione, innesca nello spettatore il processo ermeneutico ed eidetico dell'*Immagine* (dal disegno di Dobužinski lo spettatore crea tutta una storia sensata).

Quindi, come abbiamo dimostrato con l'esempio di Kerenskij, l'opera d'arte, montando le datità oggettuali della *Rappresentazione* – i pezzi, la musica, il colore, correlati in un organismo unitario – in realtà monta, mette in senso le *Gestalten* mentali del fruitore, generando un processo unitario di pensiero che dà vita all'*Immagine*.

Ejzenštejn è molto chiaro a riguardo:

“Nel pezzo di montaggio – nella nostra *pars* – invece, la configurazione dell'intero è immaginata; il che significa che, sulla base di una data *pars* vista individualmente, ogni spettatore costruisce a modo suo una certa immagine della totalità. È chiaro che il grado di intensità con cui avviene l'esperienza di questa immagine [*obraz*] è molto più alto di quello di una rappresentazione realizzata e creata da qualcun altro, perché coinvolge tutto l'apparato di immaginazione creativa dello spettatore”<sup>291</sup>.

Nel saggio *Montaggio 38* la riflessione di Ejzenštejn sulla *Rappresentazione*-(*pars*) e sull'*Immagine*-(*toto*) si fa ancora più cristallina.

Ejzenštejn fa l'esempio di una donna in gramaglie nere che piange di fronte ad una tomba: “la donna è una rappresentazione (*izobraženie*); anche l'abito nero che indossa è una rappresentazione. L'una e l'altro, cioè, sono oggettivamente

---

<sup>290</sup> Come spiega Montani, infatti, il termine *obraz* in russo sta a significare – nell'uso traslato che ne fa Ejzenštejn – anche il “senso”, “unità di contenuto manifestata di volta in volta da particolari forme espressive, dalla loro coordinazione e sintesi”, in S. M. Ejzenštejn, *Il colore*, pag. 73, nota 27, cit.

<sup>291</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 157, cit

rappresentabili. Ma la «vedova» che scaturisce dalla loro correlazione già non è più rappresentabile materialmente, è una nuova idea, un nuovo concetto, una nuova immagine (*obraz*)<sup>292</sup>.

Quindi la donna vestita di nero e la tomba sono delle *partes*, pure datità oggettuali rappresentabili (siamo nel regno della *Rappresentazione*). Ma l'idea della “vedova” non è più rappresentabile oggettualmente, è una formazione mentale che scaturisce dalle *partes*, creando un'*Immagine* (irrappresentabile nell'universo della pura datità).

Gli esempi, nel saggio in questione, si moltiplicano, tendendo a mettere in chiaro ulteriormente la questione: ci sembra particolarmente utile (proprio in direzione di una definitiva chiarificazione) soffermarci con cura.

Scrive Ejzenštejn: “In questa nostra discussione sul montaggio sono emersi due termini: «rappresentazione» (*izobraženie*) e «immagine» (*obraz*). Dobbiamo ora chiarire meglio in che senso li distinguiamo”.

Continua producendo un esempio illuminante. Se prendiamo, scrive Ejzenštejn, un disco bianco e dividiamo la sua circonferenza in sessanta parti uguali ed ogni cinque sezioni poniamo un numero, al centro del disco poniamo due lancette metalliche ruotanti liberamente, avremo un oggetto, una datità oggettuale, che si configura come “una serie di rappresentazioni geometriche definite dalla circostanza che le due lancette si trovano di volta in volta in un rapporto angolare di 30, 60, 90... 360 gradi”<sup>293</sup>.

Siamo nell'oggettualità pura della *Rappresentazione*, un analogo della nostra bambola abbandonata per terra. Ma se costruiamo un meccanismo che muove uniformemente le lancette, allora la *Rappresentazione* oggettuale e geometrica si trasforma – nella nostra mente – nel *sensu* del tempo che scorre: siamo all'*Immagine* mentale del tempo innescata dall'orologio.

Ma come funziona questa messa in *Immagine*, si chiede Ejzenštejn?

Mediante un nugolo fitto di associazioni mentali: se la lancetta è sulle 5, nella nostra mente appariranno le scene quotidiane concernenti la fine della nostra giornata lavorativa, la luce del crepuscolo, insomma tutti gli eventi associati a quell'ora: siamo di nuovo al processo immaginativo da noi definito come “ricostruzione mentale dell'evento”.

---

<sup>292</sup> S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il Montaggio*, pag. 91, cit.

<sup>293</sup> *Ivi*, pag. 93, cit.

“E’ l’immagine (*obraz*) che giunge alla coscienza e al senso; ma in virtù dell’insieme, ogni singolo particolare si conserva, nella percezione e nel ricordo, *come una parte del tutto*. [...] Nell’uno e nell’altro caso ogni serie di rappresentazioni si compone nel nostro sentimento e nella nostra coscienza in un’immagine complessiva che *conserva in sé i singoli elementi costituenti*”<sup>294</sup>.

Quindi, mentre l’*Urphänomen* cinematografico si basava sulla pra-logica, sulla percezione primitiva che non separa, nella creazione dell’*Immagine (obraz)* ha luogo un processo percettivo altamente sincretico: la capacità di sintesi unitaria della pra-logica si sposa con la capacità analitica della *ratio*. Siamo di fronte ad un processo di pensiero che unisce gli stimoli sensoriali in unità (come la pra-logica) senza cancellare la consapevolezza, la consistenza percettiva delle parti che costituiscono questa unità (come nella *ratio* analitica): il modello di tale fenomeno è la percezione uditiva – come abbiamo visto – in cui in un accordo io percepisco la struttura unitaria dell’accordo ma sono in grado di distinguere anche le note singole che lo costituiscono. Nel processo cognitivo che presiede alla creazione dell’*Immagine*, pra-logica e *ratio* analitica si compensano: l’indistinguibilità delle parti nella pra-logica, la sua inettitudine a separare, è compensata dalla analiticità, dalla facoltà divisoria, smembrante della *ratio*; l’incapacità a costituire una *Totälitat* unificante tipica dello spezzettare analitico<sup>295</sup> *ratio*-nale, è compensata dalla logica agglutinante della pra-logica.

“Se la pra-logica parla di unità e di fusione come di un universo amorfo: tutto è tutto, e tutto è fuso in tutto e con tutto. Se la logica formale parla di separazione e differenziazione di tutto da tutto e di tutto «in sé». Solo la terza fase – la dialettica – riassorbendo in sé le due precedenti, ci dà l’autentico quadro di un’unità dinamica che comporta al tempo stesso una rigorosa individualizzazione dell’evento e un legame indissolubile con il tutto”<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> *Ivi*, pag. 96, cit.

<sup>295</sup> Il termine “analisi”, infatti, deriva dal verbo greco ἀναλύω, che significa “disciogliere”, “dissolvere”, “smembrare” etc.

<sup>296</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 148, cit.

Per ciò che concerne i rapporti tra *Rappresentazione* e *Immagine* – questione, come si è notato, di fondamentale importanza nella teoria ejzenštejniana – considerazioni particolarmente illuminanti sono state formulate dallo studioso Sandro Bernardi. Bernardi spiega con chiarezza come il nesso tra *Rappresentazione* e *Immagine* si basi su quella che Ejzenštejn – a proposito dell'*Urphänomen* cinematografico – chiamava *eidetica*, ossia il processo percettivo che connette in una *Gestalt* unitaria l'estrema varietà dei dati sensoriali, a loro volta innescati dalla quella *datità oggettuale organizzata* (rappresentazionale) che è l'opera d'arte.

Infatti Bernardi rinviene una viva dialettica tra la “forma parcellizzata della rappresentazione – che è costituita da minuscoli frammenti” e la “natura sintetica, generale, concettuale, delle immagini mentali che devono essere prodotte”, ossia dell'*obraz*, dell'*Immagine*.

“Per Ejzenštejn, il concetto di *obraz* è centrale, com'è noto, e si riferisce all'immagine mentale che lo spettatore forma dentro di sé circa l'evento rappresentato. [...] L'immagine (*obraz*) si forma nella mente per sintesi e completamento degli stimoli visivi e dei dettagli della percezione”<sup>297</sup>.

Bernardi indica le fonti da cui deriva il concetto di *obraz*, fonti largamente citate negli scritti ejzenštejniani: da un lato la psicologia della percezione di William James (menzionata più volte in *Teoria generale del montaggio*), dall'altro la teoria della *Gestaltpsychologie* a cui anche noi abbiamo fatto costante riferimento.

“L'immagine è quindi una vera e propria *Gestalt*, una formazione della mente per sintesi di dettagli parziali privi di senso comune, che lo acquistano nel momento in cui vengono collegati in una struttura interiore. Il tutto non esiste che per sintesi temporanea nella mente dell'osservatore”<sup>298</sup>.

Bernardi, per ovvie ragioni di spazio, non lo cita, ma è lo stesso Ejzenštejn, in *Teoria generale del montaggio*, ad aver parlato un vero e proprio processo

---

<sup>297</sup> S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 47-48, Le Lettere ed. Firenze 1994.

<sup>298</sup> *Ivi*, pag. 48, cit.

*gestaltico* formulando la teoria della *pars pro toto* e applicandola al metodo attoriale di Stanislavskij (come vedremo nel prossimo capitolo). Ejzenštejn parte dalla considerazione paradossale di James secondo cui “noi non piangiamo perché siamo tristi, ma siamo tristi perché piangiamo”. Ossia, secondo la legge percettiva della *pars pro toto*, sono i frammenti sensoriali innescati da alcune circostanze – piango di fronte ad una disgrazia – che in quanto *partes*, frammenti, alludono e compongono la totalità di uno specifico sentimento, la tristezza, che raccoglie i frammenti sensoriali in una *Gestalt* dotata di senso. Di fronte ad una bestia feroce, fuggo, sudo, il cuore aumenta i suoi battiti (frammenti sensoriali, *partes*, *Rappresentazione*) e quindi da questi stimoli ricostruisco l'*Immagine* mentale (*obraz*) della paura: ho paura.

Ed è in queste pagine che Ejzenštejn parla della *Gestaltpsychologie*:

“Infine anche i seguaci della teoria della *Gestalt* possono dire che in base a due o tre dettagli propri di una certa configurazione generale (*Gestalt*) della manifestazione di un'emozione, l'uomo necessariamente ricostruirà la totalità del quadro. E siccome questo quadro coincide con un qualche stato, e il processo si svolge nei sentimenti dello stesso creatore della *Gestalt*, avremo la «riviviscenza» dell'emozione corrispondente”<sup>299</sup>.

Il cinema fa leva interamente sul processo eidetico della percezione umana: il film come produzione di senso (*obraz*) prende corpo solo nella mente dello spettatore, “quella che Ejzenštejn, cinematograficamente, chiama “immagine” non è una parte del testo, non è un fotogramma, ma esce dal testo stesso: è per lui un'immagine mentale o “eidetica”. Un'esperienza del senso di un avvenimento”<sup>300</sup>.

Dunque il senso dell'opera “nasce altrove, nello spettatore in cui l'opera si trascende e si realizza. L'opera, che è sempre rappresentazione [*izobraženie*, ossia come abbiamo detto, *datità oggettuale organizzata*], tende sempre ad uscire da se stessa, a oltrepassare i suoi limiti, in un movimento verso la vita che viene definito «estatico»”<sup>301</sup>.

Qui Bernardi tocca un punto fondamentale per la nostra riflessione: infatti nella teoria estetica formulata da Ejzenštejn intorno alla polarità

---

<sup>299</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 195, cit.

<sup>300</sup> S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 50, cit.

<sup>301</sup> *Ivi*, pag. 51, cit.

Rappresentazione-Immagine, assistiamo ancora una volta ad **un processo schiettamente estatico**, in cui l'opera nella sua *Rappresentazionalità* (*izobrazitel'nost'*) ontologica, in quanto *datità oggettuale organizzata*, si ex-stasia, esce fuori di sé, trapiantandosi nella mente dello spettatore e generando in lui un complesso processo *gestaltico* di sintesi dei frammenti sensoriali parcellizzati, e quindi un processo di creazione di senso e idee. L'opera, per vivere, deve uscire da se stessa in quanto *izobraženie* (*Rappresentazione*) e impiantarsi nella mente dello spettatore in quanto *obraz*, *Gestalt*, processo eidetico.

Il fine dell'opera, in quanto *Rappresentazione*, scrive Bernardi, non è la trasmissione di un significato o di un contenuto, ma la produzione di un *senso*, di un'esperienza mentale nello spettatore.

“Il senso non è per Ejzenštejn il contenuto, ovvero il significato della rappresentazione ma, al contrario, è proprio ciò che manca alla rappresentazione, ciò che la spinge costantemente verso l'impossibile uscita da se stessa”<sup>302</sup>.

Detto in termini lacaniani, il processo eidetico dello spettatore non è altro se non l'oggetto perduto che completa, riempie il *manque*, la mancanza ontologica inscritta nell'opera in quanto *izobraženie*, *Rappresentazione*: l'opera in quanto *pars*, allude costantemente al suo *toto*, *Gestalt* che risiede nella mente dello spettatore, e in tale alludere esce fuori da se stessa, tende sempre a *fuoriuscire estaticamente* dai propri confini.

“Per questo la rappresentazione è costantemente un voler saltare oltre la rappresentazione stessa, verso il senso e verso lo spettatore in cui l'opera solo può compiersi”<sup>303</sup>.

Cerchiamo, infine, di ricapitolare brevemente i passaggi teorici attraverso i quali si snodano questi primi quattro capitoli: abbiamo cercato di dimostrare come il modello estatico sottostia, agisca occultamente anche nelle teorizzazioni ejzenštejniane precedenti alla *Natura non indifferente* (in particolar modo come il

---

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> *Ivi*, pag. 53, cit.

modello dell'Estasi percorra sottocutaneamente l'ordito concettuale di *Teoria generale del montaggio*).

Nelle teorizzazioni ejzensteniane, quindi, il *Modello Estatico* agisce in modo stratificato e a più livelli:

- 1) a livello dell'*Urphänomen* cinematografico
- 2) a livello percettivo e di montaggio nella "legge" della *Pars-pro-toto*
- 3) a livello dell'opera in quanto *izobraženie* (*Rappresentazione*) che si estasia verso l'*obraz*, l'Immagine mentale, la *Gestalt* innescata nel processo cognitivo dello spettatore.
- 4) a livello dei codici espressivi che si estasiano e si trasformano (è l'estasi "palese" di *La Natura non indifferente*)
- 5) a livello del *Pathos*, in quanto estasi percettiva dello spettatore.

## 5 Corpo dell'opera d'arte organica versus Corpo performativo

### 5.1 Lo Stanislavskij di Ejzenštejn

In *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn ci palesa un possibile modello da cui potrebbe trarre origine la teoria dell'Estasi; come vedremo, si tratta di un modello da cui deriva anche il processo che articola il salto estatico della *Rappresentazione (izobraženie)*, il fuoriuscire dalla sua natura di mera datità oggettuale per divenire pura *Immagine (obraz)* mentale, pura *Gestalt*.

Un modello che nasce dalla comparazione del corpo attoriale, del “corpo umano in situazione performativa”<sup>304</sup> con l'opera d'arte considerata, pensata come un corpo, come un organismo: ci troviamo sempre nell'alveo in cui scorre il concetto – centrale nell'ultimo Ejzenštejn – di *opera d'arte organica*.

Trattasi, quindi, della comparazione fra corpo attoriale e opera d'arte pensata come un corpo, pensata come un organismo. Come vedremo nel prossimo capitolo, Ejzenštejn estende il confronto e la riflessione ben oltre i limiti del corpo attoriale, prendendo in considerazione il corpo performativo nella sua totalità: quindi non solo l'attore, bensì anche il corpo estatico del mistico, sottoposto ad un'analisi capillare ne *La natura non indifferente*.

In realtà, prima di entrare nello specifico di questo capitolo, ci preme di sottolineare come il corpo umano sia un modello esclusivo per Ejzenštejn, un modello da cui estrae direttive e tracce processuali nella teorizzazione di un'opera d'arte strutturata secondo una *Totālitat* unitaria. Se l'opera d'arte organica, per Ejzenštejn, da un lato mima la legalità interna dei fenomeni della natura (il salto estatico), dall'altro essa tende conseguentemente a strutturarsi come un corpo umano, con i suoi organi, il suo apparato nervoso che connette in unità le varie parti etc.

Scrivo, con particolare chiarezza, Montani:

“La matrice generativa della forma artistica è organica e antropomorfa: è questo uno dei grandi temi dell'estetica ejzenštejniana che si può seguire, in due tappe esemplari della sua rilevante evoluzione problematica, in

---

<sup>304</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, in particolar modo i capitoli *La riviviscenza, I metodi dell'attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing*, pagg. 169-ss, cit.



*Teoria generale del montaggio* e in *La natura non indifferente*. Nel primo, utilizzando un'impostazione condivisa anche dal presente saggio [si tratta di *Organicità e Immaginità* del 1934], Ejzenštejn pensa la forma in rapporto alle regolarità strutturali del corpo umano (ed è per questo che qui [in *Organicità e Immaginità*] si parla di «autorispecchiamento»); nel secondo, il «corpo» che genera la forma è invece pensato come un corpo «estatico», già sempre in parte «fuori di sé» e dunque esposto o aperto a quell'«altro» che gli giunge, come «pathos», dalla «natura non indifferente». Antropomorfa per costituzione, la teoria della forma di Ejzenštejn è tutt'altro che soggettivistica, in quanto il «soggetto» (produttore e ricettore dell'opera) è sempre colto sotto il profilo di una disposizione «passiva» che sancisce la sua dipendenza dal gioco del senso in cui è già preso”.<sup>305</sup>

Ejzenštejn è particolarmente esplicito, nelle ultime pagine di *Teoria generale del montaggio*, nell'indicare il corpo umano come modello aureo nella costituzione di un'opera d'arte organica:

“E perciò il montaggio, il Montaggio con la lettera maiuscola, e non il montaggio come momento specifico della produzione del film (insieme con l'attore, l'inquadratura, il suono), deve fondarsi sul prototipo dell'uomo. Prendere a modello l'uomo reale [...]. E ripeto: *non solo nel tema e nel soggetto. Ma anche nel prototipo strutturale delle leggi di composizione [corsivo nostro]*”<sup>306</sup>.

Ejzenštejn cita Diderot<sup>307</sup> “che fa derivare i principi della composizione musicale vocale e in seguito, strumentale, dalle vive intonazioni emozionali della voce umana (e al tempo stesso dai fenomeni sonori della natura circostante percepiti dall'uomo)”<sup>308</sup>. Ma spostandoci nel campo cinematografico, si chiede Ejzenštejn, “qual è il metodo pratico per ricavare dall'espressività dell'uomo un

---

<sup>305</sup> S. M. Ejzenštejn, *Organicità e Immaginità*, in *Stili di Regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, pag. 308, nota 7 redatta da P. Montani, Marsilio, Venezia 1993.

<sup>306</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 412, cit.

<sup>307</sup> Le riflessioni di Diderot sulla musica sono concentrate nel volume *Le neveu de Rameau* (1762), trad. it. Garzanti, Milano 1974. Ejzenštejn cita Diderot in *Teoria generale del montaggio*, pag. 412 e in *La natura non indifferente*, vedi nota successiva.

<sup>308</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 6, cit.

flusso inesauribile di partiture audiovisive sempre nuove, sempre originali, sempre palpitanti di vita?”<sup>309</sup>.

Si tratta di osservare l'uomo in situazioni di “narrazione commossa”, ossia l'uomo sconvolto e attraversato da un sentimento fuori dall'ordinario: qui, Ejzenštejn, anticipa il “corpo estatico” a cui fa riferimento costante ne *La natura non indifferente*, un corpo proiettato fuori dalla sua natura ordinaria.

Qual è il comportamento di un uomo attraversato da una piena vorticante di sentimenti extra-ordinari?

“Gira per la stanza. Non gli bastano le parole. Per un certo tempo risuonano intonazioni ancora non verbali. Ecco che passa a una gesticolazione caotica, ma non gli bastano neanche i gesti per esprimere qualcosa che non si esaurisce in un'esposizione verbale. Si agita. Ma ecco che si domina. Respira a fatica. Si asciuga la fronte. Ecco che di nuovo gli occhi si illuminano. Questa volta pesò cammina nella stanza in modo misurato. Le parole cominciano a trovare il posto e la forma giusta nell'esposizione. Esse si alternano con regolarità ai gesti e ai passi. Ma di nuovo cresce l'agitazione. Le forme del corpo dicono più delle parole. Le parole improvvisamente cominciano a fluire ritmicamente. Egli è ancora più ispirato, ormai non declama, quasi canta. Vortica per la stanza”<sup>310</sup>.

Se osserviamo questa descrizione di un uomo nel pieno di una “narrazione commossa”, ci accorgiamo, dice Ejzenštejn, che tutto il suo corpo obbedisce ad una precisa partitura musicale, ad un pregnante contrappunto di suoni, gesti, parole: “e il pezzo si traspone nella sua partitura [...] traccia qualcosa che assomiglia ad una «fuga a quattro voci» di Bach”<sup>311</sup>.

Sappiamo come funziona una fuga bachiana a quattro voci: all'inizio la prima voce espone da sola il Soggetto. Entra la seconda voce, sovrapponendosi alla prima con una nuova esposizione del Soggetto: la prima voce contrappunta la seconda con il Controsoggetto. Entra la terza voce con il Soggetto: la seconda tesse il Controsoggetto, la prima sviluppa le cosiddette Parti libere. Entra la quarta voce con il Soggetto: la terza contrappunta con il Controsoggetto, la prima

---

<sup>309</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 413, cit.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ivi*, pag. 414, cit.

e la seconda sviluppano le parti libere. Questa è la struttura della Esposizione della fuga. Proponiamo uno schema semplificatore:

<i>IVa voce</i>	Soggetto		
<i>IIIa voce</i>	Soggetto	Controsoggetto	
<i>IIa voce</i>	Soggetto	Controsoggetto	Parti libere
<i>Ia voce</i>	Soggetto	Controsoggetto	Parti libere _____

Prendendo a modello la fuga di Bach, ci dice Ejzenštejn, vediamo come, le varie componenti dell'azione corporale di un uomo in preda ad una "narrazione commossa", diano vita ad una polifonia verticale, ad un contrappunto che sovrappone gesti, mimica, parole e intonazione pura: all'inizio gesti di impazienza con le braccia; il camminare nervoso dentro la stanza. Ma al contempo la mimica facciale si sovrappone contrappuntisticamente ai gesti: smorfie, muscoli e labbra tese, magari qualche tic. Ed ecco che nella fuga bachiana del corpo in stato di narrazione commossa, siamo già a due voci sovrapposte in contrappunto: 1) *gesto* e 2) *mimica*.

Entra la terza "voce" della fuga: 3) la *parola*. L'uomo continua a girare per la stanza [1] la "voce" del *gesto*] e continua a produrre precise espressioni facciali [2] la voce della *mimica*], ma inizia a parlare, ad emettere parole (terza voce della fuga). Ed ecco che dopo la terza "voce della fuga" entra anche la quarta ed ultima voce: 4) *l'intonazione pura*, ossia una sorta di declamato melodrammatico s'impadronisce della parola, "le parole improvvisamente cominciano a fluire ritmicamente. Egli è ancora più ispirato, ormai non declama, quasi canta". A questo punto, come nel culmine dell'esposizione di una fuga di Bach, le quattro voci sono sovrapposte in contrappunto: 1) il gesto, 2) la mimica, 3) la parola, 4) l'intonazione pura.

Scrive Ejzenštejn:

"Una parola commossa trabocca di intonazione. L'intonazione s'amplifica nella mimica e nel gesto. Il gesto e la mimica esplodono nello spostamento spaziale: *il prototipo della messa in scena [corsivo nostro]*. Organici nel loro

legame, stadiali, consecutivi per il loro sviluppo, tutti questi elementi stabiliscono un rapporto contrappuntistico in condizioni di compresenza”<sup>312</sup>.

Proponiamo una tabella esemplificativa<sup>313</sup> di tale contrappunto verticale, innervato nel corpo di un uomo invaso dalla commozione, redatta sullo schema della fuga bachiana:

<i>I</i> va voce	Intonazione
<i>II</i> la voce	Parola _____
<i>III</i> a voce	Mimica _____
<i>IV</i> a voce	Gesto _____

Ora, osservando questa tabella ci accorgiamo come essa altro non sia se non la descrizione precisa di quello che avviene nel contrappunto verticale del cinema audiovisivo teorizzato da Ejzenštejn: compresenza contrappuntistica di codici espressivi eterogenei, per cui, nella densità dell'immagine filmica, si sovrappongono verticalmente il paesaggio, la mimica dell'attore, il movimento degli oggetti e il movimento della macchina da presa. E a tale immagine filmica *multiplanare*, nel film audiovisivo, si sovrappone bachianamente la “voce” del sonoro: la parola dell'attore, i rumori diegetici, la colonna sonora. E ancora, nel cinema a colori, entra – come in una vera e propria fuga che configura l'evoluzione tecnologica del cinema – la voce ultima della componente cromatica che si assomma *verticalmente* alla voce plastica delle immagini, alla voce della recitazione attoriale, alla voce del sonoro, in una *partitura audiovisiva cromatica* che innesca un complesso meccanismo di *contrappunto verticale*.

Lo schema della “fuga” incarnata dal corpo commosso dell'uomo, è il modello di tutti gli schemi architettati da Ejzenštejn allo scopo di esemplificare il

<sup>312</sup> *Ivi*, pag. 414-415, cit.

<sup>313</sup> La nostra tabella modifica quella (fumosa e aleatoria) proposta da Ejzenštejn, che fa uso di termini che non corrispondono a quelli adoperati dallo stesso Ejzenštejn nella descrizione delle componenti che incarnano l'uomo posseduto dall'emozione. Le quattro voci proposte da Ejzenštejn sono: Messa in scena, Gesto, Mimica, Intonazione.

contrappunto verticale, schemi strutturati come una partitura musicale, che rappresentano graficamente, nella loro orizzontalità, lo scorrere diacronico del tempo, e nella loro verticalità la sovrapposizione contrappuntistica delle varie “voci”, dei vari codici linguistici condensati nel film audiovisivo. Basta confrontare la tabella del “corpo commosso” con le tabelle elaborate da Ejzenštejn nel saggio *Il montaggio verticale*<sup>314</sup>, tabelle tese ad esemplificare la corrispondenza organica esistente tra le immagini del film *Alexandr Nevskij* e la musica composta da Sergej Prokofiev; o prendere a confronto la tabella simile, che sintetizza il complesso contrappunto verticale intessuto nella scena di Ivan sulla bara di Anastasija (dall'*Ivan Groznij*), presente nel volume *La natura non indifferente*<sup>315</sup>.

In definitiva: il corpo dell'uomo nello stato della narrazione commossa, che dà vita ad un contrappunto verticale di gesti, mimica, parole e intonazioni pure, non è altro che il modello aureo a cui Ejzenštejn fa costante riferimento per la costituzione della polifonia verticale del film audiovisivo. Detto in altri termini, la polifonia audiovisiva-verticale del film pensato da Ejzenštejn dà vita ad un organismo, ad un corpo in cui tutte le parti sono innervate e correlate, e che ha come modello il corpo umano nella situazione “estatica” della “narrazione commossa”: alla base c'è un'identica compresenza verticale, un'identica partitura che unisce codici e componenti eterogenee. Il corpo umano strutturato come una partitura verticale; l'opera d'arte audiovisiva strutturata come un corpo umano in una incandescente postura estatica.

Ejzenštejn è molto chiaro a riguardo:

“La mia messa in scena è il montaggio. Il mio gesto e la mia mimica sono la composizione dell'azione nell'inquadratura e l'inquadratura stessa. La mia intonazione sta nella mia colonna sonora, nel contrappunto audiovisivo.  
[...]

Il colore, il ritmo, l'azione dell'attore, l'espressione del tema per mezzo dell'intera messa in scena, della colonna sonora o dell'immagine plastica dell'inquadratura, di un intero pezzo o di una rapida frase di montaggio etc., ecco l'insieme degli strumenti della mia orchestra. La quale può ampliarsi illimitatamente, ma nasce comunque da quella più piccola orchestra, da quella partitura che da un pensiero inespresso si fa parola e

---

<sup>314</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio verticale*, in *Il montaggio*, pag. 189-ss, cit.

<sup>315</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 358, cit.

intonazione, mimica e gesto [sono queste le quattro voci che noi abbiamo estratto dalla riflessione di Ejzenštejn e abbiamo messo in tabella].

È così che cresce e si sviluppa la partitura della composizione del film sonoro sintetico: come condizione fondamentale di montaggio che coinvolge tutti i suoi mezzi e l'intera sfera della sua influenza.

Abbiamo dunque trovato un accordo sul modo in cui la legge di costruzione dell'oggetto, la struttura dell'opera non diversamente dal suo soggetto può essere un rispecchiamento (*otobraženie*) dell'uomo vivo!"<sup>316</sup>.

Ora, se per la polifonia verticale del film audiovisivo il modello germinale abbiamo visto essere il corpo umano nella postura estatica della narrazione commossa, il passo che porta da tale corpo estatico quotidiano (di un uomo comune) al corpo estatico dell'attore è breve. Infatti è lo stesso Ejzenštejn a percorrere questo breve passo: subito dopo aver portato a termine la comparazione tra corpo commosso quotidiano e corpo dell'opera audiovisiva, ecco che compare il "sistema" di Stanislavskij.

Scrive Ejzenštejn:

"C'è ancora un'altra difficoltà: la difficoltà di una *cultura dell'emozione* che sia corretta e veritiera fino in fondo. [...] E in questa cultura, necessaria ma di gran lunga insufficiente, della partecipazione commossa – necessaria in egual misura all'attore e al regista, sebbene secondo diverse sfere di applicazione – si trovano grandi difficoltà. Il sistema di Stanislavskij ha contribuito non poco a chiarire il programma di tale «cultura dell'emozione». [...] Si tratta di un orientamento cosciente e fondato<sup>317</sup>.

Qual è il problema che ruota attorno alla "cultura dell'emozione"? La commozione dell'uomo quotidiano preso a modello da Ejzenštejn, nasce come emozione spontanea che sgorga incoscientemente dall'animo umano, nella quotidianità di tutti i giorni. Ma spostandoci nel regno artificiale dell'arte, come è possibile raggiungere artatamente, artificialmente, un'emozione autentica, quella che Stanislavskij definiva come Riviviscenza (*perezivanie*)? È un problema

---

<sup>316</sup> S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 415-416, cit.

<sup>317</sup> *Ivi*, pag. 416, cit.

centrale non solo per l'attore, ma anche per il regista che, messo di fronte all'immane lavoro di costruzione dell'opera, deve saper resuscitare in lui stesso un'emozione autentica alla quale attingere. Lo stesso Ejzenštejn, nel saggio *Montaggio 38*<sup>318</sup>, paragona il lavoro dell'attore su se stesso alla pratica interiore del regista, al suo sforzo introspettivo che scende vertiginosamente fino alle falde dell'emozione autentica. Sempre nello stesso saggio, Ejzenštejn giudica di notevole utilità, per il regista e per la sua quotidiana pratica di scavo interiore, essere a conoscenza delle tecniche attoriali più avanzate, in particolare delle tecniche "emozionali" dell'attore stanislavskijano.

In un passaggio di *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn è ancora più radicale e deciso nel mettere in parallelo – da un lato la ricerca interiore del regista, dall'altro i processi formali inscritti nel corpo stesso dell'opera d'arte – con la tecnica "estatica" dell'attore:

"Il corpo della forma della mia opera, in cui mi incarno, portandovi il mio tema, è simile all'immedesimazione dell'attore, il corpo della forma della mia opera, le sue parti, le sue membra e organi sono la struttura del mio racconto, il ritmo della mia danza, la melodia della mia canzone, la metafora del mio grido, l'esposizione del mio soggetto e l'immagine della mia percezione del mondo, con i quali io mi esprimo – come l'attore con le mani, con i piedi, con la voce e con lo scintillio degli occhi – qualcosa da cui entrambi, nella nostra creazione, siamo nello stesso tempo interiormente posseduti"<sup>319</sup>.

"Essere interiormente posseduti": ecco lo stato estatico che accomuna l'attore e il regista. Essere agiti da un'idea, da un sentimento: una sorta di fuoriuscita da sé che ricorda i voli estatici della mistica.

Come vedremo nel prossimo capitolo, il problema del raggiungimento dell'emozione autentica, della possessione estatica, per mezzo di specifiche tecniche artificiali e performative, accomuna il lavoro dell'attore, l'introspezione del regista (e dell'artista), agli esercizi estatici dei mistici, siano essi cristiani, buddisti, islamici o ebraici.

---

<sup>318</sup> S. M. Ejzenštejn, *Montaggio 38*, in *Il montaggio*, pag. 100-ss, cit.

<sup>319</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pag. 415, cit.

Quindi: prendere a modello – per la configurazione formale del corpo dell’opera – il corpo quotidiano dell’uomo nella situazione estatica della narrazione commossa, presuppone, per l’artista creatore, che ci sia la possibilità di accedere *artificialmente* (mediante tecniche specifiche) alla stessa condizione estatica dell’uomo quotidiano, raggiungendo (artificialmente) lo stesso grado di sconquassante autenticità.

Ed è sotto la spinta di tale pressante esigenza teorica e pratica, che Ejzenštejn, in tutta la seconda parte di *Teoria generale del montaggio*<sup>320</sup>, elabora una vera e propria *Teoria della performance*, una vera e propria analisi del corpo performativo (del “corpo in situazione performativa”<sup>321</sup>), che parte da Stanislavskij e arriva fino alle estasi del misticismo, in particolar modo con l’analisi delle tecniche estatiche di Ignacio di Loyola (straordinario il fatto che Ejzenstein in tali analisi giunga a considerazioni molto vicine a quelle che Mircea Eliade – un antropologo, uno specialista – espone nel suo fondamentale *Lo sciamanesimo e le tecniche dell’estasi*<sup>322</sup>).

Delle analisi che Ejzenštejn dedica a Stanislavskij e al suo “lavoro” ci preme sottolineare:

1) che Ejzenštejn insiste molto sulla presenza di un modello di *Pars-pro-Toto* nel lavoro dell’attore in Stanislavskij;

2) che l’attore stanislavskijano opera una vera e propria *messa in scena del procedimento* come la intende Sklovskij.

Potremmo principiare il discorso con il celebre esempio proposto da Torzov a Kostja (i due protagonisti del *Lavoro dell’attore su se stesso*<sup>323</sup> di Stanislavskij, rispettivamente il regista-maestro e l’allievo), quello del gobbo che brucia i soldi al

---

<sup>320</sup> S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, in particolar modo i capitoli *La riviviscenza, I metodi dell’attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing*, pagg. 169-ss, cit.

<sup>321</sup> Dell’Antropologia Teatrale da lui stesso fondata Eugenio Barba ha dato definizioni sempre più precise e complesse: “studio comparato delle basi transculturali dell’attore”, *La canoa di carta*, pag. 153, ed. Il Mulino, Bologna 1999; “studio del comportamento fisiologico e socio-culturale dell’uomo in situazione performativa”, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli ed., Milano 1981. L’allusione da noi virgolettata si riferiva a quest’ultima definizione barbiana.

<sup>322</sup> Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell’estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974.

<sup>323</sup> Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, pagg. 198-ss, Laterza, Roma-Bari 1997.



contabile, ma è un esempio molto complesso e optiamo quindi per un esempio più veloce e snello.

Indossando per un momento i panni scomodi di Torzov andiamo a proporre il nostro esempio semplificato.

Mettiamo che l'attore debba entrare in una camera da letto per rubare del denaro: niente di più semplice. Chiunque potrebbe farlo: nell'automatismo dei gesti quotidiani – depositato nella coazione di una memoria puramente muscolare – aprire la porta, entrare e sottrarre il denaro.

In questo caso, però, Torzov ci direbbe che, dal punto di vista drammaturgico, non si è creato nessun tipo di autentico atto attoriale: abbandonato alla ripetitività dei gesti quotidiani e automatici, l'attore che si limiti a svolgere i puri movimenti muscolari che costituiscono l'azione, rimane impossibilitato ad accedere a qualsivoglia senso drammaturgico: “non ci credo”, ci direbbe Torzov insieme a Stanislavskij.

Come scrive Ruffini nel suo volume su Stanislavskij, in realtà tutto il “metodo” stanislavskijano – a partire dalle “azioni fisiche senza niente” di cui fa esempio Stanislavskij (per es. la conta del danaro, lo scrivere un assegno bancario, senza soldi né assegno, senza nessun oggetto) – tutto il metodo di Stanislavskij – scrive Ruffini – mira alla “lotta all'automatismo”:

“Non c'è niente che sia garantito nell'automatismo. [...]”

Il principio guida delle «azioni fisiche senza niente» è la lotta all'automatismo. E' un principio che attraversa tutto il sistema, ma che l'azione senza niente mette alla prova in termini estremi. L'automatismo è l'azione affidata solo alla memoria dei muscoli, ed è memoria anche la reazione meccanica in tempo reale. Fidando della memoria dei muscoli, l'attore è portato a disimpegnare testa e anima nell'azione, e rischia in tal modo di perdere la presenza”<sup>324</sup>.

A tal punto conviene ricordare come la *messa in scena del procedimento* teorizzata da Sklovskij applichi una radicale *ostranenie*, ossia un radicale *straniamento* degli *automatismi* del *byt*, degli *automatismi* che coartano le coordinate percettive del quotidiano, e che l'Estasi di Ejzenstein è un

---

<sup>324</sup> Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, pag. 52, Laterza, Bari 2005.

procedimento che si estrania dalla *medietas* e quindi dagli automatismi della scrittura stilistica canonica, e che il *pathos* è una effrazione della norma percettiva dello spettatore (con tutti i suoi automatismi).

Abbiamo visto, come, per Šklovskij, l'automatismo del *byt* crei un soggetto assolutamente sordo rispetto ai suoi gesti e al mondo esterno oggettuale. Il soggetto non si ascolta, non focalizza la sua attenzione percettiva su ciò che gli sta accadendo. Gli oggetti e i gesti acquistano una modalità percettiva che Šklovskij accomuna ai processi formali dell'algebra.

Nella coscienza del percipiente, immerso nella cappa fumosa del *byt*, i gesti e gli oggetti sono sostituiti da puri simboli "algebrici": le parole sono smozzicate, i gesti automatici, non coscienti.

La pratica attoriale teorizzata da Stanislavskij mira innanzitutto a rompere l'incantesimo polveroso del *byt*: un cittadino comune che entra nella sua camera e prende del denaro, si produrrebbe in tali gesti come in una sorta di sonnambulismo automatico. Nella sua attenzione percettiva passerebbe solo l'*imput* algebrico da cui scaturisce automaticamente il gesto: solo il mero stimolo nervoso. Tutto il *processo* in cui si sviluppa il gesto è obliato, immerso nei flutti della distrazione e dell'abitudine.

Se ognuno di noi si sforzasse di ricordare in dettaglio tutti le azioni compiute in gran fretta nella corsa e denti stretti della giornata, cosa riuscirebbe a cavarne fuori, chiede Torzov-Stanislavskij<sup>325</sup>?

Molto poco, ad essere sinceri: riusciremmo a ricordare solo a grandi linee le nostre azioni. Ricorderemo che siamo andati a fare la spesa, e poi ci siamo fermati in un bar etc. Ma tutti i microgesti, tutti gli oggetti e tutte le percezioni della giornata, ci hanno semplicemente attraversato nell'automatismo del *byt*, senza che noi ce ne accorgessimo, senza che ne rimanesse traccia nella coscienza: sonnambuli inebetiti dalla ripetizione.

Ora, Torzov direbbe che, per 1) superare gli automatismi della ripetizione quotidiana e 2) accedere ad un'emozione vera l'attore deve applicarsi ad un lavoro di *psicotecnica cosciente* (come la nomina Stanislavskij<sup>326</sup>).

---

<sup>325</sup> Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, pag. 135-136, cit.

<sup>326</sup> *Ivi*, pag. 230, cit.

Ossia, come ha fatto Kostja per la “scena del gobbo”, l’attore deve in primo luogo partire da quelle che Stanislavskij chiama *circostanze date* e che presuppongono una segmentazione dell’azione in “pezzi di montaggio” di *azioni ausiliarie*.

Scrive Stanislavskij:

“Il segreto del procedimento sta nel non forzare assolutamente il sentimento, nel lasciarlo fare, senza pensare alla «verità della passione». [...] Le passioni non sopportano ordini né violenze.

Puntate tutta la vostra attenzione sulle «circostanze date»<sup>327</sup>.

Ruffini scrive a proposito della segmentazione in azioni ausiliarie:

“Aiutano, in questo senso, un pilota, un bambino che torna da scuola, e un ospite che serve a tavola un tacchino. Sono i protagonisti dei tre apologhi di Stanislavskij.

Il pilota dice che per non mancare il traguardo, lui si concentra tappa per tappa sulla rotta.

Per non perdersi d’animo il bambino non pensa alla casa. Tira avanti un sasso, e s’impegna a raggiungerlo dov’è caduto; poi lo tira di nuovo, e così divide in tappe il percorso.

L’ospite si limita a dire che un tacchino non si può mangiare intero, ma che per mangiarlo – questo è tuttavia il traguardo finale – si deve dividerlo in pezzi.

L’ospite protagonista dell’apologo è anche lui maestro di attori.

Che «il tacchino si mangi a pezzi» diventa un motto della pedagogia di Stanislavskij.

Tre modi diversi – semplici, icastici – di presentare la segmentazione, cioè la divisione dell’azione in sezioni e compiti.

Segmentazione non è frammentazione; ogni segmento dell’azione dev’essere a sua volta azione.

Stanislavskij le chiamerà rispettivamente, l’intero «azione maggiore», e i segmenti «azioni ausiliarie»<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> *Ivi*, pag. 68.

<sup>328</sup> Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé*, pag. 49-50, cit.

Quindi, l'attore deve innanzitutto frammentare l'*azione maggiore* in piccole porzioni di *azioni ausiliarie*: la realtà scenica totale dell'entrare in una stanza e rubare del denaro deve trasformarsi in un lungo elenco di piccoli gesti: mettere la mano sulla maniglia della porta, sentire il calore della maniglia, girare la maniglia, forzare all'inizio la porta, aprirla con lentezza etc.

Frammentando l'azione maggiore in microporzioni di azioni ausiliarie, l'attore può cominciare tutto quel lavoro immaginativo che serve a focalizzare l'attenzione percettiva su ogni attimo in cui il microgesto si sviluppa: deve cominciare a creare (e a crearsi) nella coscienza tutta una serie di circostanze, di particolari minuziosi intorno alla realtà data dell'azione scenica (entrare in una camera e rubare). Si tratta di dipanare nella mente – con la massima minuziosità possibile – tutta la realtà dell'azione scenica, segmentata in microgesti di azioni ausiliarie, e creare, per ogni segmento, una motivazione, una microstoria che la rimpolpi di senso, sangue e carne. L'attore deve, dunque, in primo luogo chiedersi:

chi è (un povero cristo, l'amante geloso della nobildonna che va a svaligiare)?

Perché decide di sottrarre il denaro (per gelosia, per un debito di gioco)? Qual'è il suo passato e il passato degli altri personaggi? Qual'è l'origine di quel denaro? Etc.

Scrive Ruffini:

“Ad esempio: se l'attore, che deve entrare in una stanza dove si trova la donna amata per farle la sua dichiarazione, mira dritto alla conclusione, non curerà il modo di aprire la porta, il controllo del proprio aspetto prima di farlo, il primo passo dentro la stanza, il primo sguardo. [...]

Essendo proiettato con «testa e anima» al momento finale, nei momenti precedenti la sua testa e la sua anima, semplicemente, *non ci sono*. Le relative azioni avvengono solo per attività dei muscoli, sono azione esteriore e basta. Non sono azione reale.

[...] Così, dopo aver controllato il suo aspetto, l'innamorato che si impegna nell'azione di aprire la porta oltre la quale c'è la donna amata, afferra la maniglia: ma la maniglia da girare, la porta da spingere e tutto il resto non ci sono.

Nel serrare la mano, nel forzare verso il basso, nell'allentare la spinta quando la corsa della maniglia è completa e la porta comincia a ruotare sui cardini, la dinamica delle azioni non può essere determinata dagli oggetti materiali. Deve

essere l'attore a decidere la posizione della maniglia, il materiale di cui è composta, l'arco della corsa, il peso della porta, tutto.

Non c'è niente che sia garantito dell'automatismo<sup>329</sup>".

Ossia, partendo dai dati semplici dell'azione scenica, l'attore deve costruire tutto un mondo immaginato e coerente che attribuisce un orizzonte di senso all'azione.

Solo attraverso questa costruzione, questo intenso lavoro sul personaggio e sull'azione scenica, l'attore potrà risvegliare in lui stesso un'emozione, un senso, un ritmo del gesto autentico (quello che Stanislavskij chiama il *tempo-ritmo giusto*<sup>330</sup>).

Ossia potrà applicare quella psicotecnica cosciente che porta alla *Riviviscenza emotiva*: il superamento degli automatismi percettivi e quindi corporali, e il conseguimento della Autenticità della percezione (ossia dell'emozione dell'attore stesso: della propriocezione, per essere più precisi) e della Veridicità della Postura attoriale (Postura intesa come totalità dell'atto attoriale).

Queste, esposte con l'accetta e la roncola, sono le operazioni del lavoro stanislavskijano prese ad analisi da Ejzenstein (quindi non si tratta della totalità della riflessione stanislavskijana che in questa sede non ci interessa).

Ora, Ejzenštejn rilegge tali direttive del lavoro attoriale di Stanislavskij secondo il modello della *Pars-pro-toto*.

Ritornando al nostro semplificato esempio, l'entrare nella stanza e prendere il denaro non è che la *Pars*, la *Rappresentazione*, la datità, la presentificazione puramente oggettuale: è l'equivalente dell'immagine letta come semplice raffigurazione oggettuale di un paio di occhiali rotti e una bambola sdrucita abbandonati sul selciato, nel nostro precedente esempio.

Ma perché questa *Pars* acquisti un qualche orizzonte di senso, essa deve alludere, deve tendere – ancora – DEVE ESTASIARSI, uscire fuori di sé, verso un *Toto* rappresentato dalla ricostruzione di quelle che Stanislavskij chiama le

---

<sup>329</sup> *Ivi*, pagg. 49, 51-52, cit.

<sup>330</sup> "[...] una volta individuato nel modo giusto, il tempo-ritmo [...] può in maniera intuitiva, inconsapevole, e perfino meccanica raggiungere il sentimento [...] facendo nascere la giusta riviviscenza", Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, pagg. 453-454, cit.

“circostanze date”, ossia di tutto l’universo di senso che si crea dal lavoro sul personaggio: ossia deve mettere in *Immagine* (uscendo fuori dalla *Rappresentazione*) – per usare le categorie di Ejzenštejn – la pura datità oggettuale della scena.

La semplice oggettualità *Rappresentazionale* (*izobrazitel’nost’*) dell’“entrare nella stanza e prendere il denaro” corrisponde all’oggetto circolare con lancette e senza meccanismo che Ejzenštejn immagina nell’esempio di *Montaggio 38*, di cui abbiamo già discettato in precedenza. Siamo di fronte ad una pura *Rappresentazione* oggettuale e geometrica. Ma se applichiamo il meccanismo che fa roteare le lancette in modo uniforme, si crea in noi l’*Immagine* del tempo: tutto un nugolo di associazioni che, ad ogni numero rappresentato, produce nella nostra mente il ricordo di eventi associati a quell’ora della giornata.

Allo stesso modo l’“entrare in una stanza e rubare” non è che un orologio senza meccanismo: da queste semplici azioni *Rappresentazionali* l’attore deve creare l’*Immagine* (*obraz*) mentale, la *Gestalt* che condensa tutta una serie di associazioni e stimoli immaginativi: il colore della stanza, il peso della porta, la luce del sole che tramonta pigramente, la scena triste che il personaggio ha visto di sottocchi il giorno prima etc.

L’attore deve ricostruire mentalmente – dalla *pars*, dall’oggettualità inerte della *Rappresentazione* (*izobraženie*) – la totalità, l’*Immagine* che connette in una visione unitaria e organica il vissuto dei personaggi: del suo personaggio come degli altri personaggi, con la loro vita, le loro manie, le loro abitudini interamente ricostruite nella mente dell’attore.

Il processo delle “circostanze date” è un processo essenzialmente creativo: per dirla con precisione è un processo radicalmente *eidetico* e *gestaltico*, di messa in *Immagine* della datità inerte della *Rappresentazione*.

Tanto che, occupandosi diffusamente dell’attore, nel suddetto saggio *Montaggio 38*, Ejzenštejn riduce l’arte attoriale ad un “plasmare” il personaggio, usando l’inusuale verbo “*obrazovat*”<sup>331</sup>: letteralmente si tratta di mettere in *obraz*, in *Immagine*, il vissuto del personaggio.

Quindi, l’attore per poter

---

<sup>331</sup> S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il Montaggio*, pag. 97, cit.

1) lavorare sulle *circostanze date*, 2) segmentare l'azione in porzioni di *azioni ausiliarie*,

deve uscire fuori – deve estasiarsi – dalla datità denotativa della *Rappresentazione* (in cui regnano tutti gli automatismi del *byt*, del gesto e della percezione quotidiane), per giungere al punto in cui, infine, **questo procedimento estatico** ritorna all'attore stesso: ossia alla *Riviviscenza (perezivanie)*, cioè al superamento dell'automatismo percettivo e posturale che permette all'attore di rivivere veridicamente l'emozione.

Ossia, tramite l'estasi della *Pars* (entro nella stanza e rubo) nel *Toto* delle circostanze date e ricreate, l'attore è riuscito ad alterare le sue stesse categorie percettive, l'attore raggiunge il pathos della Riviviscenza: *riesce a rivivere veridicamente l'emozione*.

Ma in che cosa consiste il salto estatico che proietta la *pars*, la pura datità delle azioni di scena, nel *toto* delle “circostanze date”?

Si tratta del passaggio dalle originarie, primitive impressioni sensoriali, innescate nell'attore dal primo approccio con la datità oggettuale della realtà scenica (ossia il primitivo contatto con la *Rappresentazione (izobraženie)* (entrare e rubare), all'organizzazione di queste primitive impressioni in un'*Immagine (obraz)* mentale ben definita, articolata in associazioni il più possibile ricche e puntuali, come avviene per le ore 5 dell'orologio nell'esempio di Ejzenštejn (la luce delle 5, la fine della giornata lavorativa etc.). Si tratta quindi di un puro fenomeno *eidetico* e *gestaltico*, come abbiamo visto.

Nel capitolo precedente si è dimostrato come il film, in quanto *Rappresentazione*, sia costantemente teso verso una fuoriuscita da sé: la *datità oggettuale organizzata* del film si completa solamente nella psiche dello spettatore, in quell'*Immagine mentale (obraz)* che il corpo allusivo, evocativo (in quanto rappresentazionale) del film innesca nel fruitore. L'integralità del film scorre essenzialmente nella mente del fruitore: le immagini sono primariamente mentali. Il *senso* del film si produce solo nella psiche dello spettatore: il *senso* è quello che *manca* al corpo del film, *in quanto Rappresentazione*.

Allo stesso modo, l'attore completa la pura datità oggettuale delle azioni di scena, dà un *senso* ad esse (in quanto *Rappresentazione* esse *mancano* di un senso e al contempo *alludono* ad un senso) attraverso la creazione di un film tutto mentale che prende corpo nelle “circostanze date” (come è la porta? Quanto pesa?

Quanto è freddo? Etc.). Quindi, come suggerisce Sandro Bernardi<sup>332</sup>, il corpo del film in quanto *Rappresentazione*, datità oggettuale, corrisponde, nell'attore stanislavskijano, alla "messa in scena" (*predstavlenie*), alle pure azioni di scena (entro e rubo), anch'esse pura datità *Rappresentazionale*.

All'*obraz*, all'*Immagine* mentale, al *sensu* che il corpo del film produce nella mente dello spettatore corrisponde, nell'attore stanislavskijano, la costruzione del suo film interiore, incarnato dalle "circostanze date" e dalle "azioni ausiliarie", la messa in *Immagine (obraz)* mentale, il completamento (in quanto produzione di *sensu*) della pura oggettualità rappresentazionale delle azioni di scena (*predstavlenie*).

Sia nello spettatore ejzenštejniano che nell'attore stanislavskijano assistiamo ad un medesimo processo estatico: il fuoriuscire da se stessa della *Rappresentazione* che si estasia nell'*Immagine*, produzione di senso integralmente psichica e mentale. Insistiamo per chiarezza: nello spettatore *ejzenštejniano* l'opera in quanto *Rappresentazione* (datità oggettuale) si estasia nella *Immagine*, nella *Gestalt* mentale del fruitore, luogo dove il film si completa e acquista un senso. Similmente nell'attore stanislavskijano le pure azioni di scena (*predstavlenie*), in quanto *Rappresentazione* (datità oggettuale), si estasiano nel film mentale (*Immagine-obraz*) che l'attore fa scorrere nella sua coscienza e che ha creato mediante la tecnica delle circostanze date e delle azioni ausiliarie.

Ci permettiamo di proporre una tabella riassuntiva:

	Spettatore-Ejzenštejn	Attore-Stanislavskij
RAPPRESENTAZIONE ( <i>izobraženie</i> )	corpo dell'opera (datità oggettuale organizzata)	pure azioni di scena ( <i>predstavlenie</i> )
	<i>Ex-stasis</i>	<i>Ex-stasis</i>
IMMAGINE ( <i>obraz</i> )	<i>Gestalt</i> mentale	circostanze date (film mentale dell'attore)

<sup>332</sup> S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 50-ss, cit.



Quindi, lo *spettatore* di Ejzenštejn e l'*attore* di Stanislavskij sono accomunati da un processo molto simile: entrambi partono dagli stimoli della *Rappresentazione (izobraženie)* e creano, dalla messa in senso di questi stimoli, un'*Immagine (obraz)* mentale, una *Gestalt*.

Nota con estrema chiarezza Bernardi:

“La teoria eisensteniana dello spettatore somiglia moltissimo a quella stanislavskiana dell'attore. C'è una coscienza riflessiva e sintetica che elabora i dati parziali di cui è fatta la rappresentazione. Per Stanislavskij il lavoro dell'attore implica immedesimazione, contributo immaginifico, ardore inventivo. Per Ejzenštejn *lo spettatore è come un attore che deve rivivere recitando internamente il suo film/dramma*. La rappresentazione da sola non è niente, è solo un groviglio insensato di oggetti, un montaggio di volti, di oggetti, un mazzo di carte”<sup>333</sup>.

“Un groviglio insensato di oggetti”: come non pensare alla prima sensazione di un attore che si vede davanti una scena che non ha mai recitato, che si comincia ad orientare in mezzo alla selva di frammenti senza un senso (e al contempo alludenti ad un senso) che è il livello *Rappresentazionale (izobrazitel'nost')* delle pure azioni di scena?

Comunque l'idea che il processo percettivo dell'attore (stanislavskijano) e quello dello spettatore (ejzenštejniano) siano relativamente omogenei, è espressa dallo stesso Ejzenštejn nel saggio *Montaggio 38*, dove, dopo una lunga e accurata descrizione del metodo “gestaltico”, immaginale, di costruzione delle mentali “circostanze date” inaugurato dal lavoro attoriale di Stanislavskij, aggiunge:

“In che cosa il quadro che abbiamo appena tratteggiato relativamente alla tecnica interiore dell'attore differisce metodologicamente, nella teoria e nella pratica, da ciò che abbiamo individuato come l'essenza del montaggio cinematografico? La differenza è da ricercare nella sfera dell'applicazione, non nella sostanza del metodo. In un caso si tratta di fare in modo che nell'attore si formi un'esperienza, un sentimento autenticamente vissuto. Nell'altro ci si chiedeva come far maturare nei sentimenti degli spettatori un'immagine vissuta con partecipazione emotiva. Noi vediamo che questo

---

<sup>333</sup> *Ivi*, pag. 50, cit.

processo in via di principio non si differenzia dall'azione propria del montaggio cinematografico: siamo in presenza di una identica concretizzazione tematica di un sentimento ottenuta attraverso una frammentazione in singoli particolari; assistiamo al medesimo formarsi di una risposta emotiva a partire dalla correlazione di quei particolari”<sup>334</sup>.

Quindi, il modello è identico per l'attore come per lo spettatore: la frammentaria datità oggettuale (i “particolari” di Ejzenštejn) della *Rappresentazione (izobraženie)* esce fuori di sé, si ex-stasia nella *obraz*, nell'*Immagine* mentale che completa la *Rappresentazione* dandole un senso (e che correla i “particolari” puramente oggettuali, frammentari della *Rappresentazione* in una *Gestalt* unitaria)<sup>335</sup>.

È curioso notare come, sia il film inteso da Ejzenštejn come *Rappresentazione*, datità oggettuale, sia la realtà bruta (*Rappresentazionale*) delle pure azioni di scena, generino nella mente dello spettatore (il primo) e dell'attore (le seconde) un analogo film mentale, *gestaltico*. Nella teoria di Ejzenštejn le vere immagini in movimento filmiche scorrono essenzialmente solo nella mente dello spettatore. Nella realtà oggettiva (*Rappresentazionale*) del film, infatti, noi abbiamo semplicemente delle immagini fotografiche ferme messe in contiguità e proiettate in successione. *L'Urphänomen* cinematografico configura il grado zero, inaugurale della dialettica tra *Rappresentazione* e *Immagine*. A livello di *Rappresentazione (izobraženie)* il film è solo una staffetta di immagini ferme. È nella mente dello spettatore che appare la *Gestalt* sintetica *dell'immagine in movimento filmica*: in quanto *Immagine (obraz)* essa (l'immagine in movimento) è essenzialmente e squisitamente mentale<sup>336</sup>.

Ma se il film, in quanto immagine in movimento, esiste solo nella mente dello spettatore, potremmo dire che un film simile, un film analogo – interamente mentale, *gestaltico* – è quello che scorre incessantemente nella mente dell'attore

---

<sup>334</sup> S. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, in *Il Montaggio*, pag. 112, cit.

<sup>335</sup> Scrive Bernardi: “Come l'attore, secondo Stanislavskij, cerca attraverso gesti e frammenti, di suscitare in se stesso e nello spettatore l'esperienza vissuta di un certo sentimento o di una certa situazione, così anche lo spettatore cerca di utilizzare la serie di frammenti che il film gli offre per la ricostruzione di un vissuto che può avvenire solo in lui”, S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, pag. 51, cit.

<sup>336</sup> Ci scusiamo, ancora una volta, per il bisticcio tra il termine “immagine” – quella della pellicola cinematografica – e il termine “Immagine” (con la maiuscola) che traduce il russo *obraz*, che sta ad indicare la *Gestalt* mentale, la produzione (mentale) di un senso.

di Stanislavskij e fornisce un senso alle nude azioni di scena. È lo stesso Stanislavskij a parlarne<sup>337</sup>:

“Per eccitare l’instabile memoria emotiva ricorrevamo alle azioni fisiche [...] ora, con lo stesso scopo, ricorriamo a una linea ininterrotta di immagini [...]. Allora le azioni fisiche fungevano da richiamo per eccitare il sentimento e la riviviscenza in funzione del movimento, *ora le immagini interiori fanno da richiamo al sentimento e alla riviviscenza in funzione della parola e del parlare.*

Lasciate girare più spesso il film della vostra vista interna, e dipingete come un pittore, descrivete come un poeta ciò che vedete con l’occhio interiore ad ogni spettacolo, e saprete sempre quello che dovete fare in scena. Purché le immagini continuino a nascere in voi e il vostro racconto interiore abbia sempre qualche variante: qualunque esso sia non potrà che giovare, perché l’improvvisazione e la novità sono i migliori stimoli della creazione. [...] Ma questo metodo offre un altro vantaggio: come sapete il testo di una parte, a forza di essere ripetuto si esaurisce. Le immagini visive invece, più si ripetono meglio si fissano nella mente e si arricchiscono. L’immaginazione, a sua volta, continua instancabile a rifinire il disegno, aggiungendo particolari che completano e ravvivano il film”<sup>338</sup>.

L’azione esteriore, il gesto che l’attore compie in scena, la percezione stessa della scena con i suoi colori, la sua polvere, il suo ordito oggettuale, è incessantemente accompagnata da un’azione interiore, dal film *gestaltico* che l’attore proietta sullo schermo della sua coscienza. Ed è proprio tale fluire di immagini interiori, di storie che l’attore si racconta intorno alla nuda oggettualità della scena (le circostanze date), a offrire un senso alla scena stessa, a renderla viva: l’attore conosce la storia intera di quella spilla posata sul tavolo. La conosce perché l’ha inventata lui stesso: mentre soppesa la spilla lucente tra le mani,

---

<sup>337</sup> Scrive Fausto Malcovati: “il continuo stimolo della fantasia è fondamentale [...]. Le didascalie e le indicazioni sceniche devono essere completate dall’attore, messe a punto interiormente, prima che esteriormente, visualizzate con estrema precisione, senza genericità e approssimazione. L’insieme di queste visualizzazioni, che devono essere ininterrotte (una sorta di film da proiettare continuamente sullo schermo interiore dell’attore) e tutte giustificate dal contesto, forma il tessuto su cui costruire il personaggio”, in F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, pag. 144-145, Laterza, Bari 1988.

<sup>338</sup> Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore su se stesso*, pag. 360, cit.

nella sua coscienza scorre incessantemente il film interiore che narra l'intera storia condensata in quel piccolo oggetto colorato; chi l'ha regalata a chi, quale amore si nasconde in quel dono etc. Ed ecco che – ascoltando l'attore quella voce interiore che gli rivela tutto il carico semantico, emozionale, drammaturgico di quell'oggetto – il sentimento giunge allo stato di Riviviscenza e il gesto attoriale si fa autentico, pregnante, deciso: “ci credo” direbbe Torzov.

Scrive Ruffini:

“L'azione esteriore deve essere costantemente accompagnata da una corrispondente azione interiore. Sono definizioni di Stanislavskij. [...] L'essenziale è che l'azione interiore non si interrompa mai – in quel punto, altrimenti, l'azione esteriore resterebbe vuota – e che punto per punto, momento per momento, sia in grado di fondare la motivazione dell'azione esteriore. Cioè di annullare la casualità e la gratuità che caratterizzano l'imitazione.

Lo spettatore percepisce questa logica e la sua continuità, e per questo «ci crede». A prescindere dal fatto che sia in grado di leggere le articolazioni e gli effetti della logica. Il credere non esclude il capire, ma non lo implica come condizione necessaria. Azione reale, credibile, contro azione vuota, movimento esteriore e basta: leggibile magari, ma non credibile”<sup>339</sup>.

Eccoci dunque giunti alla comparazione fra il corpo dell'opera d'arte organica auspicata da Ejzenštejn e il lavoro del corpo attoriale concepito da Stanislavskij.

Come nel lavoro attoriale l'attore deve far uscire fuori di sé, deve far estasiare la datità della *Pars* (le pure azioni di scena) nel *Toto* delle *circostanze date* che superano l'automatismo della percezione e del gesto quotidiano, così nell'opera d'arte organica auspicata da Ejzenstein i codici linguistici si estasiano e si trasformano in altri codici, superando l'automatismo della *medietas* stilistica.

E come l'attore attraverso il *Toto* delle *circostanze date* giunge al *pathos* della *Riviviscenza* (alterazione della percezione e autenticità della postura), così la percezione dell'opera d'arte organica innesca nello spettatore quella radicale alterazione delle coordinate percettive detta *pathos*.

Ora, scrive Stanislavskij, senza il lavoro della Riviviscenza l'attore rimane impegolato nel mondo effimero della *Rappresentazione*: ossia, nel regno della

---

<sup>339</sup> Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, pag. 42-43, cit.

*Rappresentazione* l'attore recita semplicemente il *Risultato* dell'emozione, recita la semplice *risultante* dell'emozione.

Mentre attraverso la creazione delle circostanze date

– la creazione di tutto un universo di senso totalmente creato dall'attore a partire dalla semplice situazione scenica, che fa Rivivere, riporta in vita i personaggi –

l'attore giunge alla Vera emozione della Riviviscenza: e non recita più a tal punto il Risultato dell'emozione, ma vive, come scrive Stanislavskij, il *Processo* stesso del crearsi dell'emozione, e lo vive in scena.

Ossia, la Riviviscenza, la radicale alterazione delle coordinate percettive ha luogo perché l'attore vive, porta con sé, ha messo *in corpore*, ha innervato nel suo stesso corpo, il *Processo*, il *Procedimento* stesso della creazione dell'emozione, ossia tutto il lavoro di immaginazione della vita dei personaggi che l'attore ha innescato con la creazione delle *circostanze date* e le *azioni ausiliarie*.

L'attore mette in scena – avendolo messo *in corpore* – il processo, il procedimento stesso del crearsi dell'emozione: sintetizzando gli intenti di Stanislavskij, potremmo dire che

**“il Processo deve sostituire il Risultato”<sup>340</sup>.**

Notiamo quanto, tale attenzione focalizzata dall'attore stanislavskijano sul *processo* intero del gesto, sia strettamente vicina al concetto di *messa in scena del procedimento* teorizzata da Sklovskij proprio in quegli anni '20.

Scrive Stanislavskij:

“L'errore della maggior parte degli attori è di non preoccuparsi dello scopo e dello sviluppo dell'azione. Mirano dritto alla conclusione e finiscono per recitare solo quella, enfaticamente, cadendo inevitabilmente nel mestiere. Imparate e abitatevi a non rappresentare la conclusione di un'azione ma ad affrontare veramente in modo produttivo e funzionale, per tutto il tempo che restate in scena, il “compito” e la sua azione”<sup>341</sup>.

---

<sup>340</sup> “ [...] l'errore della maggior parte degli attori consiste nel fatto che essi non pensano all'azione, ma solo al risultato. Trascurando l'azione stessa, essi tendono direttamente al risultato. Ne vengono fuori effetti innaturali, uno sforzo che può portare soltanto a qualcosa di dilettesco” Kostantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, pag. 110-111, cit.

<sup>341</sup> *Ivi*, pag. 127, cit.

E attraverso il concetto šklovskijano di *messa in scena del procedimento*, possiamo portare a compimento la comparazione già accennata fra opera d'arte organica di Ejzenstein e lavoro dell'attore di Stanislavskij.

Come l'attore di Stanislavskij:

1) parte da una situazione iniziale di Automatismo percettivo e posturale, ossia da quella che Stanislavskij chiama la *recitazione del risultato* e che Ejzenštejn definisce il regno della *Rappresentazione*, della datità oggettuale, ossia della *Pars* (detto brevemente è il livello della nuda azione scenica: "entrare nella camera e rubare il denaro"),

2) passa attraverso la *messa in corpore* e quindi la messa in scena del processo di costituzione e immaginazione delle circostanze date e delle azioni ausiliarie, ossia tutto il lavoro svolto sull'azione scenica e sul personaggio (e siamo alla šklovskijana *messa in scena del procedimento* e quindi al *Processo contro al Risultato* di Stanislavskij),

3) giunge, infine, attraverso tale *messa in scena del procedimento*, alla *Riviviscenza*, ossia ad una radicale alterazione delle coordinate percettive, al superamento degli automatismi tipici della Recitazione del Risultato, del *byt*, del gesto quotidiano, quindi ad un *pathos* inteso come riconfigurazione radicale dell'intero processo cognitivo.

Allo stesso modo nell'opera d'arte organica di Ejzenštejn, l'effetto è tutto spostato sullo spettatore, sul fruitore che

1) parte dal regno del *byt*, ossia dall'orizzonte della percezione quotidiana con tutti i suoi automatismi percettivi,

2) passa attraverso la fruizione dell'opera d'arte organica, quindi la fruizione dell'Estasi dei codici linguistici, ossia della trasformazione "extra-ordinaria" del colore in suono, del suono in spazio etc, trasformazioni e passaggi che l'opera d'arte organica mette deliberatamente in scena, deliberatamente in rilievo (quindi ancora *messa in scena del procedimento*),

3) per giungere alla radicale alterazione delle coordinate percettive quotidiane, al superamento degli automatismi in una fruizione *sinestetica* attivata dall'opera d'arte *sincretica* (che condensa codici linguistici eterogenei: trattasi ancora dell'organismo wagneriano del *Gesamtkunstwerk*).

Il processo che si snoda attraverso i tre punti è quindi il medesimo:

- 1) dagli automatismi del quotidiano, della *Rappresentazione*,
- 2) attraverso la *messa in scena del procedimento*,
- 3) si raggiunge una condizione di *pathos*, inteso (genericamente) come riconfigurazione radicale dei processi percettivi.

## 5.2 Antropologia della performance

Siamo così giunti al quarto ed ultimo snodo teorico (rispetto alla stringata sinossi proposta nell'introduzione).

Si tratterà ora di approfondire ulteriormente la comparazione, il confronto – come abbiamo visto, già totalmente presente nella riflessione di Ejzenštejn – fra l'estasi dell'opera d'arte organica e l'estasi attoriale.

Quindi, se Ejzenštejn si era (ovviamente: per ragioni “cronologiche”) soffermato su Stanislavskij, noi andremo oltre nella riflessione sulla attorialità, e approfondiremo il confronto fra *corpo attoriale* e *corpo dell'opera d'arte organica*, avvalendoci di alcuni strumenti ermeneutici tratti dalla *Teoria della performance* e dalla *Antropologia della performance*.

Sappiamo come la rivoluzione teatrale del '900 abbia come padri fondatori Stanislavskij, Artaud, e in posizione più defilata Mejerchol'd, gli spunti, le proposte, i saperi dei quali vengono rielaborati dalla cosiddetta “seconda avanguardia” (per usare termini tratti dalla norcineria critico-teatrale), dai vari Grotowski, Barba, Carmelo Bene etc.

In concomitanza con lo sviluppo dei teatri di Grotowski, del Living etc. germoglia, da una parte una solida e capillare (se non capziosa) *Teoria della performance* – per es. Schechner, ma soprattutto le produzioni teoriche degli stessi Grotowski, Barba, Bene – e in un secondo tempo sono gli stessi antropologi ad interessarsi della performance e delle nuove ricerche teatrali, soprattutto per merito dell'opera pionieristica di Victor Turner (e siamo all'*Antropologia della performance*)<sup>342</sup>.

---

<sup>342</sup> Diamo in nota le fonti cui ci riferiamo rispetto alla *teoria della performance*: in primis le minuziose analisi del volume di Richard Schechner *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984. Molti riferimenti ovviamente attingono all'“opera” di Jerzy Grotowski, il suo volume *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, e il volume di Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, ubulibri, Milano 1993. Ancor più importanti sono i riferimenti ai due ultimi volumi di Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, e *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993, nei quali l'antropologo inglese confronta serratamente i modelli teorici della moderna teoria della performance con i rituali primitivi, i riti di passaggio, i drammi sociali etc. Centrali – nei nostri riferimenti alla performance – sono le preziose riflessioni presenti nel volume di Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997: in tale volume vengono studiati – con minuzia e formidabile precisione ermeneutica – i processi e i meccanismi dell'attore-autore Carmelo Bene, attraverso gli strumenti dell'Antropologia culturale e della teoria della performance. Ne scaturisce un fenomenologia



Nel teatro di Grotowski o di Bene, e conseguentemente nelle varie Teorie e Antropologie della performance che si propongono come descrizione e fenomenologia di quelle pratiche attoriali-teatrali, assistiamo ad una vera e propria *rottura epistemologica*<sup>343</sup> rispetto all'idea del "fare arte" che si è cristallizzata nel *canone estetico* della tradizione occidentale: da una posizione di centralità incondizionata dell'"opera", per cui il prodotto artistico si configura come *fine assoluto* (quindi *l'Arte come finalità*), si passa a quella che Peter Brook, riferendosi alla svolta grotowskiana di un "teatro senza spettacolo", definisce "*l'arte come veicolo*": l'opera non è più il *fine*, ma diviene un *mezzo*, una vera e propria leva galileiana.

Scriva Grotowski:

"Se tutti gli elementi sono elaborati e perfettamente montati, apparirà nella percezione dello spettatore un effetto, una visione, una certa storia; in qualche modo lo spettacolo appare non sulla scena, ma nella percezione dello spettatore. Questa è la particolarità de *L'arte come presentazione*. All'estremità della lunga catena delle *performing arts* sta *L'arte come veicolo*, che non cerca di creare il montaggio negli spettatori ma negli artisti che agiscono. Questo è già esistito nel passato, nei Misteri antichi"<sup>344</sup>.

Quindi, cercando di sintetizzare senza banalizzare troppo, mentre ne "L'arte come presentazione" (l'arte come finalità) l'artista lavora al fine di realizzare l'opera – che può essere l'allestimento di uno spettacolo teatrale, una sinfonia etc., e che, come specifica Grotowski, è sempre un montare un processo nella percezione dello spettatore – ne "L'arte come veicolo" il performer (l'artista) applica a sé stesso le "azioni fisiche" e i processi mentali di costruzione dell'opera, per effettuare un montaggio e quindi una manipolazione del *proprio* apparato percettivo.

---

accurata della attorialità beniana, con riflessioni sulla ex-stasis attoriale e sulle modalità di attuazione di tale ex-stasis cui facciamo riferimento in modo massiccio nella presente trattazione.

<sup>343</sup> Usiamo qui il concetto di *coupure épistémologique* coniato da Gaston Bachelard, nel senso di un radicale cambiamento prospettico che ribalta gli orientamenti ermeneutico-speculativi del pensiero. Cfr. G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico*, Raffaello Cortina editore, Milano 1995.

<sup>344</sup> Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, pag. 127, cit.

Facendo un raffronto tra l'attore canonico e il performer: l'attore lavora sull'opera, per esempio *Amleto*<sup>345</sup>, si mette al servizio del personaggio e lavora in vista di uno spettacolo, "prestando" il suo corpo, il suo apparato percettivo a quel personaggio. Piergiorgio Giacché rivela, nell'attore, una doppiezza: esso è un professionista che si presta al *lavoro sull'opera* senza che questo implichi necessariamente un *lavoro su se stesso*.

Nel performer diviene, invece, centrale il *lavoro su se stesso*: partendo dal personaggio di Amleto – che si trasforma in una mera partitura di gesti, parole, azioni sceniche – il performer *mette in corpore* tale partitura di "azioni fisiche" in cui il corpo è convogliato e coartato<sup>346</sup> (l'arte, l'opera, appunto, si fa veicolo, mezzo, esercizio), affinché si inneschi, nel performer stesso, un processo di cambiamento delle modalità di percezione (è la Riviviscenza di Stanislavskij). L'opera d'arte non è più un fine assoluto, ma diviene una leva, un esercizio, un mezzo che trasporta, traghetta il performer attraverso le acque del duro "lavoro su di sé": il fine è "se stessi", o più precisamente, un nuovo modo di sentire e agire.

Tale metamorfosi delle categorie percettive – che innesca, ovviamente, una diversa percezione di se stessi e del mondo e, *a fortiori*, anche diverse modalità di pensare e di pensarsi – assume scopi e finalità diverse a seconda degli artisti e dei performers presi in considerazione: se nel "teatro senza spettacolo" di Grotowski (sintetizziamo brutalmente) si lavora in vista di una ascensione dell'energia "dal grossolano al sottile e dal sottile verso una realtà più ordinaria legata alla densità del corpo. E' come se cercassimo di entrare nella *high connection*. Il punto è non rinunciare a una parte della nostra natura", nel teatro e nell'attorialità di Carmelo Bene si tende verso una utopica sparizione del soggetto Bene in una sorta di azzeramento ex-statico continuato.

La trasformazione delle categorie percettive cui tende il lavoro performativo, non è che una *forma estatica*, un "uscir fuori" dalle categorie consuete di

---

<sup>345</sup> In realtà non è detto che il performer debba partire da un testo classico e addirittura da un testo *in generis*; nelle pratiche di Grotowski (che non possiamo ovviamente trattare data la complessità dell'argomento) il performer può lavorare su un canto ascoltato durante l'infanzia, su una sensazione etc. (cfr. il cit. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*).

<sup>346</sup> "Un primo approccio è porre il corpo in uno stato di obbedienza, domandolo. Il pericolo [...] è che il corpo sviluppi come una qualità muscolare [...] L'altro pericolo [...] è che incoraggi la separazione fra la testa che dirige e il corpo che è come una marionetta manovrata. L'altro approccio è sfidare il corpo. Sfidarlo dandogli compiti, obiettivi che sembrano oltrepassare le capacità del corpo. Si tratta di invitare il corpo all'impossibile, di fargli scoprire che l'impossibile si può scomporre in piccoli pezzi e rendere possibile", Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, pag. 136, cit.

rappresentazione e di percezione del reale per configurare modalità altre. Il principio è simile a quello del *pathos* nell'estetica di Ejzenštejn: l'opera d'arte patetica – quindi organicamente costruita – riesce a lavorare l'apparto percettivo del fruitore, attraverso un meccanismo estatico che determina una nuova configurazione sensoriale<sup>347</sup>.

Si tratta ora di abbozzare una minima fenomenologia del processo estatico performativo, ossia di analizzare alcune modalità attraverso le quali il performer riesce ad alterare e manipolare il proprio sistema percettivo. Nel far ciò ci riferiremo abbondantemente alle ricerche del già citato Giacché, e in particolar modo alle analisi condotte sulla ex-stasis attoriale di Bene, letta attraverso una costante comparazione con le ex-stasis dei rituali propiziatori e di passaggio, con i fenomeni estatici della santità cristiana<sup>348</sup>, con i modelli della *trance* dei cosiddetti “sensitivi” o dei rituali sciamanici.

Ritorniamo velocemente all'Estasi di Ejzenštejn: come abbiamo visto il pathos spettatoriale s'innescava con la ricezione degli **attimi** in cui accade l'Estasi (i codici si estasiavano e si trasformavano), processo che la stessa opera d'arte organica sottolinea e mette in mostra (Ejzenštejn parlava della ricezione dell'attimo in cui “l'acqua diviene, vapore” etc.).

Ora, anche nell'estasi attoriale fondamentale importanza riveste l'attenzione focalizzata sull'*attimo accadente*: qui diviene fondamentale la nozione, portata a cristallizzazione da Giacché<sup>349</sup>, di *canale d'ascolto*, ossia di quel processo psicofisico – autoinnescato dal performer – attraverso il quale l'attenzione percettiva viene messa a fuoco totalmente sugli *attimi* in cui si sviluppa, accade l'azione<sup>350</sup> (la nozione di *Canale d'ascolto* in realtà deriva anche dal concetto di *Flusso* in Turner, cui faremo cenno, in nota, tra qualche pagina).

---

<sup>347</sup> Non è un caso che Grotowski usi – per esempio nel cit. *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* – in modo sistematico il termine *montaggio* in una accezione quanto mai vicina a quella di Ejzenštejn, nel senso di “montaggio della percezione dello spettatore” (molto vicino, quindi, anche al *pathos*).

<sup>348</sup> La stessa riflessione (e la stessa pratica, essendo le due performativamente inscindibili) di Bene è costantemente solcata da riferimenti a santi cristiani, presi come modelli di ex-stasis performativa, al di là, ovviamente, di qualsivoglia riferimento trascendente (basti pensare all'onnipresente richiamo a Giuseppe Desa da Copertino, considerato da Bene quale esempio massimo di *depensamento* attoriale).

<sup>349</sup> Cfr. Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene, Antropologia di una macchina attoriale*, pagg. 163-ss., Bompiani, Milano 1997, e *Un intervento di Piergiorgio Giacché (provocato e raccolto da Riccardo Panfili)*, in R. Panfili, *Il corpo disseminato*, Tesi di Laurea 2005, pagg. 379-380.

<sup>350</sup> “Trance è ciò che non fai, sei tu che dici di sì”, spiega una sensitiva brasiliana, non discostandosi troppo dall'«essere detto», del non-Attore Bene, e intendendo correttamente la

Mettersi in una postura di *Canale d'ascolto* significa (ed è tipica degli stati di *trance*) mettersi in un atteggiamento di **ascolto totale** dei propri gesti e del proprio corpo: anzi degli *attimi* in cui il proprio corpo si produce in un gesto.

Possiamo trovare questa dimensione dell'ascolto, dell'auto-osservazione, già nella teoria attoriale di Mejerchol'd, espressa con la chiarezza di chi è immerso nella dura fatica teatrale di tutti i giorni:

“L'abilità principale sta nel riuscire a specchiarsi mentalmente di continuo. Vi dirò quel che di norma accade: state camminando in modo corretto, spontaneo e ecco che capitate davanti a uno specchio; dopo esservi allontanati dallo specchio siete già diversi, da quel momento vi rimane impressa nella mente la vostra immagine allo specchio. Ecco, in scena si deve camminare come se ci si fosse appena specchiati. [*e aggiunge, alludendo chiaramente alla dimensione dell'ascolto*] Per l'attore ascoltarsi sulla scena è altrettanto importante che vedersi. [...] Soltanto quando l'attore riesce a immaginare chiaramente se stesso che si muove e parla sul palcoscenico, allora egli può, dopo aver imparato la parte, unire le parole ai movimenti”<sup>351</sup>.

Ma per centrare con precisione balistica la *vessata quaestio* dell'ascolto, dobbiamo spostarci dalla Russia sovietica degli anni venti all'Italia delle “neoavanguardie teatrali”. Spiega con inattesa chiarezza Carmelo Bene<sup>352</sup>: quando, nella quotidianità, io alzo un braccio o dico una frase questi gesti

---

trance non come un'alterazione individuale ma come il ritorno all'ascolto e la visione dei ritmi sotterranei che collegano l'uomo al mondo [...]", Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, pag. 163, cit. Ancora: “Fa parte ormai solo della convenzione e del *costume* del teatro – e mai, o non più dell'*arte* del teatro – pensare che tutto sia eseguito, appunto «ad arte», in funzione dello sguardo e, perché no, del gusto dello spettatore. La *visione* e l'*ascolto* s'ammettono solo come le ordinate attività dei suoi sensi, e come i risultati di un processo di «comunicazione», o al massimo come le zone confuse e i modi intercambiabili di un incontro, di una «relazione» fra il *vedere* o *sentire* e l'*essere visto* e *ascoltato*, fra ciò che commuove lo spettatore e ciò che – ancor prima – muove l'attore. Ma oltre o prima di quella «relazione teatrale» in cui l'attore espone o si lascia fraintendere come oggetto di visione e di ascolto «pubblico», si situa la *visione* e l'*ascolto* di cui egli è «soggetto» (nel solito senso di *subjectus*, di «io» assoggettato, passivo): in prima istanza, perché non ci siano equivoci, la visione di sé e l'ascolto della propria voce”, *Ivi*, pag. 143, cit.

<sup>351</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da N. Pesocinskij, pag. 58-61, Ubulibri, Milano, 1993.

<sup>352</sup> “Basta cogliersi in un gesto o pensare ad un istante a ciò che si sta dicendo, ripensarlo e sorge la parodia. Questo vale tanto per l'attore che per il pubblico: perché da questo scontro fra ciò che sto dicendo e ciò che sto opponendo a quanto sto dicendo, nasce una terza cosa che è l'impossibilità del teatro e dunque l'impossibilità del teatro irrepresentabile”, in C. Bene, *Drammaturgie*, pag. 160, Garnier Saracelles, Parigi 1977.

accadono sempre sotto il segno dell'automatismo, sono gesti quasi totalmente automatici.

Ma se nel momento in cui alzo il braccio, mi metto in una condizione percettiva di ascolto e di contemplazione, ossia ascolto "questo braccio muoversi" allora:

1) rompo la percezione distratta dell'automatismo, 2) per di più concentro, condenso la mia percezione in tutti gli *attimi* in cui l'azione, il gesto si sviluppa, 3) quindi rompo il meccanismo di incessante monologo interiore del pensiero che mi distrae dall'attimo in cui accade il gesto.

In tal modo sono nella postura performativa del Canale d'ascolto, il mio apparato psicofisico è divenuto Canale d'ascolto.

Non sono più "un corpo volitivo che alza un braccio" ma divengo *un corpo vuoto che ascolta se stesso attraversato da un fare, da un'azione aliena, che non gli appartiene.*

Quindi il performer contempla, ascolta il suo corpo essere attraversato da un gesto, come se fosse in un ipotetico fuori di sé: e siamo quindi a quella che Giacché chiama la *trance* attoriale, che può essere tradotta con Estasi attoriale, ossia radicale riconfigurazione delle coordinate percettive.

A ragione Bene proclamava di non *dire* ma di *essere detto*, di non *agire* ma di *essere agito* (riferendosi ovviamente anche al *ça parle* lacaniano).

Spiega, con chiarezza, Piergiorgio Giacché, riferendosi alla sola vocalità del performer (tutto il discorso può essere comodamente esteso al gesto, all'azione):

"Nell'estasi attoriale, io *sono detto* da una parola, da un suono, da un testo [o *sono attraversato da un gesto, da un'azione*], e nell'esser *detto* mi metto in una condizione d'ascolto che è identica alla condizione di ispirazione del poeta o dello sciamano. Dunque io ritrovo, nella frase detta [o *nel gesto compiuto*], la sua originaria fonte ispirativa, e per di più, nel *riascoltarla*, io *la faccio passare attraverso di me*, mettendomi in un dispositivo di contemplazione e di ascolto che mi rende assolutamente libero dall'*auctoritas* dell'autore, libero dallo stesso testo che dico, e prima di tutto – essendo io canale d'ascolto – *sono libero da me stesso*. Non lo dico

nemmeno io: Carmelo Bene non afferma mai “questo ve lo dico io”. “Sono detto da”<sup>353</sup>.

Quindi la condizione del canale d’ascolto – l’attenzione percettiva focalizzata sugli attimi in cui accade il processo del gesto – ribalta ogni azione da atto volitivo in cui è predominante la dimensione dell’Io, dell’identità – “io faccio questa azione, dico questa parola” – ad una condizione contemplativa in cui è il gesto stesso ad attraversare un corpo/apparato percettivo divenuto *spazio d’ascolto*: ma a questo punto svanisce lo stesso Io e la stessa identità. Nella dimensione volitiva dell’Io, l’attenzione è rivolta tutta al **risultato** dell’azione, come diceva Stanislavskij: tutti gli attimi del processo dell’azione si perdono, cadono nella distrazione (l’occhio della percezione è fisso al *télos*, al fine dell’azione). Nel canale d’ascolto, invece, l’attenzione si focalizza sul **processo** del gesto: il risultato, il *télos* del gesto viene abrogato (Bene parlava di un *atto gratuito*, in cui non c’è finalità e direzione), e in tale abrogazione viene cancellato anche l’Io volitivo: è tutta qui l’estasi attoriale<sup>354</sup>.

“Io faccio/lo dico”, in quanto volizione tutta tesa al risultato dell’azione, non c’è più: è sostituita da una postura dell’ascolto e della contemplazione, è sostituita dall’“esser attraversato da un gesto” e “dall’essere attraversato da un dire”<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> In *Un intervento di Piergiorgio Giacché provocato e raccolto da Riccardo Panfili*, in R. Panfili, *Il corpo disseminato*, pag. 380, Tesi di laurea, 2004.

<sup>354</sup> “Pronunciare giustamente significa controllare dentro di sé l’intero percorso della parola [o del gesto], dal suo concepimento abissale al suo parto faticoso: e allora, il «repertorio gestuale» della voce di cui parla Manganaro non riguarda solo il risultato e il modo del porgere, ma soprattutto il processo della (de)formazione della parola [o del gesto] e il complesso concorso dell’interiorità (ma dopo Artaud si potrebbe dire della “visceralità”) dell’attore”, P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, pag. 136, cit.

<sup>355</sup> Come abbiamo già accennato la nozione di canale d’ascolto elaborata da Giacché deriva dal concetto di *Flusso* ideato dall’antropologo inglese Victor Turner, concetto che descrive le modificazioni percettive auto-innescate dal performer (che può essere un attore, un danzatore rituale degli Ndembu africani etc.). Non vogliamo soffermarci troppo sul Flusso turneriano. Ci basta proporre in sintesi i sei punti attraverso cui si snoda la riflessione dell’antropologo:

**1)** Nel *Flusso* avviene una “fusione tra azione e coscienza”, che Turner oppone alle forme di autocoscienza; ossia guardare dall’esterno il Flusso significa rompere, azzerare il Flusso stesso che si trasforma in un “non-flusso o anti-flusso”. Scrive Turner: “il piacere cede il posto a problemi, preoccupazioni, ansietà”, (Victor Turner, *Dal rito al teatro*, pag. 106, cit.).

**2)** Nel *Flusso* l’attenzione si concentra su un campo di stimoli limitato; scrive Turner: “Al passato e al futuro si può anche rinunciare, solo l’ora ha importanza”, (*Ibidem*). Turner ribadisce, a più riprese, l’importanza della concentrazione, dell’attenzione percettiva tutta indirizzata all’*attimo accidentale*.

**3)** Nel *Flusso* la percezione si altera fino alla *perdita dell’io*. Scrive Turner: “Qui l’oblio di sé non va inteso come una perdita di autocoscienza. In realtà la conoscenza cinestetica e intellettuale è

Lo psicologo Roberto Assagioli coglie con lucidità l'interrelazione che lega la postura dell'auto-ascolto, dell'auto-osservazione, con la conseguente abrogazione delle dinamiche quotidiane – teleologismo, proiezione verso il Risultato – dell'io: il canale d'ascolto presuppone e nel contempo innesca il superamento totale dello psichismo – distratto e automatizzato – del quotidiano.

“Per superare l'io, occorre anzitutto disidentificarci dai contenuti e dalle varie funzioni della psiche, dalle varie subpersonalità. Poi riconoscersi quale pura “identità autocosciente e permanente, personale e spirituale”. A questo scopo è di grande aiuto l'*Esercizio di disidentificazione e di autoidentificazione*. Questo stadio si può chiamare la *posizione interna*, l'atteggiamento dell'Osservatore distaccato”<sup>356</sup>.

Il performer si ex-stasia in quanto abroga, esce fuori dal suo Io volitivo: “non sono più in casa”, “la volontà non è mai buona” diceva Bene in una nota *performance* televisiva<sup>357</sup>. Ma la dimensione dell'ascolto, del corpo che si fa canale d'ascolto, non è prerogativa esclusiva delle teorie (e pratiche) dell'attore legate all'avanguardia, al teatro della pura performance “corporale”. Troviamo una minuziosa e pregnante descrizione del corpo vuoto in ascolto nell'affascinante volume redatto da un grande “classico” attore francese, Louis Jouvet (chi può

---

accresciuta, non ridotta; solo la coscienza riflessiva va perduta [ossia *il razionalizzarsi, il ruminare, sostare su quanto è accaduto*]. Tuttavia quest'esperienza non ha niente a che fare con il solipsismo, c'è solo un autentico autismo percettivo”, (pag. 107). La perdita dell'io di cui parla Turner non è altro che l'abrogazione dell'identità nel *canale d'ascolto*: i gesti perdono l'automatismo e il volontarismo quotidiano (“alzo un braccio”); non c'è più un corpo che agisce ma un corpo vuoto attraversato da un'azione “aliena”.

**4)** Nel *Flusso* la sensazione è di essere “assolutamente padroni di sé e del proprio ambiente”, e tale sensazione acuisce l'autocontrollo: Turner fa l'esempio dello sciatore, consapevole del pericolo che corre scivolando a grandi velocità su due strisce di materiale metallico liscio, che nell'atto dello sciare oblia tale senso di pericolo (nel caso contrario lo sciare diventa rischioso). Il meccanismo è il medesimo di quello – vicino alla denegazione freudiana – innescato dallo spettatore cinematografico: sa che quello che sta vedendo non è vero, ma ci crede.

**5)** Nel *Flusso*, è indispensabile, quindi, una *fede*, un credere, un abbandono: Turner parla di “una sospensione dell'incredulità” (pag. 109). Ritorniamo allo spettatore cinematografico: l'identificazione primaria e secondaria esigono anch'esse una *sospensione dell'incredulità*. Ma, ci dice Turner, medesimo discorso potremmo attivare per il gioco: è necessario che le regole siano considerate *vere*.

**6)** Il *Flusso* è *autotelico* (“*autòs*”-“*telòs*”: “che ha in sé il proprio fine”), non ha bisogno di finalità o ricompense esterne: ossia rompe il teleologismo, la proiezione alienante verso il Risultato (*tèlos*) tipica dell'io quotidiano. Nel *Flusso* vige la gratuità dell'evento: ogni atto si giustifica con la sua stessa gratuita esistenza. Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, pag. 105-ss, cit.

<sup>356</sup> Roberto Assagioli, *La vita come gioco e come rappresentazione*, in *Per vivere meglio*, pag. 12, Istituto di Psicosintesi, Firenze, 1990.

<sup>357</sup> *Uno contro tutti*, Maurizio Costanzo Show, 1994.

dimenticarlo nel ruolo del sornione commissario Antoine in *Legittima difesa* di Henry-Georges Clouzot?):

“*L’attenzione*. Innanzi tutto devi considerare l’attenzione globale, questa *concentrazione* in cui il corpo non partecipa più, la giusta *ricettività*. Ascoltare, teso, fino a essere *vuoto di te stesso*. Tensione estrema, a tal punto che ti preoccupi esclusivamente di ascoltare, di provare, piuttosto che di comprendere attraverso una percezione puramente intellettuale. Questo vuoto di sé è la cosa più importante. Impararlo, insegnarlo a te stesso. Uscire dal tuo spirito, dai tuoi sensi, da tutto quello che potrebbe disturbare l’ascolto, la ricezione, e che la cosa ricevuta non ne venga a contatto all’inizio. Questo vuoto è un’attitudine, non è una realtà; è una forma e una disposizione dello spirito e della sensibilità. Non avere fretta di comprendere. Non capire troppo presto, ma piuttosto, liberati di te stesso. [...] Tutti i momenti felici del teatro sono per me i momenti in cui, vuoto di me stesso, ascolto, sento, ricevo, subisco, in una specie di ignoranza corporale [...]. Questo *stato*, questo *vuoto*, questa *presenza*, questa *possessione* di sé e questa capacità sensibile nuova e rinnovata [...] nella quale la sensazione fisica è essenziale”<sup>358</sup>.

Siamo di fronte ad un corpo svuotato dall’Io che abbandona la volizione in quanto *sordo* dirigersi verso un risultato, uno scopo, un *télos*, e si mette in una condizione totalizzante di ascolto di ciò che gli accade e quindi di ciò che lo circonda: come non ricordare la vertiginosa esperienza estatica del pathos così come si configura nelle estreme ultime pagine de *La natura non indifferente*, in cui, come abbiamo visto, Ejzenštejn riformula tutta la sua teoria della ricezione (e ripensa radicalmente lo stesso concetto di pathos)? Il pathos, allora, diviene il puro sentimento (*oščuščenje*) di partecipazione panica dello spettatore alle energie e alla legalità dell’universo, sentimento innescato da un’opera d’arte che si conforma alla stessa legalità dei principi della materia cosmica: si tratta dell’epifania dell’uomo che si riscopre microcosmo nel macrocosmo, organo vivente di un organismo di materia infinita. Il pathos – in quest’ultima riformulazione ejzenštejniana – rompe con la percezione distratta quotidiana, in cui non ascoltiamo le energie che ci attraversano, non ci sentiamo parte del tutto,

---

<sup>358</sup> Louis Jouvét, *Elogio del disordine*, pag. 201-203, La casa Usher, Firenze 1994.



alienati in vista degli innumerevoli *risultati* che dobbiamo raggiungere, e pone il fruitore in una condizione d'ascolto delle energie cosmiche: l'opera d'arte costruita sulla legalità della natura "apre le orecchie" allo spettatore (chiuse dallo sforzo volitivo del *risultato*) e lo mette in ascolto del *processo* in cui vorticano le energie della materia universale.

Basta fare una piccola *promenade* attraverso alcune straordinarie pagine de *La natura non indifferente*, per capire come Ejzenštejn – con una delle sue tipiche fratture teoriche perentorie – superi tutta la riflessione incentrata su un pensiero integrale in cui *ratio* analitica e pensiero sensoriale si fondono in unità (come abbiamo visto nel cap. 2.2), per proporre una teoria dell'effetto spettatoriale tutta imperniata su una vertiginosa sparizione dell'io del fruitore.

Ma andiamo per grado: non vorremmo mica rischiare di perderci nel debordare labirintico delle riflessioni di Ejzenštejn!

Innanzitutto, analizzando la pittura paesaggistica tradizionale cinese, Ejzenštejn rinviene in essa una prima modalità di estasi: si tratta della dissoluzione estatica dell'io nella contemplazione della natura. Nell'uomo che scruta immobile l'ondeggiare delle forme naturali, risuona la "sinfonia dell'immersione del saggio in se stesso, nello stato contemplativo che lo porterà a sprofondare nel nulla originario da cui tutto deriva".

Continua Ejzenštejn:

"Questa immersione in se stessi, nel «grande Nulla» che al tempo stesso «genera il Tutto», è sostanzialmente un'interpretazione poetica di quello stato di esaltazione che prende l'uomo quando si trova solo di fronte alla natura. In questi momenti si è assaliti da un insolito sentimento di dissolvimento e risoluzione di noi stessi nella natura, e in questo sentimento sembra annullarsi il contrasto tra l'universo e l'individuo, di solito contrapposti l'un l'altro come l'uomo è contrapposto al paesaggio"<sup>359</sup>.

Ma il "sentimento di dissolvimento", e quindi la fusione, la "risoluzione" di noi stessi nel processo vivente della materia, non è raggiungibile dall'uomo solamente e improrogabilmente attraverso una sapiente e misterica contemplazione della natura. È possibile accedere alla stessa possessione estatica

---

<sup>359</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 397, cit.

anche mediante la ricezione di opere d'arte che siano strutturate secondo le leggi della natura stessa (l'opera d'arte organica): si tratta di opere che ci pongono in uno stato di profonda contemplazione. Immersi nella fruizione delle loro trame formali, ci liberiamo dall'io, sprofondiamo in quel "grande Nulla" dello buddismo Zen che altro non è se non lo svuotamento del corpo che si fa canale d'ascolto nel performer.

È la dimensione contemplativa dell'ascolto quella innescata nel fruitore dal pathos (e quindi dall'opera organica): finalmente, lo spettatore ascolta le energie che lo attraversano e che lo uniscono con il tutto.

Ejzenštejn offre molti esempi di opere d'arte in cui si attua "questo reciproco dissolversi" dell'uomo nella natura e viceversa, questi "singoli istanti di illuminazione nell'unità dell'armonia": dai *Demoni* di Dostoevskij, in cui Kirillov parla dei "secondi, non più di cinque o sei, in cui d'un tratto sentiamo la presenza dell'eterna armonia, perfettamente accessibile"<sup>360</sup>, all'"infiammato autodissolvimento di Van Gogh nel paesaggio"<sup>361</sup>; dall'amore hegeliano in cui "la particolarità viene negata e in conseguenza di ciò la forma particolare e individuale scompare, non avendo la forza di conservarsi", per cui Ejzenštejn chiosa "in entrambi i casi: un annientamento"<sup>362</sup>, fino alla mistica in cui "l'unità dei contrari – l'anima della dialettica – non si realizza nel processo attivo del conflitto e della compenetrazione, fondamento dell'eterno movimento, ma nella reciproca assimilazione dei contrari, vale a dire nell'ideale metafisico di un'immersione passiva nella quiete eterna"<sup>363</sup>.

O ancora, prendendo ad analisi due racconti di Tolstoj<sup>364</sup> (*Tre morti* e *Cholstomer*), Ejzenštejn nota come "quasi dieci secoli dopo, la stessa idea di fusione armonica con la natura non genera più le immagini liriche del paesaggio cinese" ma una letteratura tragica in cui, comunque, si esprime l'archetipico slancio umano, teso verso il ricongiungimento panico con la terra e le sue leggi:

---

<sup>360</sup> *Ivi*, pag. 398, cit.

<sup>361</sup> *Ivi*, pag. 400, cit.

<sup>362</sup> *Ivi*, pag. 404, cit.

<sup>363</sup> *Ivi*, pag. 405, cit.

<sup>364</sup> "Qui ci soffermiamo solo sull'interpretazione figurata con cui Tolstoj elabora di solito quest'idea dei dissolvimento nella natura. Un'idea che ricorda il taoismo e il confucianesimo a cui lo stesso Tolstoj fu vicino, come lo fu al cristianesimo primitivo [...]: per rilevare quella stessa tendenza ad un abbandono forzato della realtà per i campi Elisi dell'antica armonia, con i loro ideali del perenne avvicinarsi delle stagioni della natura in cui si dissolve l'individualità di ciò che vive ed esiste", *Ivi*, pag. 415, cit.

“ecco come si ricongiunge all’universo una creatura isolata che ne era esclusa. Ecco come ha luogo questa fusione in una nuova unità”<sup>365</sup>.

Per Ejzenštejn, il desiderio che spinge l’uomo ad una fusione panica con le leggi e le energie della natura e del cosmo, quindi ad un dissolvimento dell’Io e della Identità nel Tutto infinito, è un archetipo che si snoda durante tutto il corso del pensiero, dell’arte e della religione, ed è presente invariato in tutte le culture umane, dai disegni su rotolo cinesi (espressione della filosofia buddista), alla pittura di Van Gogh fino al pathos così come si delinea nelle ultime pagine de *La natura non indifferente*: “ogni epoca storica, in definitiva, ha saputo trovare, nelle opere dei suoi grandi rappresentanti, una propria, irripetibile forma espressiva per la stessa idea di un’unità di uomo e natura”<sup>366</sup>.

“In tutti questi casi si trattava di un paesaggio emozionale che dissolve in sé l’uomo. O meglio: di un paesaggio emozionale inteso come l’immagine del compenetrarsi di uomo e natura. In questo senso il principio del paesaggio emozionale porta con sé il contrassegno dell’ispirazione patetica”<sup>367</sup>.

Quello appena citato, è uno dei numerosi passi in cui Ejzenštejn configura il pathos come un vero e proprio sentimento (*oščuščenie*) di partecipazione panica ai processi della natura, di autodissolvimento dell’Io e dell’identità nella adesione al Tutto della materia cosmica<sup>368</sup>, in contraddizione con la definizione di pathos in quanto sincretismo integrale di sensorialità e *ratio* analitica accennata nei primi capitoli de *La natura non indifferente*.

Da tali considerazioni una riflessione emerge con nitida chiarezza: come abbiamo visto nel capitolo precedente su Stanislavskij, lo spettatore ejzenštejniano si comporta esattamente come l’attore stanislavskijano e – adesso siamo in grado di dirlo con certezza! – conseguentemente, si comporta esattamente come il performer: si mette in una postura di ascolto e contemplazione, si fa corpo vuoto attraversato dalle energie della natura e dai fenomeni che lo circondano e di cui lui stesso fa parte come organo vivente.

---

<sup>365</sup> *Ivi*, pag. 416, cit.

<sup>366</sup> *Ivi*, pag. 418, cit.

<sup>367</sup> *Ivi*, pag. 400, cit.

<sup>368</sup> Come nota giustamente Montani nell’*Introduzione* a *La natura non indifferente*, pag. XXXVIII, XXXIX, cit.

Lo *spettatore patetico* auspicato da Ejzenštejn non è che un performer nella postura estatica del canale d'ascolto.

“Dall’alto di questi sentimenti possiamo ben immaginare e rappresentarci questa forma [...] del sentimento estatico della fusione con la natura. In certi stadi di sviluppo è questa l’unica forma immaginabile di conseguimento dell’armonia. Ma tutti gli stati d’animo analoghi – si tratti dell’idea di un’attiva soppressione delle contraddizioni, o del sentimento lirico di un passivo dissolversi di queste l’una nell’altra – sono ugualmente caratterizzate dal pathos. A un «polo» troviamo il pathos attivo degli spagnoli, dall’altro l’Oriente immerso nell’autodissolvimento del Nirvana. Alla base di entrambi c’è però lo stesso fenomeno psicologico della soppressione della contraddizione di natura e individuo, da cui nasce l’idea della soppressione delle contraddizioni in generale”<sup>369</sup>.

Ma dove troviamo i punti di maggior contatto e vicinanza tra lo spettatore ejzenštejniano sprofondato nell’autodissolvimento della possessione patetica, e il performer sospeso in bilico nella sua estasi? Basta ficcare un po’ il naso nel capitolo dedicato al pathos ne *La natura non indifferente*.

In queste pagine brulicanti e caotiche come un mercato partenopeo, Ejzenštejn sviluppa una vera e propria teoria della performance, che mette in parallelo lo stato estatico della partecipazione alla legalità cosmica dello spettatore, con l’estasi del misticismo di Ignacio di Loyola: Ejzenštejn analizza a fondo proprio i *processi mentali* attraverso i quali il mistico o lo spettatore accedono ad una estasi, al pathos che li connette alle dinamiche della natura. E se sembra azzardato leggere in parallelo la dinamica spettatoriale del pathos con l’estasi del mistico, Ejzenštejn precisa, dopo aver trattato a lungo la “psicotecnica” di Loyola: “e se questa è la situazione nel campo della religione – come ci fa pensare il più esperto «tecnico» della materia – allora è del tutto evidente che abbiamo perfettamente ragione nel considerare sotto lo stesso profilo il processo che ha luogo nelle opere patetiche e che accorda allo spettatore il pathos necessario”<sup>370</sup>. Ejzenštejn, quindi, analizza a fondo le tecniche performative

---

<sup>369</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 399-400, cit.

<sup>370</sup> *Ivi*, pag. 193, cit.

loyoliane<sup>371</sup>, così come noi siamo entrati nel cuore dell'estasi attoriale attraverso gli strumenti ermeneutici tratteggiati dalla nozione di canale d'ascolto. Il campo e i metodi di analisi sono simili ed omogenei: in entrambi i casi si tratta di una attenta fenomenologia delle dinamiche performative.

Il discorso elaborato da Ejzenštejn è particolarmente complesso: cercheremo di spiegarlo nel modo più chiaro possibile (per quanto ci è possibile!).

Innanzitutto Ejzenštejn, tratteggia, in sintesi, il complesso delle dinamiche su cui fa leva l'opera d'arte organica: 1) abbiamo un'opera d'arte che si costituisce sulle leggi della materia cosmica (della natura), 2) la fruizione di tale opera d'arte genera nello spettatore uno stato estatico (*pathos*) per cui lo spettatore stesso si mette in una "contemplativa" postura d'ascolto, e, quindi, partecipa – con un puro sentimento – alle energie e alle leggi della materia. Questo è possibile perché la stessa opera d'arte organica porta iscritte nel suo organismo quelle medesime leggi: lo spettatore ritrova nell'opera le leggi della materia, e, in tal modo, si riscopre in quanto parte vivente della materia stessa.

"Abbiamo già definito questo stato psichico [*il pathos*] come un sentimento di partecipazione alle leggi che regolano il corso della natura (da cui prende forma lo schema compositivo delle opere patetiche in quanto modello di una legalità dialettica che cui si conforma l'incessante processo del divenire e della capacità formativa dell'universo). [...] Come abbiamo già detto, le leggi che regolano questo stato ci sono note. Sono uniche e invariabili. Sono le leggi fondamentali su cui si conforma il divenire di tutto ciò che esiste. L'artista «in stato di possessione» le «sente». L'ordinamento strutturale del suo stato psichico si organizza all'unisono con queste leggi. E per suo tramite, questa struttura diventa il fondamento dell'opera e della «messa in forma (*oformlenie*) del materiale». Infine, coloro [*i fruitori*] che per tramite del sistema di immagini dell'opera esperiscono questa struttura come un'effettiva emozione, entrano in comunicazione col processo delle leggi di

---

<sup>371</sup> "In questi quadernetti venivano trascritti i dati dell'osservazione compiuta sugli stati mistici e le «*trances*» in cui si immergeva lo stesso Loyola, senza trascurare un'approfondita analisi dei propri stati psichici, ai fini di un'elaborazione più completa dei principi che gli permettessero di far «sprofondare nell'estasi» in modo trascendente e incondizionato i suoi seguaci. [...] Mi interessa la testimonianza di un espertissimo maestro della «psicotecnica» del passato a proposito della forma reale della rappresentazione e degli stati d'animo che la coscienza attraversa nella fase culminante dell'estasi", *Ibidem*.

movimento di tutto l'ordine delle cose esistenti, e, in un'estasi vertiginosa, partecipano alla stessa possessione patetica”<sup>372</sup>.

Ejzenštejn ravvisa nel processo estatico *generico* – applicabile, quindi, sia al mistico che allo spettatore – tre fasi ben distinte. Prendendo ad esempio la descrizione dettagliata di un'estasi mistica fornita da Loyola<sup>373</sup>, Ejzenštejn nota come il processo performativo che la innesca si snodi attraverso questi passaggi:

1) innanzitutto la concentrazione assoluta dell'attenzione su un oggetto – che nel caso di Loyola è un oggetto simbolico: si tratta del sole, in quanto metafora, di derivazione tomistica, del padre, del principio.

Ejzenštejn dà una definizione stringata di tale primo passaggio: “l'ispirazione che deriva dall'oggetto (dall'idea) del tema”<sup>374</sup>.

Ejzenštejn parla di “idea del tema” perché si riferisce allo spettatore, da un lato – quindi alla sua concentrazione focalizzata sull'oggetto-immagine filmica – e dall'altro perché allude al corrispettivo processo estatico dell'artista che crea la sua opera: anch'egli si concentra ossessivamente sull'oggetto del *tema dell'opera*, prima di elaborare una strategia compositiva e formale.

2) “La condizione estatica, determinata dall'intensità con cui il tema viene percepito. Questa fase si manifesta come un'uscita dai limiti dell'oggetto e dell'immagine e come un permanere in un puro sentimento di partecipazione o «comunione» nei confronti dei principi cui si conforma il movimento interno all'«ordine delle cose»”<sup>375</sup>.

Quindi, ritornando all'esempio di Loyola, il mistico, fissando ossessivamente il sole, percepisce “il tema” del sole, “esce dai limiti dell'oggetto” (il sole) e scopre dietro al sole la sua essenza, ossia l'Essenza divina, L'Essenza di dio.

Qui siamo al cuore dell'esperienza estatica: l'oggetto esce fuori di sé, *ergo* il mistico accede al “puro sentimento di partecipazione” nei confronti del principio che sta dietro l'oggetto, che sta “a monte” dell'oggetto, nel caso loyoliano l'Essenza divina: “nel processo dell'estasi, come si è detto, l'estatico «risale» alle fasi

---

<sup>372</sup> *Ivi*, pag. 188-189, cit.

<sup>373</sup> *Ivi*, pag. 193, cit.

<sup>374</sup> *Ivi*, pag. 189-190, cit.

<sup>375</sup> *Ivi*, pag. 190, cit.

originarie e perciò dovrà fare inevitabilmente esperienza dell'«*Essence*» e dell'«*Etre*»<sup>376</sup>

3) La terza fase per Ejzenštejn è “l'integrazione del proprio tema nell'«ordine delle cose»”.

Detto in termini meno oscuri, si tratta – dopo la fuoriuscita dell'oggetto iniziale da sé nella partecipazione alla pura idea – di un ritorno alla sfera oggettuale ma ad un livello più alto: ossia, la pura idea si incarna, si *oggettualizza*. Si tratta di un tipico processo modellato sulla dialettica hegeliana: a) l'oggetto (Tesi), b) l'idea che sta oltre l'oggetto (Antitesi), 3) l'idea si *oggettifica* (Sintesi di “a” e “b”).

Quindi in questo terzo stadio la pura idea estatica si oggettifica, diviene tangibile: recupera la *qualità oggettuale* dell'oggetto iniziale contemplato.

Nell'esempio di Loyola, dopo 1) la contemplazione dell'oggetto-sole, e 2) l'estasi dell'oggetto che fa accedere il mistico al sentimento dell'Idea, ossia dell'Essenza di dio, 3) l'idea dell'Essenza di dio viene oggettificata (riprende a livello più alto l'oggettualità del sole) nella visione dell'*Immagine di dio*: “vedevo L'Essere del Padre ma in modo che io vedevo innanzitutto l'Essere e poi il Padre, e la mia devozione si fermava all'Essenza, prima di arrivare al Padre”.

Ejzenštejn chiosa con chiarezza: “prima la «comunione con il principio del Padre» e solo dopo *l'immagine del Padre*”<sup>377</sup>. Prima la partecipazione estatica all'idea che sta oltre l'oggetto, poi l'*oggettificazione* dell'idea (nell'immagine “oggettuale” del Padre).

Innanzitutto notiamo la palese vicinanza e contiguità di tale processo performativo-estatico tratteggiato da Ejzenštejn, con il modello performativo elaborato sulla base della nozione di canale d'ascolto, quindi, con il modello del performer delineato dall'antropologia della performance.

1) Per prima cosa ritroviamo, nel modello elaborato da Ejzenštejn, la focalizzazione percettiva indirizzata integralmente su un *punctum* ben preciso: nella teoria dell'attore-performer, l'attenzione è indirizzata sui “punti” degli attimi in cui si sviluppa il gesto; nel modello ejzenštejniano la percezione è focalizzata su un oggetto ben preciso. Tale focalizzazione, come vedremo, permette di superare

---

<sup>376</sup> *Ivi*, pag. 194, cit.

<sup>377</sup> *Ivi*, pag. 193, cit.

la percezione distratta quotidiana, in cui i frammenti sensoriali planano aleatoriamente senza toccare, se non in minima parte, il suolo della coscienza.

2) Questa focalizzazione percettiva su un unico punto – sia esso un oggetto o un attimo accadente – porta la percezione ad estasiarsi dall’oggetto, ossia ad estasiarsi dalla realtà così come viene percepita nella distrazione e nella grigia abitudine quotidiana: nel modello di Ejzenštejn, si tratta di mettersi in contatto con quello che c’è dietro ed oltre l’oggetto; nel modello performativo, la percezione focalizzata sull’attimo permette all’attore di svuotarsi della volizione teleologica dell’io (con il suo tendere incessante verso il risultato), e di costituirsi come corpo vuoto, canale d’ascolto.

3) La rioggettualizzazione che cade nella terza fase del modello estatico ejzenštejniano – in cui il mistico può finalmente toccare con mano ciò che ha scoperto oltre l’oggetto, trasformandolo in visione (l’immagine di dio) – coincide con l’ascolto vero e proprio del performer che – conquistata la postura del *canale d’ascolto* – sente (anch’esso tattilicamente) il suo corpo essere attraversato dalla *oggettualità aliena* del gesto o della parola.

Ora, ritornando alla riflessione di Ejzenštejn, se applichiamo il modello estatico, estratto dalle estasi di Loyola, al processo che unisce opera d’arte organica e spettatore patetico, avremo una vera e propria descrizione dettagliata delle dinamiche del pathos spettatoriale (e, al margine, anche un modello del lavoro dell’artista).

1) Come nell’estasi mistica di Loyola, anche lo spettatore fissa magneticamente la sua attenzione su un oggetto ben definito, ossia il film, le immagini che scorrono sullo schermo (o nel caso della musica sui suoni etc.).

(Allo stesso modo il regista o l’artista, concentra la sua attenzione sul tema originario dell’opera: lo contempla per giorni, prima di elaborare una precisa strategia formale.)

2) Nello spettatore, la contemplazione dell’oggetto filmico – la sua fruizione – fa estasiare lo stesso oggetto filmico svelando, come dice Ejzenštejn, i “principi cui si conforma il movimento interno” del film, verso cui lo spettatore sviluppa un “puro sentimento di partecipazione”. Ma trattandosi, nel nostro caso, della fruizione di un’opera d’arte organica basata sulle leggi della trasformazione della materia (il salto estatico), lo spettatore entrerà in contatto con quello che sta a



monte del film, con quello che agisce dentro il film, ossia con le leggi “naturalisti/universali” che lo regolano e quindi, precisamente, con le leggi che regolano la materia cosmica: parteciperà sensorialmente a quelle leggi. Parteciperà con tutto il suo essere alle energie della materia cosmica. Siamo al pathos.

3) Come nell'esempio di Loyola l'Essenza divina acquisiva l'oggettualità del sole iniziale, divenendo l'Immagine di dio, tangibile, ponderabile, allora lo spettatore, nello stato della possessione estatica, in contatto sensoriale con le energie del cosmo, ritrova oggettualizzate quelle energie e quelle dinamiche nell'oggetto film che gli scorre davanti: le può toccare. Le leggi del cosmo che ha riscoperto in lui stesso per merito dell'opera d'arte organica, ora le ritrova tangibili nell'opera stessa: l'opera diviene uno specchio che riflette le leggi cosmiche (oggettualizzate in immagini) sullo spettatore che quelle leggi ha riscoperto dentro di sé. Nel punto secondo lo spettatore si guarda dentro e scopre in lui le leggi della materia: nel punto terzo, è pronto per ritrovarle oggettualizzate nel film.

Insistiamo su tale particolare corto-circuito che agisce nel rapporto *opera d'arte organica/spettatore patetico*: a) l'opera d'arte organica riattiva nello spettatore la coscienza di essere parte del tutto; b) lo spettatore oramai in contatto, in connessione con la legalità della materia cosmica, riconosce le stesse leggi nell'opera d'arte che scorre di fronte ai suoi occhi: ce le ritrova oggettualizzate.

Quindi – se volessimo forzare la riflessione di Ejzenštejn – potremmo dire che notiamo una sostanziale differenza nella qualità della percezione tra il secondo e il terzo passaggio: nel momento 2) in cui l'opera “estasia” il fruitore connettendolo con la legalità della materia cosmica, lo psichismo dello spettatore è essenzialmente sensoriale, attinge alle profondità della pra-logica. Nel momento successivo 3), lo spettatore, giunto (nel passaggio precedente) a un livello di conoscenza “sensoriale” di quelle leggi, è in grado di riconoscerle nell'opera: ma a questo punto diviene *consapevole* di quelle leggi.

In questo modo il pathos unificherebbe, in un processo psichico unitario e sincretico, la pra-logica e le forme più consapevoli della *ratio*: si sposerebbero le due ipotesi contraddittorie di Ejzenštejn di un pathos inteso come pensiero integrale e di un pathos pensato come “possessione estatica”. Ma sottolineiamo

con energia come queste considerazioni non si trovino nella riflessione di Ejzenštejn: si tratta di nostri piccoli esperimenti teorici che cercano di far chiarezza nella multiversale oscillazione della teoresi ejzenštejniana.

Portando ancora più in profondità la comparazione tra l'estasi del mistico e il processo estatico che lega l'opera d'arte organica allo spettatore patetico, Ejzenštejn nota una radicale differenza tra i due modelli.

Infatti, l'oggettualizzazione dell'*Essenza di dio* nell'*Immagine di dio* porta con sé due procedimenti alienanti: 1) l'Immagine di dio non ha alcun rapporto con l'oggetto iniziale, il sole, se non una fumosa ascendenza metaforica; 2) l'Immagine di dio è assolutamente esterna all'uomo: è un'immagine alienante (notiamo come su quest'ultima considerazione gravi sostanzialmente un'interpretazione rigidamente materialistica del fenomeno religioso).

All'opposto, nel processo innescato dall'opera d'arte organica, lo spettatore ritrova, nel terzo stadio, essenzialmente lo stesso oggetto su cui aveva focalizzato l'attenzione nel primo stadio: ritrova l'oggetto costituito dall'opera d'arte organica. Solo che, dopo essere giunto a contatto sensoriale con le leggi cosmiche e avendole riscoperte dentro di sé, può a questo punto anche riconoscerle nell'opera d'arte organica. Quindi, a differenza dell'estasi del mistico, l'oggettualizzazione finale:

a) non è estranea all'oggetto iniziale (l'Immagine di dio estranea al sole), bensì si tratta dello stesso oggetto riscoperto con una consapevolezza nuova (ora comprende le leggi della materia che articolano l'opera d'arte organica e può riconoscerle in essa, può rispecchiarsi in essa);

b) l'oggettualizzazione finale non è estranea allo spettatore patetico come l'Immagine di dio è estranea (esterna) all'uomo; nell'opera d'arte organica lo spettatore ritrova (oggettualizzate) le stesse leggi cosmiche che lo regolano e che gli appartengono intimamente. Nell'opera d'arte organica lo spettatore ritrova se stesso: anzi, l'essenza legale che lo costituisce (e non l'immagine di un dio esterno a lui). Nell'opera organica si ritrova in quanto parte vivente del Tutto, in quanto frammento vivente della materia cosmica.

Ejzenštejn è particolarmente chiaro a riguardo:

“Nel campo dell'arte l'integrazione di queste esperienze nell'immagine di un dio che se ne «riempie» non avrà luogo, e il sentimento estatico sarà fatto

confluire nel sistema delle immagini che viene determinato in base al materiale e a tema dell'opera [*lo spettatore estatico, ritrova, nella terza fase oggettualizzante, la stessa legalità che contemplava nella prima fase*].

Vale a dire, proprio quel materiale e quel tema che hanno rappresentato il luogo d'innesto dell'ispirazione [*la prima fase*], non diversamente dalla contemplazione di «soggetti» religiosi che serve quale punto di partenza per l'estasi mistica”<sup>378</sup>.

In un ulteriore passaggio Ejzenštejn è ancora più chiaro e cristallino nell'enucleare le differenze sostanziali tra il modello estatico incarnato dalla “dialettica” *opera d'arte organica/spettatore patetico* e l'estasi mistica così come si configura dagli esercizi spirituali di Loyola. Riportiamo integralmente il lungo e straordinario passo:

“Le finalità e i problemi dell'estasi religiosa sono ovviamente ben diversi da quelli dell'arte patetica. Ma nella metodica del «Rapimento» si fa ricorso più o meno alla stessa «psicotecnica». Una «demarcazione», a rigore, si verifica solo nella terza fase. Nella fase in cui occorre sostanziare in un sistema di immagini e di oggetti il vissuto estatico caratteristico della seconda. Nel processo della creazione dell'opera d'arte tutto lo sforzo consiste nel far risuonare le leggi del movimento cosmico nella ricchezza di immagini e oggetti concreti che l'opera in fieri dispiega in tutta la sua multiformità al fine di raggiungere la più ampia diffusione sociale e di esercitare il più forte influsso.

Anche nell'estasi religiosa il processo mira a trasformare in immagine e in oggetto la pura condizione estatica che caratterizza il punto culminante della seconda fase che, come si è detto, prescinde sia dall'oggetto che dall'immagine.

Ma qui il processo ha carattere univoco.

L'immagine è una sola. Chiusa in se stessa. Tutta interiore. Asociale e agnostica. Senza alcun rapporto col «bene del prossimo», tutta immersa in uno stato di sensibilità confusa che non riesce a tradursi in una forma di contemplazione concreta, effettuata anche col contributo del pensiero cosciente.

---

<sup>378</sup> *Ivi*, pag. 194, cit.

Questa «immagine» è per sua natura completamente astratta. Ed è per questo che viene «oggettualizzata» con tanto zelo in una raffigurazione concreta.

Il «principio» di per sé puro e senza oggetto con le cui leggi di movimento l'estatico si è messo in comunione, viene frettolosamente rivestito dell'immagine di un dio personificato e concretamente raffigurato.

Il sentimento di partecipazione (vissuto) nei confronti delle leggi del movimento universale che l'estatico ha appena provato viene attentamente tradotto – con tutte le finezze del meccanismo che presiede alla formazione del riflesso condizionato – nell'immagine di un dio apparentemente esistente, con gli attributi tangibili che gli derivano dall'appartenenza ad un determinato Olimpo, la cui visione estatica, quindi, sarà conforme alle caratteristiche della particolare religione che, nella fattispecie, quell'immagine è chiamata a servire in quanto personificazione, a somiglianza dell'uomo, dei principi e delle leggi fondamentali del moto universale!”<sup>379</sup>.

Per rendere ancora più chiare e tangibili le differenze che intercorrono tra il fenomeno estatico del pathos spettatoriale e l'estasi mistica loyoliana, Ejzenštejn analizza il concetto cristiano di “comunione”. Si tratta, spiega Ejzenštejn, sempre di una “comunione” con un *quid* che si presuppone estraneo a noi, un ente che esiste al di fuori di noi: “Dio esiste fuori di noi; attraverso le tecniche estatiche noi entriamo in comunione con lui che si trova fuori di noi”<sup>380</sup>.

La “comunione” con le leggi cosmiche, che l'opera d'arte organica innesca nello spettatore patetico, obbedisce a criteri completamente diversi: “in primo luogo non abbiamo a che fare con un dio, ma con i principi di quelle leggi cui si conformano l'esistenza e il movimento dell'universo e della natura – ovvero le diverse manifestazioni della materia”<sup>381</sup>.

Nella comunione che prende corpo dall'estasi mistica loyoliana, l'uomo si proietta in una realtà che è totalmente fuori da sé: detto in termini feuerbachiani (e marxiani), il mistico di aliena in un'entità a lui estranea, un dio lontano, verticalmente superiore al fedele. Nell'estasi innescata dal pathos, lo spettatore non si trova coinvolto in un processo alienante, in una proiezione verso l'esterno.

---

<sup>379</sup> *Ivi*, pag. 190-191, cit.

<sup>380</sup> *Ivi*, pag. 195, cit.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

Al contrario si tratta, come scrive Ejzenštejn, di una “introspezione” di un fenomeno essenzialmente *introspettivo*: lo spettatore ritrova *dentro di sé* la sua vera natura essenziale, le leggi cosmiche che lo governano. Attraverso un’opera d’arte strutturata secondo quelle leggi lo spettatore si riscopre in quanto parte vivente della materia cosmica: riscopre la sua autentica identità.

“In tal modo noi «comunichiamo» con il sentimento delle leggi dell’essere della materia intesa come incessante movimento. Ma qual è la natura di questa nostra «comunione»? E’ lo stabilimento di legami con una materia che esiste fuori di noi come una sorta di divinità individuale che permane da qualche parte fuori di noi? No assolutamente no. Noi stessi siamo parte di quella materia. Una delle sue manifestazioni particolari. E in quanto manifestazione particolare, in noi funzionano quelle stesse leggi che sono in opera nelle altre manifestazioni della materia. Così noi potremmo teoricamente scoprire ed esperire le leggi del movimento della materia «conoscendo noi stessi»<sup>382</sup>.

La conoscenza di se stessi sviluppa *immediatamente* la conoscenza delle leggi del movimento cosmico: “ma in quale misura questo è davvero possibile?”, si chiede Ejzenštejn, e in particolare “è possibile dal punto di vista di una formulazione oggettiva di queste leggi?”<sup>383</sup>. La risposta di Ejzenštejn, secca e improrogabile è: “no, assolutamente impossibile”. Si tratta di un passaggio teorico di fondamentale importanza, perché Ejzenštejn smentisce categoricamente l’ipotesi – formulata alcune pagine prima – di un pathos inteso come sincretismo di sensorialità e *ratio* analitica. Il pathos, in queste riflessioni, si configura come puro sentimento (*oščuščenie*) sensoriale di partecipazione alle energie cosmiche, senza che sia possibile una razionalizzazione analitica di questo sentimento: non è traducibile in un sapere (*ratio*-nale) oggettivo.

“Ora, in rapporto a questa materia che noi stessi componiamo (di cui noi stessi siamo una componente!), noi non possiamo che essere incapaci di porci nelle condizioni necessarie per una conoscenza oggettiva delle leggi che ne regolano il movimento. L’orientamento del nostro interesse verso la

---

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

conoscenza di questo movimento a partire da quella «componente della materia» che noi stessi siamo, che ciascuno di noi è, risulta quindi inevitabilmente votato a un costitutivo soggettivismo. Questa direttrice interna (verso e «dentro» di noi) della ricerca non può offrire una conoscenza oggettiva. Ma se le cose stanno così, allora che tipo di dati possiamo ricavare da un tale atteggiamento introspettivo? Non dati oggettivi, l'abbiamo detto, bensì... l'esperienza di un sentimento soggettivo di quelle leggi. Un tal modo di contemplare può farci vivere emozionalmente le leggi del movimento della materia”<sup>384</sup>.

La concezione del pathos come possessione sensoriale, puro sentimento panico delle leggi cosmiche, è di rilevante importanza nella comparazione con l'estasi del performer. Come nel canale d'ascolto il performer abroga il suo Io volitivo, il teleologismo della razionalità, della “mente che mente” – come direbbero i saggi del buddismo zen – dello psichismo analitico tutto proiettato verso il *télos* del Risultato (per dirla in termini stanislavskijani), così il pathos spettatoriale si configura come superamento dell'Io, della concettualizzazione analitica. Ejzenštejn paragona lo spettatore patetico all'orso del barone di Münchhausen che, terrorizzato, salta fuori dalla propria pelliccia e scappa nudo nella foresta: il pathos mette a nudo il puro psichismo, fa emergere le radici più profonde del pensiero umano – la partecipazione panica, estatica alle leggi del cosmo – eliminando la “pelliccia” della razionalità che, con il suo dividere, separare, proiettare verso un *télos*, recide l'uomo dalla natura e dal cosmo, rendendogli impossibile l'immersione estatica nel Tutto. Se l'uomo nella sua razionalità è tagliato fuori dal Tutto di cui è parte vivente, con il pathos – moderna Norna<sup>385</sup> wagneriana – si rammenda il filo spezzato.

Ma leggiamo integralmente il passo di Ejzenštejn (che abbiamo proposto in parte già nel capitolo dedicato al pathos):

“Di per sé, per la sua natura psicologica, questo stato non si fonda sull'immagine (*obraz*). Per essere più precisi, è uno stato più originario

---

<sup>384</sup> *Ivi*, pag. 195-196, cit.

<sup>385</sup> L'allusione poetica si riferisce alle tre Norne che aprono la cattedrale della *Götterdämmerung* wagneriana: immerse eternamente nelle loro nenie metafisiche, esse intrecciano incessantemente gli esili fili dei destini umani: basta una distrazione che il filo si recide. E, dissolvendosi come vapore nell'aria, ritorna ad Erda, la madre terra.

rispetto all'immagine. Se è vero, in altre parole, che esiste uno stadio del pensiero in cui il concetto (*ponjatje*) non ha ancora preso forma e l'unico strumento dell'espressione è l'immagine, dobbiamo anche supporre che esista uno stato ancor più originario, fondato unicamente sul sentimento (*oščuščenie*), e del tutto privo di mezzi espressivi che non siano i semplici sintomi di quello stesso stato.

I momenti limite dell'estasi si presentano esattamente in questo modo: come uscita dal concetto, uscita dalla rappresentazione, uscita dall'immagine, uscita dalle sfere anche più rudimentali della coscienza, e permanenza nella sfera «puramente» emozionale del sentimento del puro «stato» (*sostojanie*).

Da un punto di vista comico questo stato assomiglia alla condizione di quel tale orso che il barone di Münchhausen costringe a colpi di sferza a saltar fuori dalla propria... pelle e darsela a gambe nella foresta tutto nudo, lasciandosi dietro la «pelliccia»: [...] un orso denudato – *uno stato psichico privo di oggetto, di immagine e di contenuto [corsivo nostro]*<sup>386</sup>.

“*Uno stato psichico privo di oggetto, di immagine e di contenuto*”, un “*sentimento del puro stato*”: una pregnante definizione dell'estasi attoriale in quanto abrogazione dell'io volitivo, teleologico, che sarebbe sottoscritta e approvata da Bene: “ci sono serate in cui l'io fa capricci, ha un malessere, o altre cose molto molto molto fisiologiche e a questo punto risulta una serata diciamo in maggiore, cioè di quelle dove l'io predomina per tenere in piedi la serata stessa. Le serate in minore, le uniche che mi interessano, sono quelle in cui riesco, per pagine e pagine, a smarrirmi, a perdermi. Qui l'importante è perdersi, non trovarsi”<sup>387</sup>.

Quella di Bene è una vera e propria “sparizione attoriale”<sup>388</sup>, in cui il corpo si svuota dell'io in quanto presenza mediata, filtro che rende inaccessibile una fruizione diretta del proprio corpo, dei gesti attoriali, e del mondo esterno (le ejzenštejniane “leggi della materia”). La condizione del corpo vuoto che si fa canale d'ascolto presuppone la sparizione dell'io, del sua mediare e filtrare incessante: “si tratta di sparire in modo che, nell'ascolto, ci si abbia a perdere, ci si perda in quanto “io”. Allora non esiste più mediazione, l'io non è più un

---

<sup>386</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 200, cit.

<sup>387</sup> *Mixer Cultura*, conduttore Arnaldo Bagnasco, Raidue, 1993.

<sup>388</sup> Cfr. R. Panfili, *Il corpo disseminato*, cit.

interprete. Lacan lo dice: noi siamo parlati, siamo invasi. Ma per essere parlati, o meglio invasi, bisogna predisporre al disagio, fare degli esercizi alla Loyola”<sup>389</sup>.

Come Ejzenštejn, anche Bene si era piuttosto interessato alle tecniche estatiche loyoliane: ma al di là di questa coincidenza, ci preme sottolineare come, anche nel pathos ejzenštejniano, l'io cessa di “essere interprete”, di essere filtro ermenutico, categoria trascendentale kantiana. Il pathos fa uscire il soggetto “dalla rappresentazione, dal concetto” e, per di più, dallo stesso “pensare per immagini”: ossia abroga tutti i processi ermeneutici dell'io, tutti i filtri “trascendentali”, tutti i meccanismi mentali che mediano la percezione di se stessi e del reale, per accedere ad un puro sentire (*oščuščenie*) “immediato”.

La conquista di una *percezione pura* dei fenomeni, al di là delle griglie ermeneutiche costruite dall'io, si ritrova non solo nell'attorialità di Bene, ma in tutte le teorie (e le pratiche) dell'attore che fanno riferimento alle tecniche estatiche del misticismo religioso, prese per se stesse (in quanto pure tecniche) e spogliate di qualsivoglia trascendenza alienante, facente riferimento a una divinità. Umberto Artioli, in un denso studio dedicato alle correnti occulte dell'Espressionismo teatrale tedesco, rinviene, nella teoria dell'attore elaborata da Lothar Schreyer, un analogo processo estatico di superamento delle barriere dell'io, che conduce l'attore “invasato” alla percezione assoluta del puro “suono cosmico”, della *phoné*: nel suono della voce attoriale riecheggia la musica delle sfere di pitagorica memoria. L'attore, posseduto dal puro suono della sua voce, si riconnette al suono cosmico originario: come non pensare allo spettatore patetico ejzenštejniano che, “ascoltando” le leggi della materia cosmica presenti nell'opera d'arte organica, riattiva in sé la percezione pura di quelle leggi, di quei “suoni fondamentali”?

“Nell'attore che, abrogando l'io, procede al più sublime dei sacrifici, la visione si manifesta attraverso forme acustiche: è la magia del «suono fondamentale» che, affluendo direttamente dall'interiorità, detta non solo l'impostazione della voce ma, a partire da questo baricentro occultato, si riverbera sul movimento corporeo. Solo allora l'inerzia delle membra, che

---

<sup>389</sup> Umberto Artioli – Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, pag. 128, Medusa, Milano 2006.



sin qui aveva reso faticoso il gesto, si scioglie e il rapporto con gli oggetti e lo spazio, di cui ora percepisce il «suono» spirituale, diventa scorrevole»<sup>390</sup>.

Scrive lo stesso Schreyer in un testo<sup>391</sup> del 1916:

“Ma l’artista può ascoltare la visione di sé solo se ha revocato totalmente la propria forma, il proprio io. Questo superamento della personalità è il presupposto per il formarsi della visione e del suo ascolto. [...] Questa forma risulta libera solo se egli si esenta dalla propria volontà”.

Come abbiamo detto, la dissoluzione estatica dei processi ermeneutici dell’io accomuna tutte le teorie e le pratiche dell’attore che si rifanno a tecniche performative tratte dalle grandi tradizioni del misticismo (che sia il misticismo cristiano, quello sciamanico, il misticismo Sufi islamico, lo Chassidismo ebraico o il *satori* dello Zen)<sup>392</sup>. Coerentemente con la sua visione *performativa* dello spettatore – per cui come abbiamo già notato nel capitolo dedicato a Stanislavskij, lo spettatore ejzenštejniano non è che un attore sottoposto, dalla “partitura dell’opera” ad un intenso “lavoro su se stesso” – Ejzenštejn, ne *La natura non indifferente*, offre – nella trattazione del pathos spettatoriale – una gran mole di richiami alla mistica: che sia il buddismo Zen, la filosofia vedica indiana, il misticismo Sufi musulmano, o gli esercizi spirituali di Loyola. Sembra, con una straordinaria chiaroveggenza, anticipare le teorie della performance del dopoguerra (Bene, Grotowski, Barba), tutte tese a studiare e a rapinare tecniche ed esercizi estatici, dal grande serbatoio della mistica mondiale: Bene che guarda

---

<sup>390</sup> Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, pag. 155, Laterza ed., Bari 2005.

<sup>391</sup> L. Schreyer, *Expressionistisches Theater. Aus meinem Erinnerungen*, in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, pag. 167, cit.

<sup>392</sup> Scrive Yoshi Oida, un grande attore del Teatro Nō e del Teatro Kabuki, trasferitosi in Europa per lavorare con Peter Brook: “Nello *za-zen* (meditazione nella posizione a sedere), sono importanti tre cose: la concentrazione dell’energia nel *tan-den* (punto nel basso ventre), il *kufu* (“l’esplorazione delle vie”), e il *san-mai* (“auto-immersione”). Per raggiungere la conoscenza del *mu* (il “niente”) non bisogna perseguire un vuoto “niente” ma un *mu* impregnato di forza ed energia. [...] Una volta raggiunto lo stato del *mu*, concentrati semplicemente. Non far niente. Assolutamente niente. Immergiti completamente in esso. Questo è il *san-mai*. Ecco le vie dello zen. E queste stesse vie puoi applicarle al teatro. La concentrazione nel basso ventre è la prima fase del lavoro dell’attore, poi per capire interamente un ruolo, l’attore deve esplorare differenti strade (*kufu*). E durante la rappresentazione, l’attenzione non deve essere dispersa, ma concentrata interamente sul proprio ruolo (*san-mai*). In definitiva, una buona interpretazione teatrale equivale più o meno ad una pratica zen”, Yoshi Oida, *L’attore fluttuante*, pag. 31, Editori Riuniti, Roma 1993.

con interesse al misticismo cristiano (S. Teresa, S. Giuseppe Desa da Copertino), Grotowski e Barba che si rifanno allo sciamanesimo o alle dottrine orientali etc.

A parte ciò, Ejzenštejn è molto chiaro nel tratteggiare il processo di abrogazione e cancellazione dell'io e la conquista di una percezione pura, di una compartecipazione panica conquistata “tramite l'introspezione – e per di più non analitica ma lirico-sensoriale –, nello sprofondare in sé, nell'autocontemplazione [...] in cui si entra effettivamente in comunicazione con il funzionamento delle leggi del movimento della materia. [...] Si realizza un sentimento di «onniscenza», di «conoscenza del principio di ogni cosa», «delle leggi del movimento dei mondi», di quelle leggi insomma che, in quanto generali e fondamentali, si ritrovano ovunque. Ma non è possibile portare «alla superficie» la conoscenza. Queste leggi sono indissociabili dalla condizione soggettiva, e perciò non sono formulabili oggettivamente, non sono oggettivamente rappresentabili”.

Continua qualche pagina dopo:

“La sensazione panteistica di un «dissolversi nella sensazione dell'universo», o quella naturale di «essere tutt'uno con il cielo, l'erba e i più piccoli animali» deriva esattamente da quest'ordine di cose. Non è che una descrizione «pittorresca» di quella stessa sensazione che mi fa avvertire che tutto, compresa la mia piccolezza, è «regolato» da una struttura unica. Mettersi in comunicazione con tutto ciò è come percepire l'esistenza di un accordo universale, come un portare al livello dei sensi, un «dare realtà sensibile» a quelle stesse leggi generali che «sentiamo» in noi stessi, all'interno di noi”<sup>393</sup>.

Leggendo queste righe ci chiediamo ancora, disorientati: “dove è andata a finire la concezione, elaborata da Ejzenštejn negli anni venti, di un cinema intellettuale capace di elaborare dei veri e propri concetti di immagini?”. Misteri del pensiero “nomade”, del metodo *viator* di Ejzenštejn: sempre in continua evoluzione, mai rigido, immerso nei flutti di un processo speculativo a-sistematico e perennemente *in fieri*. Come direbbe lo Joyce di *Finnegan's Wake*: “work in progress”.

---

<sup>393</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 197-199, cit.

Ritorniamo ora al corpo vuoto del performer che diventa canale d'ascolto: fino ad adesso ci siamo concentrati sulla comparazione dell'estasi performativa con il pathos spettatoriale così come si delinea in alcuni passaggi "estremi" de *La natura non indifferente*. Abbiamo tralasciato per un momento il corpo dell'opera d'arte organica, nella sua struttura basata su un'incessante processo di salti estatici dei codici che fluiscono uno nell'altro: ci siamo concentrati maggiormente sul versante della teoria della ricezione ejzenštejniana. Ora è giunto il momento di riprendere in considerazione l'organismo dell'opera per poter costruire una comparazione tra processo performativo del performer e l'intero meccanismo che unisce l'opera d'arte strutturata in salti estatici con il pathos spettatoriale.

La postura del *Canale d'ascolto* ci dice che l'attenzione del performer è focalizzata totalmente sul processo, sugli attimi in cui si sviluppa il "procedimento" del gesto, dell'azione (sulla *durata*, direbbe Bergson): in primo luogo tale modello rivela allora notevoli assonanze con l'idea di "messa a nudo del procedimento" di Sklovskij e quindi con il modello ejzenštejniano dell'estasi.

Infatti nell'Estasi dell'opera d'arte organica è il procedimento di "uscita fuori di sé" dei codici espressivi ad essere reso evidente nell'organismo dell'opera, ad essere messo in scena.

E tale evidenza reclama una focalizzazione percettiva del fruitore che si trova ad "ascoltare" l'accadere stesso dell'estasi, ad ascoltare gli attimi in cui il colore diviene musica, gli attimi in cui l'acqua diviene vapore etc.

Quindi:

come il *performer* – attraverso la partitura di azioni fisiche – giunge alla condizione di *canale d'ascolto*, cioè alla percezione totalizzante degli *attimi*, dei *momenti* in cui il processo del gesto si sviluppa, attraversa il suo corpo in ascolto, così nel modello estatico di Ejzenštejn s'innescava un doppio processo:

1) *nell'opera* una evidenziatura, una sottolineatura, una messa in scena dei momenti, degli attimi in cui il codice espressivo si ex-stasia, esce da sé e trabocca in un altro codice (siamo all'**estasi**);

2) *nel fruitore*, conseguentemente, la "percezione straordinaria" del momento, dell'attimo estatico in cui, per usare la metafora ejzenštejniana, "il vapore diviene acqua", ossia ritornando ai codici espressivi, il colore diviene musica, la musica diviene spazio etc. (e siamo al **pathos**).

Nel performer il polo dell'opera e il polo del fruitore si fondono *in unico corpore*: nel canale d'ascolto il gesto che attraversa il corpo, da cui il corpo è agito, è l'opera fruita dallo stesso performer dalla postura dell'ascolto: "essere riflessivi significa essere il soggetto e insieme il proprio oggetto diretto"<sup>394</sup>.

Scrive Yoshi Oida:

"Mi osservo mentre recito, da un punto situato da qualche parte dietro la mia testa [...] Per essere un buon attore, bisogna smarrirsi nella propria azione [*in una parola, dissolvere l'io*], imparare ad osservarla [*è il canale d'ascolto*], sforzandosi di intuire la tappa successiva"<sup>395</sup>.

Il performer è il fruitore stesso del suo corpo agito, attraversato dall'atto. In tale ascolto di un "sé stesso" divenuto "corpo estraneo", il performer sparisce come io, novello Narciso che viene inghiottito dall'ascolto della sua visione di sé: "bisogna chiedersi, come Narciso *si muove, si vede, si ascolta* da se stesso. Come Narciso produce e insegue l'inganno del suo sdoppiamento fino ad entrare in una sorta di possessione di sé e sparirvi dentro"<sup>396</sup>.

Carmelo Bene definiva questa sparizione con il termine *depensamento*: "depensare è respirare la vacuità del cielo e davvero raggiungere una passività compiuta, insensata, «insonnata» [...]. Il depensamento non è in sé un vuoto assoluto ma un fare il vuoto e lì dentro sospendersi"<sup>397</sup>. Se nell'estasi mistica di Loyola, il volo estatico veniva subito ricollegato ad un *quid* estraneo a sé, alienante, ossia alla visione di dio, nel pathos ejzenštejniano, come abbiamo visto, lo spettatore in estasi perdeva l'io e si ritrovava posseduto dalle leggi cosmiche. Allo stesso modo il performer è un "visionario che non è consolato da alcuna apparizione, ovvero si espone egli stesso come visione di un'incessante sparizione di sé"<sup>398</sup>.

Queste riflessioni, acute, di Giacché sono molto utili, perché dimostrano come il nucleo dell'estasi attoriale-performativa e quello del pathos ejzenštejniano siano molto simili: sia il performer che lo spettatore patetico ascoltano, in realtà, la loro sparizione in quanto "io". L'attore dissolve la sua identità nell'ascolto del

---

<sup>394</sup> Victor Turner, *Dal rito al teatro*, pag. 181, cit.

<sup>395</sup> Yoshi Oida, *L'attore fluttuante*, pag. 40-165, cit.

<sup>396</sup> P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, pag. 145, cit.

<sup>397</sup> *Ivi*, pag. 27, cit.

<sup>398</sup> *Ivi*, pag. 32, cit.

suo corpo attraversato dal gesto, lo spettatore patetico dissolve il suo io nell'ascolto delle energie cosmiche. Il corpo del performer è la *scena* in cui si condensa tutto il suo teatro, “un *locus* che sia, in parole povere ma definitive, abitato da un'assenza”<sup>399</sup>.

“In un certo senso chiunque «si agisce» si può dire che «è agito»(da sé) [...] si tratta di una trasformazione necessaria dovuta ad un'esasperata chiusura dell'azione riflessiva, a un tale avvicinamento di sé a se stesso – o allo specchio – che è proprio il Sé a venire meno per primo [...] *inseguire il mito o la possibilità di una parola o di un atto che venga da un altrove ma intanto sia visceralmente nostro*, che si possa trasmettere nel momento e nel modo in cui ci possiede, che ci sospenda dall'agire ma insieme che ci faccia vincere e convincere, è il sogno o il problema dell'efficaci simbolica dell'attore e *nell'attore*”<sup>400</sup>.

L'estasi del performer sta tutta in questa definizione di Giacché: la postura del canale d'ascolto fa sì che il gesto è percepito dal performer come un gesto alieno, che non gli appartiene, che viene da un “fuori di sé” e lo attraversa, come un'energia cosmica: ma è al contempo un gesto “visceralmente nostro”. E qui il punto di contatto con il pathos è evidente: lo spettatore patetico abroga l'io – “uscita dal concetto, uscita dalla rappresentazione, uscita dall'immagine”, come scrive Ejzenštejn – e si mette in ascolto delle leggi cosmiche che lo attraversano come un corpo vuoto (in ascolto), come un conduttore: ma anche queste leggi appartengono “visceralmente” allo spettatore, sono le medesime leggi che lo costituiscono.

Il processo estatico del performer da un lato, e dall'altro quello dello spettatore patetico, delineano, *in nuce*, l'insolubile dialettica tra una condizione quotidiana dove regna l'io teleologico, e una condizione estatica dove – tramite la percezione focalizzata sull'attimo e la dimensione dell'ascolto – l'io viene abrogato. Per capire più a fondo le relazioni che intercorrono tra questi due stati ci torna utile prendere in esame le illuminanti considerazioni sulla temporalità fatte da Deleuze in *Logica del senso*.

---

<sup>399</sup> *Ivi*, pag. 112, cit

<sup>400</sup> *Ivi*, pag. 148-149, cit

Sappiamo come Bene si sia ispirato profondamente alle riflessioni di Deleuze nella formulazione della dialettica tra *azione* – il gesto distratto e automatico della quotidianità – e *atto* – il corpo che si fa canale d’ascolto attraversato dal gesto.

Deleuze recupera, in modo originale, la distinzione elaborata dagli stoici tra un tempo *Κρόνος* e un tempo *αἰών*.

Il *Κρόνος* è il tempo della quotidianità dei corpi, del divenire teleologico, della presenza totale a sé dell’essere; soprattutto è il tempo di un presente vasto, dilatato sul passato e sul futuro<sup>401</sup>. Detto volgarmente è il presente ordinario di ogni essere umano, quel presente sempre proiettato sul passato come ricordo e sul futuro come speranza e progetto<sup>402</sup>, sempre sbilanciato o al di qua o al di là dell’attimo che accade.

L’*αἰών* - invece - è quel tempo “infinitamente suddivisibile”<sup>403</sup>, composto da eventi accadenti nell’*attimo atopico*, nell’istante folgorante, in quello che Carmelo Bene aveva definito, straordinariamente, “l’immediato svanire dell’attimo”. Di contro al presente di *Κρόνος*, sempre proiettato e “alienato” in un passato e in un futuro, l’*αἰών* è la dimensione temporale dell’*evento* (termine chiave deleuziano) “libero da qualsiasi effettuazione”<sup>404</sup>, qualunque essa sia, “senza alcuna interpretazione attraverso un uso logico della rappresentazione che esclude un rapporto mediato o immediato sia con il rappresentante che con il rappresentato”<sup>405</sup>.

Deleuze stesso da una spiegazione – folgorante, straordinaria – dell’*αἰών*, per cui nella temporalità *αἰών*-ica “di colui che è ferito a morte non si può dire che è stato ferito a morte e che morirà, ma che è – pur essendo stato ferito – che è, pur dovendo morire”<sup>406</sup>.

Per di più Deleuze vira l’attimo atopico, “l’immediato svanire” di *αἰών*, verso il concetto di *eterno ritorno dell’uguale* di Nietzsche: “l’evento è che mai nessuno muore, ma è sempre appena morto e sempre sta per morire nel presente vuoto dell’*αἰών*, l’eternità”. L’*αἰών* è anche l’attimo eternamente ritornante del superuomo nietzscheano: infatti, per Deleuze, è anche il tempo del gioco anarchico – quello di Carroll in *Alice*, la corsa in cui si parte quando si vuole e ci si

---

<sup>401</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, pag. 145-ss, cit.

<sup>402</sup> Nel senso di *τέλος*, fine, finalità, progettualità (da cui deriva teleologismo).

<sup>403</sup> *Idem*, pag. 60.

<sup>404</sup> E libero da qualsivoglia progettualità, da qualsivoglia *τέλος*!

<sup>405</sup> C. Di Marco, *Deleuze e il pensiero nomade*, FrancoAngeli ed., Milano 1995.

<sup>406</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, pag. 62, cit.

ferma a proprio piacere –, il tempo della leggerezza e della danza, il tempo della ex-stasis, della perdita della coscienza normativa e vigilante, il tempo della *volontà di potenza* nietzscheana (che è, appunto, l'abrogazione del concetto di soggetto, e non lo sbaveggiare dell'accaparramento).

Quindi Κρόνος è la dimensione temporale del soggetto, della coscienza – un vasto presente che ingloba il passato e il futuro, in cui il soggetto è eternamente proiettato nel passato (ricordo, rimorso) e nel futuro (speranza, ansia, progetto, τέλος) – mentre αἶών è il tempo dell'attimo atopico, accadente, dell'“immediato svanire”, dove il soggetto s'abroga nell'ex-stasis, nella leggerezza ludica del gioco an-archico.

Sembra chiaro come la temporalità espressa dal Κρόνος appartenga alla dimensione del vivere quotidiano, in cui, come abbiamo visto, la percezione è completamente distratta dall'“immediato accadere”. Ritornando all'esempio di Carmelo Bene, nella quotidianità i miei gesti sono totalmente automatici: non mi accorgo che sto sollevando il braccio, la mia percezione non è focalizzata sugli attimi in cui accade il gesto. Al contrario, penso sostanzialmente al Risultato dell'azione e alla Causa dell'azione, ossia, dal punto di vista temporale, sono sempre alienato nel passato (causa) o nel futuro (risultato, τέλος): perdo l'unica dimensione in cui cade l'evento, la vita, ossia l'attimo. Come aveva notato Stanislavskij nell'attore “professionista”, l'atto di entrare nella stanza e rubare il denaro si riduce al Risultato “ho preso il denaro”, e alla Causa “sono quel tale personaggio”. Tutto lo sviluppo dell'azione rientra nell'automatismo, è obnubilato, incosciente: c'è solo il passato (causa) del gesto e il futuro del gesto (risultato); il gesto che vive nell'attimo non c'è mai.

Infatti nella temporalità di Κρόνος vige (*proiezione-alienazione nel passato*) il **principio di causalità** – un “fatto” causa un altro “fatto”: rapporto di linearità storica rispetto al passato/memoria degli eventi intesi come “storia”, successione ordinata di eventi “memorabili”, ricordabili e trasmissibili attraverso memoria – e il **principio di finalità**, detto “in filosofemi” teleologismo (*proiezione-alienazione nel futuro*) – credenza in un τέλος, o in τέλοι, in *fini* verso cui gli eventi o un evento tenderebbero, convinzione che gli atti e gli eventi abbiano un *sensum* chiaro e riconoscibile, credenza in una possibile progettualità degli atti indirizzabili verso un fine deciso.

Quindi nella quotidianità – o nell’attore canonico – si vive immersi nella temporalità di Κρόνος, si è sempre alienati rispetto all’attimo in cui gli eventi accadono, sempre proiettati verso il Risultato o la Causa. Tale alienazione/proiezione deriva precisamente dall’attività dell’Io e della *ratio* analitica: progettare, darsi un fine, cercare un’origine, essere tutti tesi verso il Risultato o la Causa.

Cosa fa il performer nel momento in cui concentra l’attenzione su tutti gli attimi in cui si sviluppa il gesto, trasformando il suo corpo in uno spazio vuoto teso all’ascolto dei gesti che lo attraversano come un quid *alieno* ed estraneo a sé (all’io)?

Cosa succede nello spettatore patetico quando – concentrando la sua attenzione sugli attimi in cui, come specifica Ejzenštejn, nell’opera, i codici si trasformano in altri codici – si conquista l’ascolto delle leggi della materia che lo attraversano, estranee (al suo “Io”) eppure radicalmente sue (appartenenti al suo fondo organico)?

Semplicemente, entrambi (il performer e lo spettatore patetico) passano da una percezione del tempo Κρόνος-logica – quella della quotidianità, un presente risucchiato dal passato e dal futuro, dalla Causa e dal Risultato – alla percezione dell’attimo accadente, di quell’“immediato svanire” che, nella quotidianità Κρόνος-logica, è loro precluso: passano nella temporalità di αἶών, dove il passato e il futuro sono resi scorie opache, pure topiche, puri spazi inabitati separati dall’unica dimensione abitabile, quella de “l’istante senza spessore e senza estensione”<sup>407</sup>, dell’attimo atopico del puro accadere dell’evento. In tale dimensione viene bandito qualsivoglia *principio di causalità*, perché “tutta la linea di αἶών è percorsa dall’Istante che non cessa di spostarsi su di essa, che manca sempre al proprio posto”<sup>408</sup>, essendo l’istante un *viator*, un “nomade” (come direbbe Deleuze). Se è abolita la *causalità* – possibile “solo nel presente che riassorbe passato e futuro”<sup>409</sup> di Κρόνος – nell’istante di αἶών anche il teleologismo (il *principio di finalità*) è fatto fuori: nella dimensione “dell’attimo atopico” non ‘c’è spazio per la progettualità; gli eventi non hanno un *sensum*, un *versum* chiaro e definito; non hanno un fine (τέλος) a cui tendono (per mezzo di una progettazione

---

<sup>407</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., *Ventitreesima serie*, pag. 147.

<sup>408</sup> *Idem*, pag. 148.

<sup>409</sup> *Idem*, pag. 147.



volontaristica). Essi (gli eventi) accadono “folgoranti” nell’istante αἰών-ico, non incorporano un *sensum*, o un *versum*: come direbbe Ejzenštejn, siamo al puro “stato” “senza concetto, senza rappresentazione, senza immagine”, uno “stato psichico privo di oggetto, di immagine e di contenuto” (è l’orso di Munchausen che ha perso la pelliccia).

Ma abrogando il principio di causalità e il teleologismo (il Risultato), la temporalità di αἰών abolisce i due processi in cui consiste l’Io inteso come *ratio* analitica: sia il performer, sia lo spettatore patetico ejzenštejniano, accedendo all’attimo atopico di αἰών, si liberano dalla pelliccia dell’io. Il primo perché nel canale d’ascolto abolisce la volizione del gesto quotidiano: il gesto che l’io comanda di eseguire nell’automatismo e che mi appartiene in quanto io volitivo, ma che sfugge alla mia percezione alienata e ovattata (non mi accorgo di compierlo), diventa un gesto alieno, estraneo, che mi attraversa e che io ascolto nel suo attraversarmi. Non appartiene più all’io che lo rendeva inaccessibile alla percezione, ma lo riconquisto alla mia presenza corporale e percettiva ascoltandolo: esso mi attraversa come un *quid* estraneo ed alieno e proprio per questo io posso percepirlo in tutta la sua consistenza. La sua estraneità (all’io volitivo) lo rende finalmente percepibile e tangibile: non si scioglie, non si liquefà nel mio apparato percettivo senza lasciar traccia; in quanto *estraneo, alieno*, non è più fuso con l’io volitivo: è una realtà tangibile ed ascoltabile. Allo stesso modo lo spettatore patetico abroga l’io quotidiano che considera la natura, il mondo esterno, come un qualcosa di altro da sé da manipolare, organizzare, qualcosa a cui dare un *sensum*, un τέλος: un serbatoio che non ha significato se non nella progettualità umana. Riconquista un legame più profondo con la natura, attraverso l’abrogazione della razionalità progettuale e teleologica, e si riconnette ad essa con un puro sentimento di partecipazione alle leggi della materia: riscopre la natura e con essa la sua identità più profonda, il suo essere grumo di materia immerso nel tutto della materia infinita. Fine dell’Io discriminante!

Quindi, il performer rende estraneo e, conseguentemente, tangibile ed ascoltabile un “suo” gesto: lo ascolta come “non più suo”. Nello spettatore patetico il processo è inverso: scopre come autenticamente *suo* quello che prima gli appariva estraneo, ossia le energie della natura. In entrambi i casi si ha uno stato di possessione estatica (uno posseduto dal gesto l’altro dalle leggi della materia) che presuppone la dimensione dell’ascolto.

Scriva Giacché in un passaggio profondamente illuminante:

“L’azione ha bisogno del passato e del futuro giacché è *intenzione* prima e *rappresentazione* poi, mentre è solo nell’assoluto e dissoluto presente dell’istante (l’unico tempo che ci è davvero dato) che accade l’atto...

In quel tempo - o in quel punto - l’attore non è più autore di nulla, nel senso che non controlla, non progetta (prima) né verifica (poi) l’atto o la parola. Vive insieme a loro un eterno istante, ma non ha il tempo (il *Kronos*) di opporre ad essi la propria identità; anche se sa che quell’atto è di sua mano, porta la sua firma.

Quell’atto è *suo*, ma in quell’atto lui *non c’è*.

(Frase d’effetto e, in apparenza, di una qualche difficoltà, ma che invece serve a ribadire due volte la stessa cosa: che l’atto è soltanto suo e dunque non appartiene alla storia, e che intanto in quell’atto non c’è niente della sua stessa storia personale)<sup>410</sup>”

L’accesso estatico alla temporalità di αἰών – in cui tutta l’attenzione percettiva è focalizzata sull’attimo accadente dell’evento, e, quindi, sono abrogate le proiezioni alienanti dell’io (Causa, Risultato) – caratterizza non solo l’attorialità beniana, ma può considerarsi una costante nella teoria dell’attore del novecento, da Stanislavskij a Grotowski<sup>411</sup>.

Scriva Grotowski in un saggio illuminante del 1968:

“Se un attore racconta una storia oppure recita qualcosa, non è un atto al tempo presente, non è *hic et nunc*. Senza dubbio bisogna compiere un certo atto: questo è essenziale. Questo atto dovrebbe funzionare come uno svelamento di se stessi; preferisco qui una definizione all’antica, ma in compenso precisa: un atto di confessione. Questo atto si può compiere

---

<sup>410</sup> P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pagg. 161-162.

<sup>411</sup> Anche se è nota l’antipatia di Bene nei confronti di Grotowski, dal punto di vista strettamente tecnico possono essere ravvisate delle omologie rispetto al *training* attoriale applicato da entrambi (a partire dalla necessità dell’abrogazione dell’io quotidiano). “Io Grotowski non l’ho mai visto. Ma non ho bisogno di vedere le cose per sapere quello che sono. Ho visto qualche seminario. Ho visto Barba e mi ha fatto crepare dal ridere. Tant’è vero che, non potendo scavalcare un banco, mi sono pisciato sotto davvero. Ma proprio davvero. C’era Arbasino davanti. Davvero. Non potendo passare, mi sono pisciato sotto. A questa gente manca soprattutto l’ironia, completamente, e l’umorismo. E quando sono assenti ironia e umorismo non c’è assolutamente parodia e dove non c’è parodia non c’è tragedia. Sono umanisti, Grotowski e Barba, credono nell’uomo: è questo che li rende tanto coglioni”, *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi Livio e Ruggero Bianchi, “Quartaparete”, 2, 1976, pag. 121.

unicamente sul terreno della propria vita: quell'atto che denuda, spoglia, svela, rivela, scopre. L'attore qui non dovrebbe recitare, ma penetrare i territori della propria esperienza, come se li analizzasse con il corpo e con la voce. Dovrebbe ritrovare gli impulsi che fluiscono dal profondo del suo corpo e con piena chiarezza guidarli verso un certo punto [...]. Nel momento in cui l'attore raggiunge questo atto, diventa un fenomeno *hic et nunc*; non è un racconto, né la creazione di un'illusione: è *il tempo presente*. Si svela, la parola latina *fiat* rende ciò che ha luogo, ciò che accade; si scopre [...]. Non è possibile ciò senza una piena preparazione, poiché l'attore penserà sempre: "cosa devo fare", ma pensando "cosa devo fare" si perderà. Pertanto quell'*hic et nunc* bisogna prepararlo bene"<sup>412</sup>.

Innanzitutto notiamo come, anche per Grotowski, l'attore debba, imperiosamente, accedere all'attimo αὐτὸν-ico, al puro *presente* dell'evento, all'*hic et nunc*: fuori dal racconto, dall'illusione e dalla rappresentazione. In definitiva, fuori dall'io: un atto che "denuda, spoglia, svela, rivela, scopre". Per di più, possiamo notare, in tale riflessione grotowskiana, una chiara allusione alla postura dell'ascolto: l'attore deve "analizzare con il corpo e con la voce", concentrare la propria attenzione sui "territori della propria esperienza". Deve *ascoltare* "gli impulsi che fluiscono dal profondo del suo corpo".

Fuori dai confini – dal *punctum* immediato – dell'*hic et nunc*, ricadiamo nella sclerosi dell'alienazione e dell'automatismo: in una densa e fascinosa conferenza del 1978, Grotowski è particolarmente chiaro nel delineare l'ossessione del Risultato, la proiezione ossessiva verso la "meta", tipiche della temporalità di Κρόνος, tipiche quindi del teleologismo dell'io e della *ratio* quotidiana.

Immaginiamoci in viaggio, ci dice Grotowski. Dobbiamo attraversare un certo spazio, siamo in cammino, "ma per tutto il tempo siamo incessantemente impegnati con qualcosa, con qualcosa che è dietro di noi e con qualcosa che è davanti a noi", ossia, secondo le tipiche modalità del tempo Κρόνος, siamo incessantemente proiettati verso il passato (la Causalità) e verso il futuro (il Risultato): "questo qualcosa che è dietro di noi, è qualcosa che ci siamo lasciati alle spalle, qualcosa che ci è accaduto: non abbiamo dimenticato niente? Abbiamo cibo a sufficienza? C'è un buco nel mio zaino? Ho perso il mio denaro?

---

<sup>412</sup> J. Grotowski, *Teatro e rituale*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*, pag. 118-119, la casa Usher ed., Firenze 2007.

Abbiamo abbastanza tempo per questo viaggio? Quel qualcosa che è davanti a noi, e che noi chiamiamo la nostra meta”<sup>413</sup>.

“La meta è qualcosa a cui noi pensiamo costantemente, così che non facciamo alcuna esperienza. Tutto diventa allora una sorta di corsa in autobus, da una fermata all’altra”<sup>414</sup>.

La proiezione alienante dell’io, tutto teso verso la “meta” e verso il Risultato, non ci permette di esperire nessuna esperienza, nessun “evento” (detto in termini deleuziani): manchiamo costantemente l’attimo di αἶὼν in cui l’evento accade.

“Sempre, nei nostri pensieri, siamo nel luogo dove non siamo ancora arrivati. Possiamo attraversare dieci fiumi e dieci foreste e non vedere niente, non sentire niente, se non il nostro stesso rumore. Se qualcuno avverte che qualcosa sta realmente accadendo, allora – per poter evitare questa sensazione – cerca di formularla a parole. Per esempio : «Oh, guarda! Che magnifico tramonto!». Nel momento in cui parla, si è già liberato dell’«esperienza del tramonto», perché «tramonto» diventa uno strumento per esprimere la sua sensazione estetica e un pretesto per chiacchiere oziose [...] siamo costantemente impegnati a continuare le nostre banali chiacchiere e a raggiungere la nostra meta”.

Chiosa Grotowski, rimarcando energicamente le dinamiche alienanti del tempo Κρόνος (un presente sempre inghiottito nel passato e risucchiato dal futuro):

“Ogni volta noi “vediamo” in anticipo quale deve essere il risultato finale. [...] Ci prefiguriamo la meta finale. In questo modo non sperimentiamo niente. Io sono o dietro di me o davanti a me, ma mai lì dove sono”<sup>415</sup>.

La dimensione estatica del performer, per Grotowski, rompe con l’alienazione di Κρόνος, e si installa nell’attimo αἶὼν-ico: “essere nel presente, essere dove si è,

---

<sup>413</sup> Jerzy Grotowski, *L’azione è letterale* (Conferenza tenuta a New York nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, la casa Usher ed., pag. 170, Firenze 1989.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> *Ivi*, pag. 171 (anche la citazione immediatamente precedente), cit.

fare quello che si fa, incontrare chi si incontra”. In tale presenza totalizzante della percezione focalizzata sull’*hic et nunc*, l’io – con tutte le sue barriere sensoriali – sparisce, stato estatico “in cui l’uomo semplicemente è, in cui accetta l’evidenza e insieme all’evidenza accetta il presente [...] perché si dimentica di se stesso. Egli dimentica di pensare a se stesso nel momento precedente e nel momento successivo”<sup>416</sup>.

La condizione per cui l’uomo “semplicemente è”: come non pensare al “puro stato” di cui parlava Ejzenštejn rispetto al pathos spettatoriale? Ma i punti di contatto con il pathos ejzenštejniano non finiscono qui. Non c’è da stupirsi, data la profonda conoscenza dell’opera teorica ejzenštejniana dimostrata da Grotowski (sono numerose e sostanziali le citazioni e le allusioni ad Ejzenštejn presenti negli scritti grotowskiani<sup>417</sup>). Infatti l’estasi del performer grotowskiano si configura anche come apertura incondizionata al mondo esterno, alle energie risuonanti nella natura, similmente al pathos che connette lo spettatore alle leggi del cosmo:

“Quando un uomo giunge a questo punto è come se emergesse da uno spazio chiuso, da un sotterraneo, nello spazio aperto. Esterno e interno coincidono. Non c’è differenza tra esterno e interno [...] C’è semplicemente lo spazio libero, aperto”.

E ancora, in un’intervista concessa da Grotowski nel 1975, i punti di contatto con la possessione cosmica del pathos ejzenštejniano si fanno ancor più stringenti: l’atto estatico del performer è un “rito [in cui] si condivide lo spazio, si condivide l’acqua, si condivide il fuoco, si condivide il movimento, si condivide la terra, si condivide il contatto. C’è dunque questa apertura, questa trascendenza delle barriere dell’interesse personale e della paura; ci sono incontri che coinvolgono il vento, l’albero, la terra, l’acqua, il fuoco, l’erba. E ci sono incontri con essi: col vento con l’acqua, con l’albero, colla terra, col fuoco, con l’erba – con l’Animale”<sup>418</sup>. L’“incontro”, per Grotowski, prende vita, pragmaticamente, da ben

---

<sup>416</sup> *Ivi*, pag. 172 (anche la citazione immediatamente precedente), cit.

<sup>417</sup> Citiamo i primi due esempi che ci vengono in mente in cui Grotowski allude ad Ejzenštejn: nel saggio *Il saggio come regista di professione* (pag. 199-ss, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen*) e nel saggio *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo* (in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit.).

<sup>418</sup> *Conversazione con Grotowski*, (intervista realizzata da Andrzej Bonarski nel 1975), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, pag. 169, cit.

definiti esercizi performativi; pratiche psicofisiche che fanno riscoprire al performer il contatto interiore con gli elementi della natura, contatto che l'io quotidiano ha cancellato e obliato: il pathos di Ejzenštejn innesca un medesimo incontro epifanico, un medesimo sentimento di appartenenza con la materia cosmica (che era stato rimosso nella quotidianità).

“L'individuo abbandona tutti gli eventi che riguardano se stesso o qualcun altro e abbandona ogni corazza – recupera una comunione”<sup>419</sup>.

E ancora, in un passaggio in cui si può toccare con mano la vicinanza dell'estasi del performer grotowskiano con il pathos teorizzato da Ejzenštejn:

“Dopo tutto quando scopro un corpo, scopro il corpo di un albero, il corpo del cielo, il corpo della terra, scopro il corpo di ogni singola cosa. Questa dimensione che è costruita a partire dal mio sistema circolatorio... è come la dimensione nella quale ci troviamo quando siamo di fronte al cielo degli astronomi e le stelle ci guardando dall'alto”<sup>420</sup>.

Ma ritorniamo, per un attimo, all'epifania percettiva incarnata dal tempo αἰών.

Anche Stanislavskij, del resto (e ben prima di Grotowski), si era posto il problema dell'“attenzione” dell'attore, della focalizzazione percettiva indirizzata su un *punctum* ben delineato. Come conquistare una debita concentrazione in modo che anche la presenza del pubblico non violi la sacra (estatica) intimità dell'attore con se stesso?

Come arguta risposta, Stanislavskij propone un gustoso apologo: un marajà è alla ricerca di un buon ministro, un ministro che sia incorruttibile. In una parola, concentrato sul proprio lavoro. Il marajà, allora, per testare la capacità di concentrazione – indice di un maggiore o minor grado di inflessibilità morale – dei partecipanti, fa fare loro un giro attorno alle mura della città con un vaso colmo di latte in mano: neanche una goccia di quel latte dovrà essere versata. Ma durante il percorso, i servitori del marajà sbucheranno improvvisamente da un

---

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> Jerzy Grotowski, *Peregrinazioni sulle tracce del Teatro delle fonti* (Conferenza tenuta all'ITI nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, pag. 174, cit.

vicolo urlando impropri, altri incaricati macchineranno sorprese e scherzi eclatanti. Risultato: i concorrenti, invariabilmente, finiscono col versare il latte. Solo l'ultimo dei partecipanti prosegue, come se fosse sordo, il suo percorso, fino alla fine, senza versare una goccia di latte. Immerso in una sorta di autistico stato sonnambulico, non sente neanche uno sparo di cannone esploso a minima distanza dagli accaniti servitori del marajà. Quando tutti, sorpresi e ammirati, chiedono al concorrente vincitore se abbia sentito almeno lo sparo, il concorrente cadendo dalle nuvole risponde: "No. Badavo al latte"<sup>421</sup>.

L'attore, immerso nella performance, deve fare esattamente come il concorrente vincitore con il suo latte. Deve focalizzare la sua attenzione percettiva su un oggetto presente in scena<sup>422</sup>. Poi su un altro oggetto etc. fino a delineare una zona d'attenzione che Stanislavskij definisce "cerchio d'attenzione"<sup>423</sup>. Abbiamo visto come la focalizzazione totalizzante dell'attenzione su un oggetto ben preciso sia sostanziale nel processo estatico del misticismo analizzato da Ejzenštejn: ricordiamo il sole contemplato per ore nell'esercizio mistico di Loyola, che, alla fine, si irradia e si estasia nell'Essenza di dio. Anche il pathos ejzenštejniano, come abbiamo notato, si fonda, primariamente, sulla totalizzante focalizzazione percettiva dello spettatore cinematografico, che, immerso nella sala buia, fissa immemore le immagini filmiche. Per di più, l'opera d'arte patetica è tale in quanto possiede la capacità di convogliare l'attenzione dello spettatore

---

<sup>421</sup> K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, pag. 98, cit.

<sup>422</sup> "L'attore deve avere sempre un oggetto su cui concentrare l'attenzione [...]. Bisogna imparare, con esercizi sistematici, a fermare l'attenzione sulla scena. [...] Se si fissa l'attenzione su un oggetto, viene naturale il bisogno di fare con esso qualcosa. L'azione a sua volta concentra ancor più l'attenzione sull'oggetto. Così, l'attenzione e l'azione concatenata fanno un tutt'uno con l'oggetto", *Ivi*, pag. 108-109, cit.

<sup>423</sup> "Finora abbiamo presi per oggetti dei punti. Oggi vi farò vedere il cosiddetto *cerchio d'attenzione*. Non si tratta più solo di punti, ma di una zona circoscritta, di piccole dimensioni, che racchiude molti singoli oggetti. L'occhio passa da un oggetto all'altro, ma non esce mai dal cerchio che limita la zona di attenzione", *Ivi*, pag. 115, cit. Prosegue Stanislavskij, specificando come il cerchio d'attenzione possa essere debitamente "modulato" quando la tensione percettiva diminuisce: "C'è un sistema pratico per fissare l'attenzione [...]: bisogna delimitare la zona o il cerchio dell'attenzione visiva con una fila di oggetti. La tavola rotonda, per esempio, con tutti i soprammobili può rappresentare un piccolo cerchio d'attenzione ben definito. Il tappeto sul pavimento e i mobili che ci sono sopra, possono essere un "cerchio medio". L'altro tappeto, più grande, un "cerchio d'attenzione grande". [...] Ti insegnerò un altro sistema: quando, in piena luce, allarghi il cerchio degli oggetti, cresce anche la tua zona d'attenzione. Questo, però, dura solo fino a quando riuscirai a mantenere intatta la linea del cerchio fissata mentalmente. Appena i contorni del cerchio cominciano ad oscillare e a confondersi, devi immediatamente restringere il cerchio, limitandolo agli oggetti che sono ancora a portata della tua attenzione visiva", *Ivi*, pag. 118, cit.

sugli attimi in cui il processo dell'estasi dei codici accade, il momento in cui "l'acqua diventa vapore", il colore suono, il suono spazio etc.

Ora, la percezione concentrata su un oggetto o su un cerchio di oggetti presenti sulla scena, è di notevole importanza nell'attore di Stanislavskij, perché permette una vera e propria estasi nella percezione temporale, nella cognizione del tempo. Sono due le operazioni che danno vita a tale "estasi temporale": una è la focalizzazione su un oggetto (o su un gruppo di oggetti), l'altra è la segmentazione dell'azione maggiore in piccole porzioni di azioni ausiliarie, in modo da eliminare l'inautenticità di un'azione tutta tesa al Risultato e dimentica del Processo. Spezzettando l'azione maggiore, l'attore focalizza l'attenzione su tutti i punti in cui si sviluppa il Processo dell'azione: "il tacchino si mangia a pezzi", come direbbe Stanislavskij. In tal modo la percezione dell'attore è focalizzata: 1) su oggetti ben definiti, 2) sulle micro-azioni ausiliarie che dividono in frammenti l'azione maggiore. In questo modo la percezione temporale non è più alienata nel tendere ansioso verso il *futuro dell'azione* (il Risultato) e verso il *passato dell'azione* ("che ho fatto"?, "avrò fatto bene?"): non siamo più nel tempo Κρόνος. Concentrandosi su punti precisi – gli oggetti e le azioni ausiliarie che suddividono l'azione maggiore in momenti percettivi, porzioni "ascoltabili" di gesto – l'attore accede alla presenza totalizzante nell'attimo in cui il gesto accade: si conquista la dimensione temporale dell'αἰών.

"Il ministro del marajà ha insegnato che per non badare agli spari bisogna badare al latte. Vale anche per il tempo: per non badare al dopo basta badare all'adesso. All'attore la segmentazione serve per sfuggire al «mestiere» [con tutti i suoi automatismi]. All'uomo che sta *prima* dell'attore, serve per conquistare la *presenza*. La segmentazione è, in sostanza, un modo per bloccare il tempo. In virtù della segmentazione, la durata diventa una successione di *momenti di presente*. Agendo in modo produttivo e funzionale, l'attore è, in ogni momento, *nel presente*. Qui ed ora: senza che testa e anima si proiettino nel futuro o, viceversa, si attardino nel passato del corpo in azione"<sup>424</sup>.

---

<sup>424</sup> F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, pag. 50, cit. Scrive Mel Gordon in un buon libro su Stanislavskij: "Lo sviluppo della capacità dell'attore di concentrarsi su un'unica sensazione o su un singolo oggetto è il primo indispensabile passo per suscitare lo stato d'animo creativo", in M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, pag. 44, Marsilio, Venezia 1992.



Scrive Jouvét, in accordo con Stanislavskij:

“bisogna che dentro voi stessi abbiate una sensazione fisica dell’attenzione [...]. Bisogna che sentiate in fondo a voi stessi cos’è questo stato di ricettività, di attenzione, nel quale dovete trovarvi per trarre realmente vantaggio dallo studio e dal lavoro, poiché l’attenzione è la prima necessità per un comédien [...]; bisogna restare il più a lungo possibile nello stato di ricettività, di attenzione. Dopo aver mantenuto a lungo questo stato di quiete interiore, di inazione, di inattività dell’anima e dello spirito, sentirete dentro di voi fermentare gli elementi della sensazione”<sup>425</sup>.

Ritornando ancora alla distinzione tra il tempo *Κρόνος* e il tempo *αἰών*.

In realtà – lungo il vagare faticoso di tale trattazione – abbiamo già incontrato una dicotomia simile, precisamente nella riflessione šklovskijana sul *byt* – sugli automatismi della vita quotidiana – e sull’*ostranenie*, in quanto straniamento e abrogazione di quegli stessi automatismi.

Abbiamo visto come, nel *byt*, gli oggetti, la realtà oggettuale, venga sostituita, nella coscienza dell’uomo, da una mera “algebrizzazione”, stando alla pregnante definizione di Šklovskij. Il “tavolo” con tutta la sua tangibile presenza, nell’attività cognitiva quotidiana, diviene un semplice significante linguistico: un costrutto algebrico, un simbolo che allude all’oggetto reale ma in tale alludere lo oblia totalmente, lo rende inattingibile alla percezione. Infatti, tale significante, tale simbolo algebrico passa velocemente e distrattamente nella coscienza: l’attenzione non si focalizza su di esso. Questo spiega, dice Šklovskij, il linguaggio mozzo della quotidianità “con le sue frasi non completate e le parole pronunciate a metà”<sup>426</sup>: la parola non si ferma nella coscienza, non passa al vaglio della percezione, ma scivola via nella fretta distratta del vivere quotidiano. Scrive Šklovskij: “nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola”<sup>427</sup>.

Quindi gli oggetti di cui siamo circondati, il reale, la realtà, è occultata due volte: *in primis* perché è algebrizzata; in secondo luogo perché la formula algebrica che la sostituisce passa velocemente nella coscienza senza sedimentarsi.

---

<sup>425</sup> Louis Jouvét, *Elogio del disordine*, pag. 267-268, cit.

<sup>426</sup> Victor Šklovskij, *Teoria della prosa*, pag. 11, cit.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

Il linguaggio quotidiano, con la sua fretta, si basa sui criteri della “non-pronunciabilità” – la parola mozza che sguiscia via dalla percezione – e quindi della “non-ascoltabilità”<sup>428</sup>: il soggetto quotidiano non si ascolta quando parla, non sofferma la sua attenzione sulle parole (e quindi sugli oggetti che quella parola simbolizza). Il linguaggio quotidiano è tutto teso, in una corsa forsennata, verso il *Risultato* della comunicazione: semplice “valore d’uso” del linguaggio, mero dare e ricevere informazioni.

Tutto il procedimento del gesto – del dire, del fare – passa incoscientemente, è totalmente occultato: “l’oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie” (*ibidem*), ossia ne percepiamo appena i “primi tratti” (*ibidem*) della algebrizzazione linguistica. L’oggetto-in-sé, nella sua tangibile realtà, diviene inattingibile, non percepibile. L’algebrizzazione automatizzata del *byt*, come avevamo in precedenza notato, non è altro che il regno della *Vorstellung*, della *Rappresentazione* schopenaueriana: il mondo dei fenomeni, degli oggetti-in-sé, viene filtrato dalle categorie mentali (innanzitutto dalla simbolizzazione-algebrizzazione del linguaggio), tradotto, dalle categorie trascendentali kantiane, in pure *Rappresentazioni*, in puri geroglifici psichici. Il mondo è una nostra rappresentazione: le categorie mentali non sono che un velo di Maya, un telo spesso che si frappone tra noi e il fenomeno in quanto cosa-in-sé. Non vediamo nient’altro che le trame, i disegni filiformi della nostra retina mentale: nient’altro che un geroglifico algebrizzante del fenomeno.

Avevamo scritto: “nel *byt* la tangibile presenza alla coscienza degli oggetti viene sostituita da una serie di formule e di simbolizzazioni algebriche. Nell’automatismo abbiamo perduto la sensazione del mondo, la sua presenza nella coscienza, la percezione e l’ascolto di noi stessi e della realtà circostante”.

Gli automatismi percettivi del *byt*, di cui parlava Šklovskij, derivano intrinsecamente dal procedimento – che si innesca *automaticamente* nella percezione umana – consistente nella traduzione-sostituzione della cosa-in-sé con i geroglifici mentali algebrizzanti, in una *automatica* simbolizzazione mentale dell’oggetto. In una parola, l’automatismo deriva dalla *automatica* applicazione (al mondo oggettuale) delle categorie mentali della *Vorstellung* schopenaueriana.

---

<sup>428</sup> *Ibidem*.

Ora tutta la riflessione di Šklovskij sul *byt* coincide sorprendentemente con quella di Deleuze sul tempo quotidiano *Κρόνος*. Anche nel *Κρόνος*, la realtà, l'evento (per usare un termine deleuziano), in quanto cosa-in-sé, è inattuabile: esso accade, vive nell'attimo di αἶών, mentre nel *Κρόνος*, nel tempo quotidiano, la percezione umana è tutta alienata verso il futuro (il τέλος, il Risultato), e verso il passato (la Causa). Nel *byt* il processo della parola è totalmente occultato: noi non lo ascoltiamo mentre esso attraversa la nostra coscienza. Come dice Šklovskij, ci rendiamo conto confusamente solo dei primi suoni della parola: così è per i gesti. Nel *byt* ciò che ci accade *realmente* è "non-ascoltato": parole e gesti si riducono a mozziconi, frammenti che velocemente passano. Allo stesso modo anche nel *Κρόνος* ciò che ci accade è completamente occultato, ci passa sotto gli occhi senza che ce ne accorgiamo: in quanto *evento*, esso accade nell'attimo presente di αἶών, ma noi siamo alienati mentalmente nel futuro e nel passato. Non ci badiamo.

Tutto ciò che accade nell'attimo di αἶών – ed è veramente Tutto, ossia la totalità di quello che viviamo – nell'orizzonte del *byt* e del *Κρόνος* non è più in nostro possesso: se lo mangia l'automatismo, che sia l'automatismo della parola detta nella fretta quotidiana di Šklovskij, o che sia il viaggio di Grotowski in cui pensiamo a tutto tranne a quello che ci accade realmente nel viaggio (ricordiamoci dell'esempio šklovskijano riferentesi alle prime volte in cui teniamo in mano una penna o parliamo una lingua straniera: lì si che non c'è automatismo e la nostra percezione è tutta focalizzata sull'evento!).

Anzi, come nel *byt*, la cosa-in-sé, l'evento, è immediatamente simbolizzato e algebrizzato, così nel *Κρόνος* tutto passa al vaglio di due categorie trascendentali (pseudo-kantiane): 1) il teleologismo (tutto vive in direzione di un Risultato) e 2) il principio di causalità (tutto sgorga da una Causa). L'evento accadente nell'attimo di αἶών si trasforma – sotto la cappa di *Κρόνος* – nel simbolo, nel geroglifico algebrico che sta per 1) un fine, un τέλος, un Risultato; e per 2) una Causa.

Detto in termini più chiari: quello che mi accade ora, non ha senso di per sé, io non lo ascolto, non lo tengo in considerazione se non come Simbolo che mi rimanda ad un possibile Risultato (proiettato nel futuro) e ad una possibile Causa (proiettata nel passato). Ci succede nella vita di tutti i giorni. Se una bella ragazza (o ragazzo) mi regala un libro la prima cosa che si pensa è: 1) perché me lo ha regalato (Causa, passato); 2) forse tra noi accadrà qualcosa di interessante

(Risultato, τέλος, futuro). Raramente si apprezza, si percepisce un gesto nella sua absolutezza fenomenica, αἰών-ica.

Il 1) Risultato e 2) la Causa, quindi, sono l'equivalente della *parola*, del significante, nel *byt* šklovskijano, che sostituisce e rende inattingibile la cosa-in-sé: anch'essi non sono che una *simbolizzazione*, una griglia algebrizzante che rende inattingibile l'evento accadente nell'attimo αἰών-ico.

Se volessimo fare una sintesi tra Deleuze e Schopenhauer potremmo dire che la *Vorstellung*, il mondo mentale della *Rappresentazione* tipico della temporalità di Κρόνος, si basa sulle categorie trascendentali della proiezione verso il Risultato e della alienazione verso la Causa: Risultato e Causa costituiscono la retina mentale di Κρόνος, il velo di Maya che offusca e rende inattingibile il fenomeno, la cosa-in-sé, l'evento.

Abbiamo visto come la *ostranenie*, lo straniamento messo in campo dall'opera d'arte, per Šklovskij, rompa le algebrizzazioni e gli automatismi del *byt*, frantumi l'orizzonte della *Vorstellung* schopenhaueriana, e restituisca allo spettatore la percezione pura della cosa-in-sé, della realtà degli oggetti e dei gesti stessi (percezione e propriocezione): detto in termini deleuziani, fa accedere lo spettatore all'autenticità dell'evento accadente nell'attimo di αἰών.

Cosa fa, allora, l'attore stanislavskijano? Attraverso l'attenzione focalizzata su oggetti precisi e micro-azioni ausiliarie, rompe la simbolizzazione, l'algebrizzazione quotidiana del *byt* in cui ogni gesto è sostituito da un geroglifico mentale e occultato nella fretta e nell'automatismo: quindi, accede all'evento, alla percezione totalizzante del *Processo intero* del gesto attoriale. Se nel *byt* vige il criterio del non-ascolto, dell'automatismo distratto – perché in quanto Κρόνος la temporalità del *byt* è tutta tesa al Risultato e alla Causa (cioè è una realtà algebrizzata che non ha senso per se stessa ma solo in quanto simbolo del passato e del futuro) – di contro, l'attore di Stanislavskij si mette ad ascoltare “tutti i momenti di presente” in cui lui – veramente – agisce: dal gesto automatizzato, algebrizzato, che allude costantemente ad altro da sé (Risultato o Causa), arriva finalmente a percepire il gesto-in-sé, il fenomeno del gesto al di là del velo di Maya della *Vorstellung*.

“Il Processo contro al Risultato”: la cosa-in-sé contro la sua algebrizzazione, l'attimo di αἰών contro l'alienazione di Κρόνος. Ascolto contro “non-ascoltabilità”.

Un procedimento simile lo troviamo nel lavoro estatico del performer: in quanto corpo divenuto *canale d'ascolto*, egli percepisce ogni attimo in cui il suo gesto si sviluppa e lo attraversa. Se dice una parola, il processo propriocettivo innescato da quel "dire" si discosta completamente da quello vigente nel *byt*, in cui la parola assume le sembianze fantasmatiche di un geroglifico algebrico che sguiscia via nella coscienza senza lasciare traccia. Inversamente, il performer ascolta – come spiegava in precedenza Giacché – tutto il percorso, il tracciato evolutivo della parola, dalle prime vibrazioni polmonari, fino al riverbero nella cassa toracica e al suo risuonare dentro la cavità orale: la parola del performer non apparirà mai smozzicata, frammentaria, alla coscienza. Al contrario: emergerà smisurata, giganteggerà in tutta la sua tattile corposità sonora. È la *phoné* di cui parlava Bene.

Ed è chiaro, a questo punto, perché lo stesso Bene insistesse tanto nel caratterizzare il suo lavoro attoriale come tentativo prometeico di fuoriuscita dal linguaggio: quest'ultimo presuppone ed implica sempre una simbolizzazione, una algebrizzazione della realtà fenomenica. Come diceva Šklovskij, nell'atto linguistico, la tangibile materialità del tavolo diventa un mero geroglifico mentale: e si sottrae alla percezione. L'atto di parola è la prima griglia trascendentale che si frappone tra noi e il mondo, tra noi e noi stessi: quando guardiamo, tocchiamo qualcosa, immediatamente, nella nostra testa, apparirà la parola che simbolizza quell'oggetto. Stiamo toccando la parola, siamo semplicemente connessi mentalmente con il geroglifico algebrico dell'oggetto: non percepiamo mai l'oggetto-in-sé con un contatto diretto. "L'atto attoriale è prima della parola ed è dopo la parola: non appartiene al linguaggio, non appartiene all'essere parlante"<sup>429</sup>, si accorava Carmelo Bene.

"Non si può raggiungere l'originario senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si dis-dice il detto (ossia il dire originale), divenendo stranieri nella propria lingua"<sup>430</sup>.

Mettendosi nella postura dell'ascolto, facendosi canale d'ascolto, Bene si focalizza sulla parola che attraversa tutto il suo corpo: ma la parola, a questo

---

<sup>429</sup> *Uno contro tutti*, Maurizio Costanzo Show, 1994.

<sup>430</sup> U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologhi a due voci sul teatro*, pag. 125, cit.

punto, non è più il geroglifico algebrico che rimanda ad un significato oggettuale. Non è più un significante in quanto simbolo di qualcos'altro: si è fuori dall'orizzonte del linguaggio<sup>431</sup>. La parola stessa – in quanto aggregato fonemico – diventa una cosa-in-sé, un puro oggetto fonetico, un puro suono oggettualizzato senza alcun riferimento ad un referente, ad un significato. Quindi, Bene scavalca anche il fenomeno, l'oggetto che sta dietro il significante (e a cui il significante allude), e rende cosa-in-sé, *phoné*, suono oggettualizzato la stessa parola: la rende musica. Sappiamo come, per Schopenhauer, la musica sia l'espressione della realtà originaria che sta dietro gli stessi oggetti: ossia l'incarnazione del puro *Wille*, della pura *Volontà* che muove energeticamente l'universo. Quindi Bene scopre, nella pura realtà fonemica della parola, la *musica*, quella che lui stesso definisce “*phoné*”, “basso continuo” (per dirla con lo stesso Bene), espressione diretta e immediata della *Volontà* schopenhaueriana, dell'energia che muove il cosmo<sup>432</sup>. Attraverso la parola fatta uscire dai confini del linguaggio e resa pura *phoné*, Bene, nella sua estasi attoriale, si connette al *Wille* schopenhaueriano, alle energie universali. Il processo è molto simile al pathos ejzenštejniano: lo spettatore riscopre, attraverso la ricezione di un'opera d'arte basata sulle leggi della materia, non la cosa-in-sé, non l'oggetto, bensì le leggi che costituiscono quell'oggetto, le energie che danno vita alla materia, che vengono prima della materia.

Anche per il pathos ejzenštejniano (similmente alla *phoné* beniana), la *ostranenie* che rompe l'algebrizzazione incessante applicata dall'io alla realtà esterna e alla natura, spinge lo spettatore ben oltre la rivelazione dell'oggetto nella sua tangibilità (come auspicava Šklovskij): si configura, invece, come percezione epifanica delle leggi originarie della materia, dei principi e delle energie che vengono prima della materia. Il pathos spettatoriale squarcia il velo di Maya della *Rappresentazione* (*Vorstellung*) schopenhaueriana – in quanto procedimento

---

<sup>431</sup> “Se lo smargini, questo linguaggio, invece che farne un originale, cioè un riferire, se ti lasci invadere, attraversare dall'originario, a questo punto tu l'hai scapolato: tu non sei più tu, intanto. Intanto il tuo abbandono, il tuo non esser là... E l'Altro non si pone nemmeno e quindi diventa un lezzo, un puzzo. C'è puzza di dio [...] Qui si innesta per me un'altra cosa: che proprio disponendosi a un ascolto, *originario* e non *originale* esso è dis-dire, dis-dire il detto”, ossia, superamento della algebrizzazione del linguaggio, *Ivi*, pag. 84, 98, cit.

<sup>432</sup> E' lo stesso Bene che, in numerosissimi e insistenti passaggi della sua opera teorica, propone questa lettura schopenhaueriana della sua estasi attoriale. Cfr. tutto il vol. C. Bene, G. Dotto, *Vita di C. B.*, Bompiani, Milano 1999; il saggio *Autografia di un ritratto* in *Opere*, Bompiani, Milano 1995 etc.

automatizzato di algebrizzazione del mondo- e accede alla pura energia cosmica, al *Wille*.

Dice con chiarezza Bene:

“Se si smargina il linguaggio, invece di farne un *originale* (cioè un riferire, un porgere) e ci si lascia invadere dall'*originario*, cade il soggetto. Solo allora si è stranieri a casa propria, stranieri nella propria lingua [...] grazie all'avvento di una lingua musicale che non deve essere virtuosismo [è *la musica schopenauerianamente intesa come espressione del Wille, delle energie originarie cosmiche*]. Si può parlare di musicalità solo se esiste smarginamento. Quando distinguo tra *originario* e *originale* intendo questo: l'*originario* è abbandono, oblio, qualcosa che va al di là dell'oralità e coincide con quanto Schopenauer chiama mondo della rappresentazione, il mondo come spettacolo: un'esteriorità può darsi in quanto tale a condizione che esista un soggetto”<sup>433</sup>.

Il superamento del linguaggio implica la dissoluzione del soggetto, l'abrogazione dell'Io: infatti, come abbiamo già notato, l'Io non è altro che il precipitato delle categorie trascendentali; non è altro dalle griglie mentali che filtrano il reale sostituendolo con un suo simulacro (o surrogato). Che sia l'algebrizzazione di cui parlava Šklovskij, che sia la proiezione alienante verso un *τέλος* o una Causa del *Κρόνος*, o che siano le categorie trascendentali kantiane della filosofia schopenaueriana, stiamo sempre parlando della medesima cosa: dell'Io, in quanto mediatore, traduttore/traditore della realtà *originaria*, incessantemente sostituita dal suo *originale* mentale (per usare la terminologia schopenaueriana di Bene).

In tutti i casi presi in analisi nella presente trattazione, si tratta, sempre, di fuoriuscire estaticamente dall'Io in quanto concrezione e fulcro delle modalità dell'esistenza quotidiana: che sia la possessione dello spettatore patetico *ejzenštejniano*, che sia la Riviviscenza (*perezivanie*) dell'attore di Stanislavskij, o la condizione del canale d'ascolto del performer.

Si tratta di una vera e propria “categoria archetipica” (estatica) umana, che è condensata perfettamente nel concetto šklovskijano di *ostranenie*: tutto ciò che

---

<sup>433</sup> U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologhi a due voci sul teatro*, pag. 98, cit.

nella quotidianità del *byt* procede per automatismo, inedia, distrazione, assuefazione, noia, viene “straniato”, ribaltato, ritorto come un guanto.

Tutto quello che era considerato ovvio (e ottuso), automaticamente accettato, supinamente agito, viene messo in discussione. Se nella vita di tutti i giorni sorvoliamo sugli eventi, sulle cose, sulle persone, sui gesti come dei sonnambuli<sup>434</sup> di brochiana memoria, inebetiti nel funzionamento della grande macchina dell’abitudine, il Risveglio (per usare un termine del buddismo Zen) ci riconsegna alla dimensione autentica dell’epifania: che si tratti di una *trasvalutazione di tutti i valori (Umwertung aller Werte)* di nietzscheana memoria?

Il pathos di Ejzenštejn mira a tale riscoperta totale. L’attore pensato e plasmato da Grotowski mira ad un epifania simile se non omogenea: in questo senso è molto più vicino allo spettatore patetico ejzenštejniano della “sparizione attoriale” di Bene. Tentiamo di dimostrare (o semplicemente “mostrare”) il perché.

Il *training*, il processo di cambiamento e trasvalutazione delle proprie modalità percettive e propriocettive, autoinnescato dal performer grotowskiano, viene definito dallo stesso Grotowski come “la *via negativa*”<sup>435</sup>:

“Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo e del suo processo psichico. Il risultato è l’annullamento dell’intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l’impulso sia già una reazione esterna. L’impulso e l’azione sono contemporanei [...]. La nostra, perciò, è una via negativa – non una somma di perizie tecniche, ma la rimozione dei blocchi psichici”<sup>436</sup>.

Detto in termini šklovskijani, l’attore deve applicare una pervicace *ostranenie* ai “blocchi psichici”, agli automatismi mentali, percettivi e comportamentali del quotidiano, in modo che tra gli “impulsi interiori” e le “reazioni esteriori” non ci sia la mediazione simbolica della algebrizzazione mentale: l’impulso del gesto non

---

<sup>434</sup> Il riferimento è all’immane affresco de *I sonnambuli (Die Schlafwandler)* di Hermann Broch, Einaudi, Torino 1998.

<sup>435</sup> “Il principio fondamentale del lavoro con e sull’attore, quello che determina la scelta dei molteplici esercizi, è oggi il principio dell’eliminazione. Grotowski lo chiama la *via negativa*. Come ha eliminato dallo spettacolo gli elementi parassitari, così elimina dall’attore ciò che ne ostacola l’attività e l’espressione. Il nostro corpo è innaturalmente torpido. In ogni articolazione si cela la sclerosi, ogni muscolo tende a legarsi, una laringe contratta provoca la raucedine”, in Raymonde Temkine, *Il teatro laboratorio di Grotowski*, pag. 139, De Donato ed., Taranto 1976.

<sup>436</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pag. 23, Bulzoni, Roma 1970.



deve essere simbolizzato attraverso la parola, il significante e qualsivoglia altro atto di mediazione mentale (l'attore non si deve raccontare il proprio gesto: "ora sto facendo questo"). Grotowski è particolarmente chiaro a riguardo: quando noi siamo di fronte ad un paesaggio, ad un oggetto, ad un evento, raramente lo fruiamo come cosa-in-sé, in tutta la sua tangibile materialità. Abbiamo sempre bisogno di mediarlo attraverso un atto di parola (mediante una algebrizzazione simbolica): "Oh guarda! Che magnifico tramonto", nel momento in cui si parla ci si è già liberati dall'«esperienza reale del tramonto»<sup>437</sup>.

La percezione del tramonto non è più reale – non è più appercezione pura, puro sentimento (*oščuščenie*) di partecipazione alla cosa-in-sé (per dirla in termini di pathos ejzenštejniano) – ma viene mediata attraverso la simbolizzazione linguistica: diviene geroglifico algebrico mentale. Scrive Grotowski: "una persona non ha sonno e tuttavia si prepara a dormire. Perché? Perché è l'ora di dormire. Questo è il suo obiettivo [*vediamo ancora, in questo caso, l'alienazione nel Risultato tipica di Kpóvos*]. «Devo andare a letto alle undici, ho avuto un'intera giornata di lavoro». Non riesce a dormire, così prende una pillola"<sup>438</sup>.

Siamo di fronte ad un'azione che obbedisce alle leggi della simbolizzazione: la norma mentale che io ho introiettato nel ripetersi acefalo dell'abitudine quotidiana, mi dice che sono le undici e devo andare a dormire, anche se non ho sonno. La mia azione obbedisce, non alla realtà tangibile dell'"impulso interiore", ma al geroglifico algebrico della mia mente. Lo stimolo è sostituito da un simbolo mentale (algebrico) sottoposto alle leggi del *byt*, derivanti dalla ripetizione automatica di un'abitudine, di una credenza, di una norma, di un costume.

"Ma immaginiamo che qualcuno si addormenti perché ha sonno. Forse anche nel bel mezzo di qualcosa che sta facendo, e non necessariamente di notte [...]: non si trova né davanti a sé né dietro di sé [...]. Questo è il primo passo per essere ciò che si è realmente"<sup>439</sup>: a questo punto l'azione non è più mediata dalla algebrizzazione simbolica della norma o dell'abitudine (del *byt*), ma obbedisce ad una coincidenza assoluta tra "impulso interiore" e "reazione esteriore", senza mediazione. Si tratta di un *gesto-in-sé*. Assoluto; *letterale*.

---

<sup>437</sup> Jerzy Grotowski, *L'azione è letterale* (Conferenza tenuta a New York nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, pag. 171, cit.

<sup>438</sup> *Ivi*, pag. 171-172, cit.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

“In un linguaggio teatrale potremmo dire che l’azione è letterale e non simbolica [...] che lo spazio è letterale e non simbolico” (*Ibidem*).

Quindi, per Grotowski, non si tratta di insegnare all’attore, al performer, l’arte del recitare: ma si tratta, al contrario – seguendo la *via negativa* – di insegnargli a recitare sempre meno rispetto all’asfittica sclerosi della recitazione quotidiana<sup>440</sup>. L’uomo, nella quotidianità del *byt*, non fa altro che recitare dei ruoli e indossare delle maschere inautentiche: ossia non fa altro che mediare il reale, i suoi “impulsi interiori”, i suoi desideri, attraverso una costante e automatizzata simbolizzazione, traduzione del reale in geroglifici algebrici mentali. Tutto ciò che accade è trasformato in sinapsi neuronali: Re Mida alla rovescia.

Il performer grotowskiano tenta di rompere il processo incessante ed automatizzato della simbolizzazione, per accedere all’“azione letterale”, rosicchiando il territorio della alienante recitazione quotidiana verso una sempre maggiore autenticità: alla scoperta della sua vera identità, occultata dalle convenzioni mentali del *byt*.

“In questo caso abbiamo una situazione in cui non si sta cercando un modo per recitare, ma solo un modo per non recitare. E in certe attività è possibile non partire dal problema di come recitare. Questo non significa solamente evitare di diventare un attore professionista, ma anche di voler diventare meno “attore” di quanto si è “attori” nella vita [...]. Una cosa così semplice può essere qualcosa di grande, se è collegata a un tendere progressivo verso la non-recitazione [...], un tentativo di non-recitazione, una rinuncia alla recitazione, una rinuncia ai ruoli sociali quotidiani”<sup>441</sup>.

E ancora, qualche pagina più avanti:

---

<sup>440</sup> Grotowski risponde a Schechner parlando dell’America: “ho osservato in questo paese una certa cordialità esteriore che fa parte della vostra maschera giornaliera. La gente è molto “cordiale” ma è terribilmente difficile per loro stabilire un contatto autentico; in fondo sono molto soli. Se noi fraternizziamo troppo facilmente, con etichette e formalismi, il contatto naturale diventa impossibile. Se lei è sincero con qualcuno, l’altro lo considera come un aspetto della maschera abituale [...] sostanzialmente il magazzino non è lì per l’uomo: è l’uomo che esiste per il magazzino. Vi sono in ogni paese tipi di comportamento che è necessario infrangere se si vuole creare. Creare non significa usare la nostra maschera abituale, ma, piuttosto, rendere situazioni eccezionali in cui le nostre maschere di ogni giorno non agiscono”, in *Incontro americano*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pag. 287-288, cit. Insomma le *etichette* non sono altro che gli ingranaggi dell’*etichetta* – intesa come “piccola etica” – del vivere quotidiano.

<sup>441</sup> Jerzy Grotowski, *Un discorso sul teatro per la gioventù nelle scuole*, in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, pag. 180, cit.

“Prima di tutto: l’«attore» può indicare un individuo che ritrae o sperimenta un personaggio, che recita qualcuno. Questo è un concetto. Un’altra possibilità: l’«attore» indica un individuo in azione, che non mira a recitare, bensì a recitare in misura minore rispetto alla vita quotidiana e che trascina gli altri alle azioni più semplici, più umane, più dirette”<sup>442</sup>.

Grotowski insiste con energia sull’importanza del superamento, da parte del performer, dei ruoli e delle convenzioni sociali introiettate supinamente nella quotidianità: “le forme del comportamento quotidiano fanno da velo alla realtà e alla verità; noi componiamo un parte come un sistema di segni che sveli ciò che si nasconde dietro la maschera della visione convenzionale. [...] Se ci mettiamo a nudo toccando anche gli strati psichici più intimi, palesandoli, anche la maschera di ogni giorno viene infranta e cade”<sup>443</sup>. Ribadisce lo stesso Grotowski in una straordinaria intervista concessa ad Eugenio Barba nel 1964: “se l’attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione, un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione”<sup>444</sup>.

In questo stralcio troviamo uno dei rari casi in cui Grotowski accenna compiutamente al ruolo spettatoriale, ad una teoria della ricezione. E notiamo la palese vicinanza con il processo ricettivo del pathos spettatoriale ejzenštejniano: come il performer grotowskiano, attraverso una “profanazione” dei meccanismi mentali del *byt*, fa emergere la propria dimensione autentica gettando via la maschera sociale quotidiana – e in tal modo innesca un medesimo processo di scoperta del vero Sé nello spettatore – così l’opera d’arte organica ejzenštejniana, costruita sulle leggi della materia cosmica (il salto estatico da una qualità in un’altra), accende nello spettatore un processo epifanico di riscoperta interiore di quelle stesse leggi universali (il pathos).

Il corpo quotidiano, per Grotowski, è un corpo *colonizzato* dalla simbolizzazione algebrizzante, dalle norme introiettate come meccanismi

---

<sup>442</sup> *Ivi*, pag. 181, cit.

<sup>443</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pag. 23, 30, cit.

<sup>444</sup> J. Grotowski (Eugenio Barba intervistatore), *Il Nuovo Testamento del teatro*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pag. 42, cit.

automatici: “in questa civiltà, la colonizzazione del corpo del pianeta, di noi stessi, della vita, dei sensi – questa colonizzazione che comincia con noi stessi, con il nostro organismo, con gli esseri umani a noi più vicini – è avanzata ad un punto tale che bisogna bilanciarla. Si potrebbe dire che ci troviamo in un processo di colonizzazione delle nostre stesse individualità, che comincia con ciò che è vivo in noi stessi, che comincia – semplicemente – con il corpo”<sup>445</sup>.

Il performer deve de-colonizzare il suo corpo, deve rompere l'automatismo incessante della simbolizzazione: Grotowski parla di “de-addestramento”.

“Dal momento in cui nasciamo, siamo addestrati in tutto: come vedere, come sentire, cosa è cosa, come essere, come mangiare, come bere acqua, cosa è possibile e cosa è impossibile. E così la seconda possibilità [dopo il *training*<sup>446</sup>] è il de-addestramento dell'addestramento. È un lavoro molto difficile. Il de-addestramento richiede sforzo ed autodisciplina maggiore rispetto al training”<sup>447</sup>.

Anche per Eugenio Barba, l'autenticità del gesto attoriale passa per un de-addestramento, per un processo di *ostranenie*, di straniamento applicato ai codici comportamentali e percettivi della “maschera” quotidiana:

“Tutto accade come se il corpo dell'attore venisse scomposto e ricomposto secondo movimenti successivi e antagonisti. L'attore non rivive l'azione; ricrea il vivente dell'azione. Alla fine di quest'opera di scomposizione e ricomposizione, il corpo non assomiglia più a se stesso. Come i fiori dei nostri vasi o degli *ikebana* giapponesi, anche l'attore è reciso dal suo contesto «naturale» in cui dominano le tecniche quotidiane del corpo. [...] Detto in altre parole, deve abbandonare la propria «spontaneità», cioè i

---

<sup>445</sup> Jerzy Grotowski, *Peregrinazioni sulle tracce del Teatro delle fonti* (Conferenza tenuta all'ITI nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, pag. 175, cit.

<sup>446</sup> Grotowski distingue la tecnica del de-addestramento da quella del training. Come esempio di quest'ultima Grotowski si riferisce all'arte del samurai: “dopo essere arrivato all'optimum della conoscenza tecnica è obbligato a rinunciarvi del tutto: [...] dimenticare ogni abilità, essere completamente senza abilità, essere quasi come in un sogno” (*Ivi*, pag. 173, cit.). Quindi il training si basa su due fasi: 1) apprendimento tecnico 2) oblio della tecnica nell'abbandono estatico. Il de-addestramento, invece, parte direttamente dalla destrutturazione delle tecniche della recitazione quotidiana.

<sup>447</sup> *Ivi*, pag. 173, cit.

propri automatismi. *Le diverse codificazioni dell'arte dell'attore sono, innanzi tutto, metodi per evadere dagli automatismi della vita quotidiana*<sup>448</sup>.

Barba ricorda come la maestra del grande attore giapponese Katsuko Azuma urlasse all'allievo direttamente nei timpani (perfor(m)ati): «Uccidi il respiro! Uccidi il ritmo!». Uccidere il respiro e uccidere il ritmo significa rendersi conto della tendenza a legare automaticamente il gesto al ritmo del respiro, del parlare e della musica e infrangerla. Il contrario del legare automaticamente è creare consapevolmente una nuova connessione [...]: rottura degli automatismi delle tecniche quotidiane del corpo<sup>449</sup>.

Tale idea (e pratica) di un superamento della quotidianità – con tutte le sue tecniche introiettate automaticamente – al fine di costituire e connettere nuovi processi percettivi e nuovi atteggiamenti posturali (un corpo nuovo), è presente anche nella riflessione di Stanislavskij, che scrive:

“Per vincere tutte le difficoltà che ci aspettiamo, bisogna anzitutto avere il coraggio di capire che, quando entriamo in scena davanti alla folla degli spettatori, e appunto perché creiamo in pubblico, noi dobbiamo perdere qualsiasi abitudine della vita reale. Dimenticare tutto: come camminiamo, come sediamo, mangiamo, beviamo, dormiamo, chiacchieriamo, guardiamo. In una parola come agiamo nella vita sia interiormente sia esteriormente. Dobbiamo imparare tutto daccapo, proprio come un bambino, a camminare, parlare, guardare, ascoltare”<sup>450</sup>.

Ora attraverso questa dichiarazione indubbiamente radicale di Stanislavskij – che si avvicina alle tendenze più estreme di destrutturazione dell'io quotidiano tipiche delle avanguardie attoriali del dopoguerra – ritorniamo ad Ejzenštejn.

Rileggendo gli scritti dedicati da Ejzenštejn al teatro, appare evidente, in primo luogo, il forte legame esistente tra la teorizzazione ejzenštejniana riservata al cinema (e all'arte in genere) e la riflessione – sviluppata dallo stesso Ejzenštejn – incentrata sul corpo attoriale (e sul corpo estatico), tanto che, come abbiamo cercato di dimostrare, il corpo performativo (attoriale o estatico) funge da modello

---

<sup>448</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, pag. 55, Il Mulino, Bologna 1993.

<sup>449</sup> *Ivi*, pag. 55-56, cit.

<sup>450</sup> K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, pag. 72, cit.

per la costituzione (teorica) 1) del corpo dell'opera d'arte organica e 2) della reazione spettatoriale (il pathos, inteso come estasi percettiva). In secondo luogo, le riflessioni ejzenštejniane sull'attore dimostrano tutta la loro modernità, acutezza e attualità. Infatti, osserviamo come, nello scritto *Il movimento espressivo*, Ejzenštejn giunga a conclusioni quantomai vicine e omogenee a quelle formulate dalla teoria della performance grotowskiana o barbiana. Anche per Ejzenštejn, il gesto e la percezione quotidiane sono irrimediabilmente inautentiche, automatizzate e innaturali: “un tedesco moderno e civilizzato lavora e si muove ignorando assolutamente il proprio corpo. Bisogna rivolgersi agli artigiani e ai contadini per individuare il movimento lavorativo giusto. Teoricamente lo si potrebbe trovare osservando gli animali”<sup>451</sup>.

E prosegue, qualche pagina più avanti, mettendo in evidenza la dis-grazia che discende dalla simbolizzazione incessante dei gesti e della percezione quotidiana: quando un'azione si sclerotizza in un geroglifico algebrico mentale, perde il suo flusso naturale e diventa meccanica, robotizzata nell'automatismo:

“Più avanti Kleist affronta la questione del modo in cui l'irrompere della coscienza disorganizza la grazia naturale dell'uomo e riporta l'episodio di un giovane che, mentre si asciugava un piede guardandosi allo specchio, gli aveva detto: «non assomiglio forse a quella scultura famosa del ragazzo che si toglie una spina dal piede?». Malgrado anche Kleist avesse notato questa somiglianza, per stuzzicare il ragazzo si mise a contraddirlo. Quello cercò allora di ripristinare la posa controllandosi allo specchio, ma non vi riuscì malgrado numerosi e ostinati tentativi. Kleist poté inoltre notare che ormai ogni gesto del giovane, il quale passava molto tempo a rigirarsi davanti allo specchio, appariva studiato, impacciato, artificiale fino a cancellare del tutto la grazia originaria di quel movimento”<sup>452</sup>.

Il gesto originario del ragazzo di fronte allo specchio accadeva *im-mediato* (non-mediato). Per dirla con termini grotowskiani, tra l'“impulso interiore” e l'“azione esteriore” non c'era nessun filtro mentale, nessuna simbolizzazione trascendentale (in senso kantiano). Il gesto accadeva nell'attimo di αὐτόν: nell'immediato appunto. Quando il ragazzo prova a ricostruire il gesto, la sua mente si

---

<sup>451</sup> S. M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo*, pag. 204, cit.

<sup>452</sup> *Ivi*, pag. 207, cit.

frappone tra l'impulso e il movimento muscolare: cerca di ricordare il modo in cui il gesto era stato eseguito, e si aliena nel passato, nella *Causa*. Nel frattempo è tutto teso al *Risultato* del gesto, tutto proiettato verso il suo futuro: bisogna rifarlo come la prima volta. Ha perso la grazia dell'attimo accadente di αἶψα e rimane intrappolato nelle proiezioni alienanti (Causa-Risultato) di Κρόνος: mediazione, progettazione, ricordo. Dis-grazia.

Se il corpo in situazione performativa – che sia il corpo dell'attore stanislavskijano o il corpo estatico del mistico loyoliano – rappresenta un modello privilegiato per Ejzenštejn nell'elaborazione teorica dell'opera d'arte organica, uno dei punti di maggior contatto tra i due (il corpo performativo da un lato e l'opera d'arte organica dall'altro), risiede propriamente nel superamento degli automatismi del *byt*, del tempo quotidiano. Abbiamo visto, nel capitolo dedicato all'Arte come procedimento, come il colore cinematografico sia pensato da Ejzenštejn in quanto momento (estatico) di rottura e superamento della datità quotidiana dell'oggetto – quindi come un processo di *ostranenie* – e riconfigurazione colorica dell'oggetto stesso. Ricordiamo l'aneddoto proposto da Ejzenštejn del cavallino con le macchie rosse: le macchie rosse si staccano dalla porcellana e volano via autonomamente – e siamo al superamento della percezione quotidiana – per poi riconfigurarsi in una nuova oggettualità cromatica: si passa dal colore scialbo, supinamente e distrattamente percepito nella automatizzata dimensione del *byt*, alla ricezione totalizzante del colore-in-sé, del colore che si fa oggetto tangibile<sup>453</sup>.

Avevamo accennato anche all'esempio ejzenštejniano per cui, partendo dall'immagine abituale dei mandarini arancioni posati su foglie verdi, la drammaturgia cromatica del film – straniando la smunta percezione colorica quotidiana – doveva far accedere lo spettatore alla percezione totalizzante

---

<sup>453</sup> Avevamo scritto: “Quindi, nella sua strategia di composizione cromatica, il film deve applicare una totale *ostranenie*, un totale straniamento, capovolgimento, della “data, amorfa, neutrale realtà quotidiana” del colore. Questo perché il film deve portare la percezione dello spettatore fuori dalla “passiva riproduzione”, fuori dalla quotidiana ricezione dei colori tipica del *byt*, in cui tutta la variopinta tavolozza cromatica del reale diviene scialba e opaca sotto la nube dell'abitudine. L'apparato cromatico del film, torcendo l'uso quotidiano del colore attraverso la *ostranenie* di una precisa drammaturgia colorica, spezza l'incantesimo del *byt* in cui i colori passano inosservati d'innanzi all'occhio spento e offuscato, per restituire allo spettatore la capacità di gustare di nuovo la tangibile realtà del codice cromatico. Siamo di nuovo al pathos inteso come superamento dello schopenaueriano velo di Maya della *Rappresentazione (Vorstellung)*, per cui il mondo si riduce alla pura simbolizzazione intellettuale, ad un semplice ammasso di referenti e significanti, verso la riscoperta della cosa-in-sé, del puro oggetto: ricongiungimento partecipante dell'uomo alla legalità cosmica”.

dell'arancione-in-sé e del verde-in-sé. Se, nella quotidianità, il “verde” e l'“arancione” non erano che pallidi caratteri automaticamente attribuiti ad un oggetto – esso stesso pallidamente percepito nella fretta di tutti i giorni – attraverso la *ostranenie* cromatica del film, lo spettatore riscopriva quegli stessi colori in tutta la loro valenza espressiva e in tutta la loro tangibile peculiarità.

Allo stesso modo, abbiamo visto come, per Barba (e per Grotowski), l'attore debba applicarsi ad una “scomposizione” delle tecniche automatiche quotidiane per una “ricomposizione” in cui “il corpo non assomiglia più a se stesso”: diviene un corpo nuovo.

La differenza che intercorre tra un film in cui l'uso del colore si stratifica sul colore “quotidiano” (sono i “film colorati” a cui allude Ejzenštejn) e un film che applica una specifica drammaturgia cromatica, sta tutta nel fatto che nei primi lo spettatore non percepisce nessun tipo di procedimento di elaborazione cromatica, mentre nel film auspicato da Ejzenštejn lo spettatore tocca con mano il procedimento di costruzione dell'elemento colore: detto in breve, la drammaturgia cromatica di cui parla Ejzenštejn non è altro se non una *messa in scena del procedimento* cromatico del film, che diviene tangibile e non più occultato nell'automatismo quotidiano. Allo stesso modo, se l'attore comune – il commediante – fa leva sulle tecniche automatizzate del gesto di tutti i giorni, il performer, auspicato da Grotowski e da Barba, mette in scena i procedimenti di costituzione del gesto stesso e le tecniche performative – antagoniste rispetto a quelle quotidiane – usate per costruirlo. Nell'attore comune il corpo è un *mezzo neutro* che *serve* l'azione, che sta dietro all'azione, che è *occultato* nell'azione, nel personaggio, nella drammaturgia: è il corpo fantasmatico della vita quotidiana, un semplice utensile il cui unico valore è il “valore d'uso”; un corpo tutto indirizzato verso il *Risultato* pragmatico dell'azione; un corpo che ha la stessa funzione di un pannello pubblicitario o di un cartello stradale: indica una direzione.

Ora, il corpo estatico del performer non è – come avviene nell'attore canonico – un corpo messo a servizio di un ruolo teatrale (un Amleto, un Macbeth etc.), ossia un corpo *occultato* nella drammaturgia del ruolo, del regista, del copione classico: nel performer il corpo non si scioglie, occulta, nasconde nel personaggio, non diventa Amleto, Macbeth etc.



Inversamente, esso viene *messo in scena* come *dispositivo estatico*, nella materialità della sua estasi, del suo lavoro su di sé: è un corpo messo in scena. Anzi: diviene la scena per eccellenza, la *Skené* (nell'antico teatro greco la tenda privata dove l'attore si preparava prima dello spettacolo). Nel performer è la *Skené* dell'attore tutta intera ad andare in scena (la *Skené* come luogo *privato* della stessa soggettività quotidiana).

Il corpo del performer diventa l'unica scena del teatro, il luogo deputato dove avviene lo spettacolo – *senza spettacolo e fuori* dalla rappresentazione – di un uomo che, tramite una disciplina ferrea, supera le sclerosi comportamentali della vita di tutti i giorni: un corpo vuoto attraversato da energie, parole, e atti che fluiscono senza intoppi o lacci, ascoltati e contemplati dallo stesso performer in “ex-stasi”, mentre si scruta da un non-luogo (*ou-tòpos*) situato in un lontano e afelio “fuori di sé”.

Così, come nel performer il corpo attoriale non viene risucchiato, obliato, nascosto nel personaggio, ma viene messo in scena nel suo *processo estatico* di *canale d'ascolto*, allo stesso modo il modello dell'opera organica di Ejzenštejn presuppone, in primo luogo, una *messa in scena*, una *messa in evidenza* del procedimento di estasi dei codici.

Ma, come abbiamo visto nel primo capitolo, l'Estasi, per Ejzenštejn, non rimanda solamente alla fuoriuscita di un codice che si trasforma in un altro codice (anche se potremmo dire che questa sia la dimensione principale e privilegiata dell'Estasi). In realtà, l'Estasi ha a che fare, secondariamente, anche con un fuoriuscire plastico dai confini quotidiani degli oggetti: abbiamo visto come Ejzenštejn magnifici le descrizioni di Zola dove tutto esce dall'*ordo* quotidiano, dove tutto trabocca estaticamente fuori di sé: gli oggetti divengono enormi, le botti della birra esplodono, bambini urinano incessantemente come putti rinascimentali etc. Come negli ultimi quadri di El Greco, in cui le forme umane sembrano fuoriuscire dalla pelle, dai vestiti, e squarciare i loro stessi confini epidermici. Quindi, da un parte, 1) l'estasi dei codici linguistici. Dall'altra, 2) l'estasi come fuoriuscita degli oggetti dai loro confini plastici quotidiani, dal loro *ordo* convenzionale: dal reticolo di proporzioni e figure che la percezione stantia del *byt* ha loro attribuito.

Anche nel performer assistiamo, da un lato, all'estasi percettiva e propriocettiva, alla fuoriuscita dagli automatismi quotidiani per mezzo di un

corpo che si fa canale d'ascolto. Dall'altra però, possiamo rinvenire anche una sorta di estasi plastica, simile alle riflessioni ejzenštejniane sugli oggetti che squarciano i loro confini: non stiamo parlando del performer come di un culturista che gonfia narcisisticamente il suo apparato muscolare! Ci riferiamo a quello che Giacché, nel suo più recente volume, parlando della Antropologia Teatrale fondata da Barba, definisce lo “*spreco di energia*” del performer immerso nel suo atto performativo:

“Si tratta di uomini [*gli attori-performers*] che vivono agli antipodi della quotidianità e che disobbediscono alle sue leggi economiche per assumere posture e comportamenti basati su uno *spreco di energia*: la gratuità e perfino l'assurdità di questo spreco è indispensabile per catturare l'altrui attenzione, ma soprattutto è funzionale alla “messa in forma” di un corpo diverso e deciso, che insegue una modalità equivalente al reale e si ispira a una *incoerenza coerente* [*espressione coniata da Eugenio Barba*] che hanno valore in sé e per sé”<sup>454</sup>.

Come vedremo – rifacendoci alle riflessioni di Barba – il gesto del performer è sempre traboccante di un *surplus* di energia rispetto al gesto automatizzato quotidiano: similmente a quelle forme plastiche che, nella pressione statica ravvisata da Ejzenštejn, premono, da dentro, la pelle dei loro confini, squarciandola e riversandosi “fuori di sé”. Nel gesto del performer l'energia travasa fuori dal boccale striminzito degli atti inconsapevoli di tutti i giorni – stratificati sul *minimum* energetico del loro valore d'uso – e riconfigura interamente il corpo attoriale, rendendolo “una «seconda natura» che per l'attore equivale al suo *primo* e insieme *nuovo* corpo; una «seconda natura» che dunque fa iniziare il viaggio del teatro verso e dentro l'alterità [...]. Il corpo dell'attore, fin dalla sua nascita professionale, è un corpo *finto*. Il corpo dell'attore si riconosce e si relaziona solo in quanto corpo *altro*. Ecco perché l'intero fenomeno del teatro – fatto dall'attore o visto dallo spettatore, non importa – non può che proporsi come «altro» e svilupparsi come un «corpo»<sup>455</sup>.

Barba propone una distinzione netta tra *tecniche quotidiane* – che guidano i gesti inconsapevoli e automatizzati del *byt* – e *tecniche extra-quotidiane*, che sono

---

<sup>454</sup> P. Giacché, *L'altra visione dell'Altro, una equazione tra Antropologia e Teatro*, pag. 81, cit.

<sup>455</sup> *Ivi*, pag. 84, cit.

quelle tecniche – varie e molteplici quanto varie e molteplici sono le culture teatrali nel mondo – usate dall'uomo in situazione performativa. Per Barba, se a *livello espressivo* – ossia a livello dello “spettacolo” teatrale inteso come totalità di recitazione, scenografia etc. – le culture teatrali del mondo sono tra loro assolutamente eterogenee, inassimilabili e incomparabili, a *livello pre-espressivo* (come lo definisce Barba) – ossia a livello delle tecniche dell'attore che vengono *prima* di qualsiasi spettacolo o rappresentazione (le tecniche puramente corporali dell'attore) – possono essere enucleati punti di contatto e omogeneità che avvicinano le culture teatrali più lontane e disparate<sup>456</sup>. Uno degli archetipi che unisce, a *livello pre-espressivo*, le varie culture teatrali (l'attore del teatro No giapponese con l'attore del Polo Nord etc.) – seppur eterogenee e distanti a *livello espressivo* – è, appunto, lo *spreco d'energia*, il gesto che trabocca di energia rispetto al gesto quotidiano.

Scriva Barba:

“Le tecniche quotidiane sono tanto più funzionali quanto più diventano inconsapevoli. Per questo ci muoviamo, ci sediamo, portiamo i pesi, bacciamo, indichiamo, annuiamo e neghiamo con gesti che crediamo «naturali» e che sono, invece, culturalmente determinati [...]. Il primo passo per scoprire quali possono essere i principi del *bios* scenico dell'attore, consiste nel comprendere che alle tecniche quotidiane si contrappongono delle tecniche extra-quotidiane che non rispettano gli abituali condizionamenti nell'uso del corpo”<sup>457</sup>.

Per Barba, la gestualità quotidiana, il corpo quotidiano, obbedisce al criterio “del minimo sforzo, cioè del conseguimento della massima resa con il minimo di energia impiegata”: è il gesto che accade nel tempo *Κρόνος*, il gesto in cui tutto obbedisce all'economia del tendere ad un *Risultato* e con il minimo sforzo possibile. “Le tecniche extra-quotidiane si basano, al contrario sullo spreco

---

<sup>456</sup> “La prima lezione che il teatrante-antropologo consegna ai suoi invisibili o divisi colleghi dell'antropologia culturale è quella di un'osservazione non solo sospesa ma decisamente rivoluzionata: il corpo dell'attore non solo costituisce il *centro originale* ma anche il *nucleo originario* della definizione del teatro. [...] Si deve partire cioè dalla *causa* biologica della cultura teatrale – e sostare a lungo nell'interrogazione dei suoi segreti – prima di considerare il panorama degli *effetti* spettacolari o sociali che hanno preso il nome e occupato quasi tutto lo spazio del Teatro: partire dal “corpo in vita” e regredire fino alla zona della pre-espressività”, *Ivi*, pag. 82, cit.

<sup>457</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, pag. 30-31, cit.

d'energia. A volte sembrano addirittura suggerire un principio opposto rispetto a quello che caratterizza le tecniche quotidiane: il principio del massimo impiego di energia per un minimo risultato"<sup>458</sup>.

Durante le prime apparizioni dell'Odin Teatret in Giappone, Barba si chiedeva il senso dell'esclamazione usata dal pubblico alla fine dello spettacolo: "*otsukarasama!*". Il senso dell'espressione illumina a fondo la concezione drammaturgica orientale riguardo la necessità, per l'attore, di mettere in campo un *surplus* consistente di energia rispetto alla postura quotidiana; essa infatti sta a significare: "ti sei molto stancato per me".

Riferiamoci ad un esempio pratico in modo da toccare con mano le tecniche posturali che danno vita e rinfocolano questo *surplus* energetico. Disse a Barba l'attore Kabuki giapponese Sawamura Sojurō: "noi diciamo che un attore ha o non ha *koshi* per indicare che ha o non ha la giusta energia nel lavoro". Ora, *koshi* in giapponese significa "anche"; si chiede Barba: "cosa significa, per un attore, avere o non avere anche?".

Ci spiega Barba come, nell'abituale camminare di un uomo qualsiasi, nelle "tecniche quotidiane del corpo, le anche assecondano il movimento"<sup>459</sup> del corpo. "Nelle tecniche extra-quotidiane dell'attore Kabuki, Nō e Kyogen, le anche invece, restano fisse. Per bloccare le anche mentre si cammina, occorre piegare leggermente le ginocchia, impiegando la colonna vertebrale, che si trova così a premere verso il basso. Si creano, in tal modo, due diverse tensioni nella parte inferiore e nella parte superiore del corpo, che obbligano a trovare un nuovo equilibrio"<sup>460</sup>.

Questo nuovo equilibrio, basato su contrapposizioni muscolari, altera la bassa energia dell'economia "al risparmio" del gesto quotidiano, generando un afflusso di energia decuplicato: "la vita dell'attore, infatti, si basa su un'alterazione dell'equilibrio quotidiano". Nel teatro Kabuki si parla di una vera e propria "danza del camminare", il *Suriashi*, la danza dei "piedi che lambiscono": "un piede scivola in avanti, la gamba anteriore è leggermente piegata, la posteriore è tesa, il corpo – contrariamente a quel che farebbe naturalmente – pesa sulla gamba posteriore. Lo stomaco e i glutei sono contratti, il bacino

---

<sup>458</sup> *Ivi*, pag. 31, cit.

<sup>459</sup> *Ivi*, pag. 33, cit.

<sup>460</sup> *Ivi*, pag. 33-34, cit.

inclinato in avanti verso il basso è dislocato come se un filo tirasse in giù la sua parte anteriore e un altro tirasse verso l'alto la sua parte posteriore. La spina dorsale è tesa «come se si fosse ingoiata una spada»<sup>461</sup>.

Anche nella postura dell'attore indiano Kathakali, la riconfigurazione fisico-performativa (a cui fa seguito una sostanziale moltiplicazione dell'energia) applica una radicale *ostranenie*, un deciso straniamento della tecnica corporale quotidiana: i piedi poggiano sui loro lati esterni; “questa nuova base implica un cambiamento radicale dell'equilibrio che ha come risultato una postura con gambe aperte e ginocchia piegate”<sup>462</sup>. Per reggersi in piedi in questo modo (con una tale postura), serve un dispendio di energia inevitabilmente e smisuratamente superiore rispetto al *mimumum* sufficiente a tenersi in equilibrio con le sperimentate e comprovate tecniche quotidiane.

Barba, per rimarcare l'idea di un *surplus* di energia che tale nuovo assetto, tale nuovo equilibrio immette nel corpo attoriale, parla di un “equilibrio di lusso”:

“Questa tecnica extra-quotidiana si basa su un'alterazione dell'equilibrio. La sua finalità è un equilibrio permanentemente instabile. Rifiutando l'equilibrio «naturale» l'attore interviene nello spazio con un equilibrio «di lusso»: complesso, apparentemente superfluo e che costa molte energie”<sup>463</sup>.

In questo nuovo “equilibrio di lusso”, in cui l'energie traboccano fuori dal gesto come oggetti esplosivi dell'estasi ejzenštejniana, gli impacci del gesto automatizzato quotidiano si sciolgono, si eliminano “le posizioni fisiche che imbarazzano il nostro «essere naturali», il nostro modo di utilizzare il corpo nella vita quotidiana” (*Ibidem*). Barba propone una puntuale spiegazione fisiologica dei processi che innescano lo spreco, il traboccare dell'energia nell'equilibrio di lusso:

“L'equilibrio – la capacità dell'uomo di tenersi eretto e di muoversi in tale posizione nello spazio – è il risultato di una serie di rapporti e di tensioni muscolari del nostro organismo. Quando amplifichiamo i nostri movimenti – compiendo dei passi più grandi del solito, tenendo la testa in avanti o indietro – l'equilibrio è minacciato. Allora tutta una serie di tensioni

---

<sup>461</sup> *Ivi*, pag. 34, cit.

<sup>462</sup> *Ivi*, pag. 35, cit.

<sup>463</sup> *Ivi*, pag. 36, cit.

entrano in azione per impedirci di cadere. [...] Si abbandona la tecnica quotidiana dell'equilibrio e si tende verso un equilibrio di lusso che dilata le tensioni del corpo"<sup>464</sup>.

Lo stesso Mejerchol'd parlava, addirittura, di una "estasi delle gambe": l'attore deve prendere ad esempio la camminata del marinaio sul ponte di una nave mentre beccheggia avvolta dalle spire della tempesta<sup>465</sup>. Tutto il corpo trabocca di energia e tensione muscolare: esce fuori di sé, in un'estasi posturale in cui gli stessi muscoli sembrano voler rompere l'ordito naturale che li lega. Un po' come succede nei quadri di El Greco analizzati da Ejzenštejn! Mejerchol'd dichiarava di aver scoperto le leggi del movimento attoriale, quando, distrattamente, scivolò su una lastra di ghiaccio, e si accorse che mentre tutto il suo corpo deragliava verso sinistra, una potente azione muscolare lo riportava a destra: l'equilibrio quotidiano era infranto, ma un nuovo equilibrio di lusso veniva a costituirsi, un equilibrio saturo di energie e tensioni muscolari<sup>466</sup>.

Barba definisce questo processo di destrutturazione, di *ostranenie*, di straniamento dell'equilibrio quotidiano e di riconfigurazione della postura in un nuovo equilibrio di lusso, con l'espressione *incoerenza coerente*. Si tratta di una postura *incoerente* rispetto alle tecniche corporali della quotidianità. Al contempo, tale postura "di lusso" riorganizza il corpo in una nuova *coerenza*, in un nuovo equilibrio in cui le energie si moltiplicano vettorialmente.

"E' interessante constatare come alcuni attori si allontanino dalle tecniche del comportamento quotidiano anche quando debbono compiere semplici azioni (stare in piedi, sedersi, camminare, guardare, parlare, toccare, prendere). Ma ancora più interessante è il fatto che quell'incoerenza, quell'iniziale non aderire all'economia della prassi quotidiana, si organizzi poi in una nuova sistematica coerenza. La difficoltosa artificialità che caratterizza le tecniche extra-quotidiane elaborate dai diversi attori del Polo Nord fa conseguire un'altra qualità d'energia. L'attore, attraverso una lunga pratica ed un allenamento continuo, fissa questa «incoerenza» in un processo di innervazione, sviluppa nuovi riflessi neuro-muscolari che

---

<sup>464</sup> *Ivi*, pag. 36, 39, cit.

<sup>465</sup> Cfr. V. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, pag. 63-ss, Feltrinelli, Milano 1977.

<sup>466</sup> Aneddoto riportato in Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, pag. 106, CNRS («Le voies de la création théâtrale», 17), Paris 1990.

sboccano in una rinnovata cultura del corpo, in una «seconda natura», in una nuova coerenza, artificiale, ma segnata dal *bios*<sup>467</sup>.

Barba fa l'esempio dell'attore che, per accendere una sigaretta, "mobilizza l'intero corpo come se il fiammifero pesasse quanto una grossa pietra o fosse incandescente; socchiudere appena la bocca con la forza necessaria per mordere qualcosa di duro. Questo processo che compone il piccolo come se fosse grande, nasconde l'energia e rende vivo l'intero corpo dell'attore anche nell'immobilità".

In tale "comprimere in movimenti ristretti le stesse energie fisiche messe in moto per compiere un'azione più ampia e pesante"<sup>468</sup>, in questo spreco, in questo *surplus* di energia che l'attore immette in un gesto che, nella quotidianità, ne richiederebbe tanta di meno, l'attore non fa altro che *mettere in scena il procedimento* del gesto. Si tratta di una vera e propria *messa in scena del procedimento* šklovskijana: l'energia fa brillare il gesto in tutto il processo del suo compiersi. Il processo diviene tangibile. Per di più, anche il corpo stesso dell'attore esce dalla *neutralità funzionalistica* del corpo quotidiano, semplice utensile tutto convogliato verso un Risultato pragmatico. Diviene un corpo *evidente*, un corpo messo in scena ed esso stesso trasformato in *scena totalitaria*.

Ruffini fa notare come, il principio dell'*incoerenza coerente* se, da una parte, rompe con le tecniche corporali quotidiane, dall'altra, vive di un continuo *riferimento* a quelle tecniche, *straniate* nella prassi dello spreco dell'energia.

"Consideriamo l'equilibrio. Le condizioni per il suo mantenimento sono che il baricentro del corpo cada all'interno dell'area della base d'appoggio. Ma supponiamo che l'"uomo quotidiano" si trovi costretto a ridurla. Senza per questo essere in situazione di rappresentazione [o *per dirla con più precisione in situazione "performativa" fuori dalla Rappresentazione*], ecco che si troverebbe a gestire un equilibrio di lusso. L'aspetto interessante di questo "esperimento ideale" è che l'equilibrio di lusso si rivela essere non un'altra cosa rispetto all'equilibrio della vita quotidiana, cioè un comportamento di specifica e originaria pertinenza scenica, ma lo stesso equilibrio della vita quotidiana, solo praticato in *condizione estreme*"<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, pag. 46, cit.

<sup>468</sup> *Ivi*, pag. 51, cit.

<sup>469</sup> F. Ruffini, *Per Piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, pag. 104-105, Bulzoni, Roma 2001.

Anche il *surplus* di energia insufflato e infuso dal performer nel gesto, il confluire dell'intero potenziale di energia in un punto ben definito (ricordiamoci dell'attore che accende la sigaretta con tutta l'energia possibile immessa nelle labbra), non è che una *estremizzazione* dell'energia parca ed economizzata delle tecniche quotidiane: “la «danza dell'energia» del comportamento scenico [*sarebbe più preciso definirlo “comportamento performativo” al di là di un'applicazione scenica*] è la stessa danza dell'energia della vita quotidiana, solo praticata in condizioni estreme, e dunque *resa visibile*”. Chiosa Ruffini: “possiamo affermare che *a livello pre-espressivo, il teatro è il luogo della vita in condizioni estreme*”<sup>470</sup>.

Rispetto a tali riflessioni ci preme sottolineare: in primo luogo come anche Ruffini ponga l'accento sulla “messa in scena” o meglio sulla “messa in ascolto” del gesto mediante un *surplus* d'energia che “rende visibile” e quindi percepibile, ascoltabile, l'intero procedimento del gesto stesso. Per di più, il principio dell'*estremizzazione* del quotidiano è rintracciabile pienamente anche nella seconda accezione dell'Estasi ejzenštejniana (accezione che si affianca all'estasi dei codici espressivi), ossia l'Estasi intesa in senso plastico come fuoriuscire degli oggetti dal proprio *ordo* naturale. Anche qui, similmente ai rapporti con la vita quotidiana ravvisati da Ruffini nel processo dell'*incoerenza coerente*, non è l'oggetto quotidiano a scomparire, come invece può avvenire in casi eccezionali di salto estatico da un codice espressivo ad un altro: pensiamo all'esempio, analizzato nel primo capitolo, della sequenza della centrifuga ne *Il vecchio e il nuovo*, dove l'idea di una crescita della produzione del latte si estasiava in una concettuale sequela di cifre crescenti (a-oggettuali), per poi saltare estaticamente nel puro grafismo dell'immagine astratta (quindi fuori da qualsiasi riferimento oggettuale). Nell'estasi plastica degli oggetti, invece, abbiamo a che fare con una *estremizzazione* plastica dell'oggetto quotidiano – che esce *incoerentemente* fuori dalle sue proporzioni abituali – ma che rimane comunque riconoscibile (nuova *coerenza*). Anzi, il fruitore apprezza, percepisce la sua (dell'oggetto) *estremizzazione*, la sua estasi, solo a condizione di poter riconoscere in quell'*oggetto estremizzato* anche il semplice *oggetto quotidiano* da cui deriva: riconoscerlo in quanto oggetto quotidiano estremizzato ed estatizzato.

---

<sup>470</sup> *Ivi*, pag. 105, cit.



L'*incoerenza* innesca una nuova configurazione – estatica, traboccante dal suo stato abituale e *riferentesi comunque ad esso* – e definisce una nuova *coerenza*.

Per lo stesso motivo Šklovskij polemizzava con lo *Zaum'*, la lingua transmentale dei futuristi russi – in particolare con gli esperimenti di Aleksej Kručenyč –, articolata secondo una pura ed astratta sequela di fonemi musicalmente costruiti. Nello *Zaum'* si perde qualsiasi allusione ad un oggetto, qualsiasi riferimento alla realtà e al *byt*, al vivere quotidiano<sup>471</sup>. Ma in tal modo, per Šklovskij, sono spacciati i processi fondamentali della letteratura moderna: ossia l'*ostranenie*, lo straniamento, e la messa in scena del procedimento. Nello *Zaum'* non è possibile l'*ostranenie*, perché essendo reciso qualsiasi riferimento oggettuale, è fatta fuori la realtà del *byt* che l'opera d'arte va a straniare: manca la materia prima dell'*ostranenie*. Nell'oggetto (estetico) estremizzato ed estatizzato (lo *Zaum'*) non è possibile riconoscere alcun possibile riferimento all'oggetto quotidiano da cui deriverebbe (ossia il mondo reale oggettuale da un lato e dall'altro il riferimento alla lingua quotidiana o letteraria): viene meno la dialettica tra A) la quotidianità e B) la sua estremizzazione/complicazione estetica, dialettica che vive *dentro* il corpo dello stesso oggetto estetico (in cui coesistono i connotati della quotidianità insieme a quelli della sua estremizzazione) e che è alla base dell'*ostranenie* (non riconosco più nell'*oggetto estetico* un *oggetto quotidiano straniato*). Nei corpi estremizzati, fratturati, incoerenti nelle loro folli proporzioni, di un El Greco o di un Francis Bacon, io comunque riconosco un corpo umano quotidiano (seppur estremizzato ed estraniato); nello *Zaum'* dei futuristi russi io non identifico neanche una benché minima parentela (straniante) con una qualsiasi lingua slava condivisa.

Per di più, essendo lo *Zaum'* un puro gioco astratto di fonemi, non è percepibile nemmeno il procedimento di costruzione (*stroenie*) e quindi la messa in scena di tale procedimento: non ci sono appigli oggettuali e neanche riferimenti a tecniche letterarie condivise che possano essere mostrate e straniate.

Ora, ritornando alle danze dell'*incoerenza coerente*, abbiamo visto come il *surplus* d'energia renda visibile, ascoltabile, il gesto attoriale. Ma ascoltabile per chi? Per lo spettatore, fuor di dubbio; ma, in primo luogo, l'eccesso d'energia rende il gesto ascoltabile dallo stesso attore, dallo stesso performer. Siamo ancora

---

<sup>471</sup> Cfr. Peter Steiner, *Il Formalismo russo*, pag. 127-ss, cit. Per ciò che riguarda il futurismo russo cfr. Vladimir Markov, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1968.

al problema dell'*attenzione* dell'attore, della percezione focalizzata totalmente sul gesto e sul processo del suo compiersi. Scrive Ruffini:

“Nella sua posizione generica di equilibrio normale, l’“uomo quotidiano” non ha bisogno di esercitare vigilanza mentale. Può non “essere lì con la testa”; a garantire l’equilibrio basta la memoria del corpo. Ma quando l’equilibrio da normale diventa “di lusso”, allora bisogna essere lì con la testa per non perderlo. Come l’estremizzazione comporta la precisione<sup>472</sup>, così la precisione implica la *coscienza*. Il comportamento preciso non può essere eseguito con la pura memoria dei muscoli; occorre in più la presenza mentale, affinché la risposta possa mantenersi efficace, al crescere dell’“esigenza” delle condizioni”<sup>473</sup>.

Per ricapitolare sinotticamente, abbiamo attraversato, fin qui, tutta una serie di dicotomie che si riassumono nella dialettica tra *quotidianità*, intesa come automatismo, incoscienza, alienazione, proiezione mentale, e *fuoriuscita estatica* da tale orizzonte meccanizzato: ossia Estasi, riconfigurazione delle coordinate della norma-lità, accesso ad una percezione nuova, epifanica, di se stessi e del mondo che ci circonda. Se volessimo tentare un elenco, una sinossi delle dicotomie dialettiche in cui abbiamo visto incarnarsi la polarità *quotidiano-estasi*, potremmo rinvenire questa serie di punti fermi (o *slanci nomadi*, tanto per ovviare alla tendenza sistematizzante dell’hegelese!):

1) la dialettica, presente nella riflessione di Šklovskij, tra regno del *byt*, della quotidianità automatizzata e algebrizzante, e *ostranenie*, straniamento e superamento degli automatismi;

2) la distinzione, presente *in nuce* nelle riflessioni di Ejzenštejn, tra un’opera d’arte che si stratifica sulla *medietas* e sulle convenzioni linguistiche e l’opera

---

<sup>472</sup> L’estremizzazione del gesto non può affidarsi ad un incremento anarchico dell’energia. Come scrive Ruffini (F. Ruffini, *Per Piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, pag. 106, cit.) “ciò che qualifica come quotidiano un comportamento è, in un’ultima istanza, la sua genericità”. L’incremento dell’energia non può che passare per un incremento della *precisione* del gesto. Perdendo i puntelli dell’automatismo quotidiano, il gesto diventa più difficile e più alta diviene la possibilità di un gesto “sbagliato”: per esempio perdere l’equilibrio. Solo attraverso un addestramento che acquisisca la precisione del gesto, il performer può distaccarsi dalle tecniche corporali quotidiane e superarle (o almeno “straniarle”).

<sup>473</sup> F. Ruffini, *Per Piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, pag. 108, cit.

d'arte organica che supera e strania quelle stesse convenzioni e quei lisi, grigi stilemi. In realtà tutta la riflessione di Ejzenštejn mira al superamento dell'arte "media", quotidiana, rappresentativa, mimeticamente realista, che si adagia sulle convenzioni stilistiche: dalla polemica rivolta contro il *montaggio epico* di Pudovkin, a cui Ejzenštejn contrappone il *montaggio drammatico* basato sullo scontro di pezzi indipendenti semanticamente, alla polemica contro il realismo sentimentale suscitatore di buone emozioni, in contrapposizione al quale Ejzenštejn lancia la proposta di un cinema intellettuale capace di creare veri e propri concetti per immagini (e non beceri sentimentalismi "all'americana"), fino all'opera d'arte organica che, con la sua messa in scena del procedimento dell'estasi dei codici linguistici, si oppone a quelle opere "medie" in cui i procedimenti di costruzione sono occultati e nascosti.

Anche nelle riflessioni sul cinema sonoro, Ejzenštejn si scaglia contro l'uso piattamente mimetico del suono – dove esso funge da ancella servile alle immagini – per un uso a-sincronico, non mimetico: l'elemento sonoro deve portare nelle immagini tutto il proprio valore semantico e di senso, senza sciogliersi in esse, senza essere solamente un'aggiunta disorganica, un *optional* rafforzativo della riproduzione mimetica del reale.

Motivazioni identiche portano Ejzenštejn, nelle estreme riflessioni sul colore, a polemizzare con i "film colorati" in cui la componente cromatica non è altro che mimesi del reale: teorizza, di contro, una specifica drammaturgia colorica che riconfigura la datità naturale del colore in una nuova oggettualità cromatica, in un'immagine ripensata totalmente in termini colorici. Insomma, per Ejzenštejn, è inaccettabile qualsivoglia convenzione stilistica, in quanto essa obbedisce sempre ad una accettazione acquiescente, acritica e automatica, di procedimenti formali dati come realtà di fatto (si potrebbe definirli quali il *byt* dello stile e dell'arte, altrettanto automatizzato e piatto di quello della vita).

3) Ancora, troviamo la distinzione deleuziana tra il tempo alienante, quotidiano, di *Κρόνος* e l'attimo accadente di *αἰών*; la dicotomia stanislavskijana tra *Risultato* (l'azione automatica e teleologica dell'uomo quotidiano) e *Processo* (l'azione attenta e cosciente dell'attore che porta alla riviviscenza), che altro non è se non la primitiva e aurorale formulazione della dialettica barbiana tra *tecniche quotidiane* in cui vige il sistema del risparmio dell'energia e *tecniche extra-*

*quotidiane* del performer basate sulla legge dello spreco di energia, dell'*incoerenza coerente*.

Ora, per suggellare questo percorso comparativo che ha messo (strenuamente) in parallelo l'estasi dell'opera d'arte organica con l'estasi del corpo del performer, ci permettiamo un'ultima definitiva osservazione.

Abbiamo cercato di dimostrare come l'opera d'arte auspicata da Ejzenštejn si definisca "organica" in quanto prende a modello la legalità interna degli organismi naturali: in particolare, un modello imprescindibile si è rivelato essere il corpo umano. Ma non un corpo umano *neutro*, uno fra tanti: bensì il corpo umano in condizioni di "spreco di energia", un corpo umano riconfigurato dalla estasi performativa. Si tratta del corpo del performer, sia esso un attore o un mistico alla Loyola, come appare evidente dalle profonde e fertili riflessioni dedicate da Ejzenštejn all'arte attoriale – a partire da Stanislavskij fino alla ginnastica euritmica di Bode – e ai voli estatici del misticismo. Non è un caso che le due opere principali di Ejzenštejn – quelle più ponderose e organicamente strutturate – ossia *Teoria generale del montaggio* e *La natura non indifferente*, siano solcate da intere sezioni dedicate all'analisi di corpi performativi (l'attore stanislavskijano e il mistico loyoliano nel primo volume, nel secondo una lunga sezione, quella finale, riservata all'estasi mistica nelle sue più varie formulazioni, Loyola, buddismo zen etc), e che in numerosi saggi si trovino riflessioni profonde sull'arte dell'attore. Per di più, in tali considerazioni, l'arte del performer non viene messa *mai* in relazione con la recitazione cinematografica (che sembrerebbe l'operazione più ovvia), bensì il raffronto si innesca 1) con il corpo stesso dell'opera d'arte (che sia attraverso il principio della scomposizione e ricomposizione del montaggio, o per mezzo del concetto di estasi dei codici) e 2) con i processi ricettivi dello spettatore: abbiamo già visto come lo spettatore ejzenštejniano sia pensato come un attore, un performer, che, facendo leva sulla datità induttiva dell'opera, si conquista una vera e propria estasi percettiva.

Ora, aggiungendo l'ultima pennellata alla comparazione tra opera d'arte organica ed estasi performativa, possiamo dire che Ejzenštejn, prendendo a modello il corpo del performer, *vuole fare dell'opera d'arte un organismo, un corpo organicamente strutturato*. Mentre il performer, attraverso tutta una serie di tecniche extra-quotidiane, *vuole fare del suo corpo, del suo organismo, un'opera*

*d'arte*: non a caso Carmelo Bene, alludendo a Nietzsche, dichiarava che scopo dell'attore o dell'artista non è più *fare dei capolavori*, ma *fare di se stessi un capolavoro*.

Come *post scriptum* a questo lungo e faticante (ma spero non faticoso) capitolo, vogliamo proporre un piccolo esperimento laboratoriale.

Cerchiamo, quindi, di ricavare un modello performativo “assoluto”, riferendoci sostanzialmente all'attorialità beniana: Bene sceglie i suoi materiali – che possono essere materiali della tradizione teatrale, luci, scenografie, posture attoriali, voci, suoni, pre-testi letterari, *l'Amleto*, *l'Adelchi*, per es. – e da tali materiali ricava e costruisce una partitura di azioni fisiche (a più voci se ci sono più attori, ovviamente). Tale partitura viene applicata sul proprio corpo attoriale, ossia viene eseguita come un complesso di esercizi. Ovviamente tale applicazione *in corpore* serve (è veicolo) ad innescare quel processo di trasformazione delle categorie percettive fino alla condizione di *canale d'ascolto*, per cui l'attore CB diviene un corpo vuoto attraversato da quel gesto, da quella parola etc. Il risultato è appunto un corpo performativo che lavorando l'opera – intesa come *multiversum* di materiali – sotto forma di partitura di azioni fisiche, si conquista una *trance* e (forse) una *ex-stasis*.

Ora, se si applica tale modello – non più al corpo dell'attore – ma al *corpo dell'opera*, otteniamo un prototipo di opera d'arte che 1) lavora i propri materiali espressivi preservandoli, anzi accentuando la loro materialità: i materiali non sono occultati nel lavoro formale dell'opera, non sono sciolti nel suo corpo, ma divengono, in questo modo, tangibili, ponderabili e percepibili (come il corpo del performer rimane un corpo messo in mostra nel suo lavoro, non un corpo che si scioglie nel personaggio e nella *fabula* come quello dell'attore classico ottocentesco e cinematografico). 2) Per di più, si tratta di un'opera che accentua, intensifica la “ascoltabilità”, la “messa in rilievo” percettiva dello stesso lavoro formale applicato ai materiali, fino a renderlo *presenza percettiva totalizzante*.

Se focalizziamo la nostra attenzione (ipnotica) su questo modello laboratoriale d'opera d'arte – un'opera che 1) accentua la visibilità dei suoi materiali espressivi, 2) e quindi mette fa emergere la percettibilità dei procedimenti di lavorazione di quei materiali – ci accorgiamo come tale modello descriva con precisione alcune caratteristiche peculiari di alcune opere d'arte prodotte dall'avanguardia del '900: anzi, come scopriremo nel prossimo capitolo,

si tratta, probabilmente, di un modello che ci dice alcune cose interessanti e rilevanti sui prodotti artistici della cosiddetta “modernità”.

Abbiamo tentato, quindi, un’operazione simile a quella di Ejzenštejn (accentuando didascalicamente quanto nella riflessione di Ejzenštejn era occultato): partendo dal modello di un corpo performativo abbiamo costruito un modello di opera d’arte. Ne è venuto fuori qualcosa che somiglia notevolmente ai fenomeni artistici della “modernità” novecentesca.

## 6. Coda: Estasi e modernità

Siamo giunti alla fine dei quattro passaggi “programmatici” che avevamo accennato e anticipato nell’*Introduzione*. Ricapitoliamoli brevemente:

1) siamo partiti dai concetti irrelati di estasi e pathos presenti nell’ultima riflessione di Ejzenštejn. Abbiamo approfondito, dapprima, il concetto di estasi – nelle sue varie accezioni – poi ci siamo dilungati sulla contraddittoria (ma feconda) formulazione ejzenštejniana del pathos spettatoriale. In tal senso abbiamo cercato di delineare una sorta di genealogia della teoria della ricezione di Ejzenštejn (*Intermezzo I*) per scoprire le radici epistemologiche da cui nasce il concetto stesso di pathos.

In secondo luogo, abbiamo tentato di dimostrare la vicinanza della nozione di *messa in scena del procedimento* elaborata da Šklovskij con alcuni aspetti della riflessione estetica ejzenštejniana, a partire dalla teoria dell’estasi dei codici linguistici per finire con le riflessioni sul colore. In tal senso abbiamo approfondito i punti di contatto esistenti tra alcune direttive sostanziali della speculazione di Ejzenštejn e la musica di Skrjabin, presa dallo stesso Ejzenštejn quale modello di *messa in scena del procedimento* e di arte organica che si basa sulla legalità interna dei fenomeni naturali (*Intermezzo II*).

2) Abbiamo cercato di dimostrare – tramite l’analisi della “figura” della pars-pro-toto e la conseguente dialettica tra *Rappresentazione (izobrazenie)* e *Immagine (obraz)* – come il modello estatico agisca, sottocutaneamente, anche nelle riflessioni di *Teoria generale del montaggio*.

3) Abbiamo cercato di dimostrare come il corpo attoriale (e il corpo performativo in genere) sia, per Ejzenštejn, un terreno privilegiato di speculazione e un modello: in questo senso, abbiamo fatto leva sulla originale rilettura ejzenštejniana della tecnica attoriale concepita da Stanislavskij.

4) Per finire, abbiamo approfondito la comparazione tra, da un lato, a) l’estasi inscritta nel corpo dell’opera d’arte organica (ossia l’estasi dei codici e degli oggetti) e, dall’altro, b) la conseguente estasi percettiva innescata nel fruitore (il pathos), con l’estasi conquistata dal performer sul campo di battaglia del proprio corpo. In questo senso ci siamo avvalsi delle riflessioni della Teoria della performance elaborata da Grotowski, Bene, Barba etc.

Questi quattro passaggi teorici evocati in succinta progressione sinottica, hanno una *coda*, intesa in senso musicale, una sorta di *stretto* (sempre in senso musicale) finale.

Se prendiamo in considerazione l'ultimo "modello estatico" da noi proposto – quello derivante dal nostro piccolo esperimento laboratoriale: un'opera che 1) accentua la visibilità dei suoi materiali espressivi, 2) e quindi fa emergere la percettibilità dei procedimenti di lavorazione di quei materiali – ci accorgiamo che esso si approssima in modo sensibile ad alcune considerazioni formulate da Giorgio De Vincenti nel suo volume dedicato alle questioni della modernità<sup>474</sup>.

De Vincenti con *Il concetto di modernità del cinema*, elabora, in realtà, una sorta di sintesi, di condensazione, delle teorie di Sklovskij e di Ejzenštejn sulla "messa in scena del procedimento", su un'opera d'arte che "produce il senso e fa vedere come si produce".

Prendendo ad analisi il saggio di André Bazin su il *Diario di un curato di campagna* di Robert Bresson, De Vincenti nota come, per Bazin, la caratteristica precipua del film di Bresson – la sua modernità – risieda in un ben preciso trattamento dei materiali.

L'operazione di Bresson consiste nel non considerare il romanzo omonimo di Bernanos alla stregua di "un inventario di situazioni e psicologie cui attingere"<sup>475</sup>, come avverrebbe in un adattamento cinematografico tradizionale di un'opera letteraria. Non si tratta, quindi, di dissolvere nel codice cinematografico il testo letterario, ma si tratta, al contrario, di "mettere in risalto", di sottolineare, di evidenziare il "testo concreto nella sua strutturazione e nel suo stile"<sup>476</sup>. Stesso procedimento per le scenografie e per i personaggi: essi sono "realtà date che Bresson riconferma nella loro materialità"<sup>477</sup>.

Notiamo la palese vicinanza fra tale "riproduzione del materiale in quanto tale" e la messa in rilievo del procedimento, del dispositivo, del corpo: la *fisicità pura* del performer di contro alla dissoluzione del corpo attoriale nel personaggio tipica dell'attore "tradizionale"; la *messa a nudo*, o meglio, *messa a fuoco*, *messa in ascolto* del procedimento che informa il modello estatico-patetico di Ejzenštejn.

---

<sup>474</sup> Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità del cinema*, Pratiche ed., Parma 1993.

<sup>475</sup> *Ivi*, pagg. 32-33, cit.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> *Ibidem*.



Da tale concetto di lavoro condotto sui “materiali in quanto tali”, De Vincenti elabora una teoria della modernità cinematografica che sembra realmente, in modo pregnante e aderente, condensare, cristallizzare il *fil rouge*, la *Ur-Stimmung*, il “sentire originario” che unisce teoria, antropologia e pratica della performance alla concezione estatico/patetica di una messa a nudo del procedimento nell’opera organica di Ejzenštejn.

Diamo una definizione sintetica della modernità cinematografica come è stata teorizzata da De Vincenti: la “messa in risalto” del lavoro che l’opera d’arte applica ai suoi materiali innesca, in realtà, una densa *riflessione metalinguistica* (nel caso di Bresson, una riflessione sulla letteratura nei suoi rapporti con il cinema), nel momento stesso in cui l’esplicitazione dei materiali esalta la *proprietà riproduttiva* del dispositivo cinematografico (proprietà che permette, appunto, a quei materiali di poter essere lavorati “nella loro interezza strutturale”: ai dialoghi, alle descrizioni, alle didascalie di Bernanos di essere riprodotte nella loro tangibile interezza “letteraria”).

La corrispondenza biunivoca tra “messa in risalto” dei materiali “confermati nella loro essenza” – con una conseguente riflessione metalinguistica – e l’esaltazione della proprietà riproduttiva del dispositivo, è alla base del concetto di modernità elaborato da De Vincenti.

Applichiamo, ora, il modello di De Vincenti al lavoro su di sé del performer, e vedremo come tale modello faccia emergere, con ancor più chiarezza, quanto la “messa in scena del corpo-procedimento” sia alla base del processo estatico performativo.

Il corpo esplicitato del *performer* – non occultato nel personaggio come avveniva nell’attorialità “classica” – diviene, nell’ottica devincentiana, l’esplicitazione “aptica” del *dispositivo*, ossia del corpo al lavoro stesso.

Ed è proprio il lavoro del corpo attoriale “nella sua materialità” ad essere messo in scena da un Carmelo Bene o da un Cieslak nelle opere di Grotowski: come il film di Bresson lavora i materiali tratti dal romanzo di Bernanos preservandoli nella loro tangibile materialità letteraria (dialoghi, descrizioni, didascalie), il corpo del performer non si scioglie, non scompare dietro un personaggio, un ordito narrativo, un *decòr* variopinto come un *maquillage*.

Quindi, non si tratta più di lavorare sul personaggio, ma sul proprio apparato psico-fisico, mettendosi in una postura di *ascolto* del proprio corpo che si profila, appunto, come un'operazione profondamente *metalinguistica*, o per meglio dire, *meta-corporale*<sup>478</sup>.

Nell'opera d'arte organica teorizzata dall'ultimo Ejzenštejn, la messa in scena, la messa in rilievo del *dispositivo di ex-stasis dei codici espressivi* che si trasformano l'uno nell'altro – il “sentire”, l’“ascoltare” il colore nell'*attimo* in cui si trasforma in musica etc. – porta con sé un'esaltazione della matericità dei procedimenti espressivi stessi: qui l'attitudine metalinguistica è palese.

Qualche ultima considerazione riguardo al concetto di modernità elaborato da De Vincenti.

Tale modello, a nostro avviso, può essere usato, con pregnanza, per leggere la modernità nella musica, come nella letteratura o nella pittura etc. Per quanto riguarda la musica, nel periodo che va dal classicismo settecentesco fino al post-romanticismo che sfocia nei primi del '900, i materiali di base – i suoni, ovviamente – sono “usati”, “dissolti” e fortemente contestualizzati nella costruzione di *fabulae* sonore, di edifici musicali (sonate, sinfonie, e al loro interno, forma-sonata, tema e variazioni, fuga, canone etc.): sono un *mezzo* per l'edificazione di precise architetture formali.

Nella musica propriamente moderna – che germogliando con le avanguardie storiche si sviluppa durante tutto il dopoguerra<sup>479</sup> – invece, il materiale sonoro emerge in primo piano in modo totalizzante: la musica diviene o tende a divenire *lavoro sul suono*. Il suono non è più un *mezzo* per la costruzione di fughe, sinfonie, sonate etc., ma diviene il *fine* unico, “assoluto”, della ricerca musicale.

Tale lavoro *sul suono*, messo in rilievo “nella sua tangibile materialità”, porta ad una emersione (che non ha eguali nella storia della musica) delle capacità riproduttive di quello che è il *dispositivo* della musica stessa, ossia degli strumenti musicali: diviene dominante la dimensione del *timbro*, quindi del suono-in-sé . Il lavoro sul suono da avvio ad una centralità della configurazione

---

<sup>478</sup> Cfr. Piergiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997, il cap. *Alcuni aspetti della possessione a teatro*.

<sup>479</sup> Come per il cinema, anche per la musica il periodo che va dagli anni '50 (*Le marteau sans maître* di Pierre Boulez è del 1953) fino agli anni '70 compresi può essere considerato il “fulcro” della musica “moderna”: già per il decennio '80-'90 si potrebbe forse parlare di post-moderno, ma il terreno si fa più insidioso e più incerto; qualsivoglia categoria potrebbe apparire fuori contesto.

strumentale e delle tecniche strumentali (sperimentazioni di nuovi suoni sui legni, sugli archi, sul pianoforte, aumento massiccio delle percussioni etc.), fino ad arrivare al lavoro *dentro al suono* della musica elettronica.

Ora, scrive De Vincenti, nelle pratiche della modernità, la “messa in risalto” della qualità riproduttiva del dispositivo porta con sé una “interrogazione sul cinema stesso come mezzo di riproduzione”. Possiamo dire che nei fenomeni artistici “estatici” – il cui modello, come abbiamo visto, coincide, in parte, con la corrispondenza biunivoca “pratiche metalinguistiche”/“messa in rilievo del dispositivo” – la riflessione portata sul dispositivo tende a divenire “sospetto” e in alcuni casi insofferenza nei confronti del dispositivo stesso, con posizioni vicine agli esiti più radicali de *La natura non indifferente* di Ejzenštejn, dove si svolge una “svalutazione dell’immagine” correlata ad una sorta di “estetica dell’irrapresentabile”.

La radicale “messa in mostra”, “messa in ascolto” dei procedimenti spinge l’opera verso un’incessante tensione estatica, che tende alla forzatura e alla fuoriuscita dalla rappresentazione, fino a una sorta di *sospetto* indirizzato ai dispositivi fondamentali della stessa opera d’arte: sospetto verso il suono nella musica (è il caso, all’interno dell’avanguardia degli anni ’60, di Bernard Alois Zimmermann o di Mauricio Kagel), sospetto verso l’immagine e lo stesso dispositivo cinematografico per il cinema (è il caso di Bene, di Hans Jurgen Syberberg, e, in parte, di Serghej Paradzanov: siamo qui vicini alle ipotesi più radicali di estasi che abbiamo rilevato nei due capitoli incompiuti de *La natura non indifferente* di Ejzenštejn).

Vediamo, allora, un Carmelo Bene che – pur essendo leggibile comodamente con il modello della modernità – inveisce contro dispositivo ed immagine (e arriva in *Nostra Signora dei Turchi* (1968) a bruciare, a rovinare – violentandola simbolicamente – la pellicola).

Un discorso analogo si può fare per l’opera filmica di Serghej Paradzanov, sempre sbilanciata verso procedimenti pittorici, o verso un uso “musicale” dell’immagine. Ancora, nell’alveo del “lavoro sul suono” della musica degli anni ’50-’70, troviamo il “gioco al massacro” sui materiali di Bernard Alois

Zimmermann<sup>480</sup>, o gli atteggiamenti dadaisti di indeterminatezza tra teatro, rito e musica di Mauricio Kagel<sup>481</sup>.

C'è un'altra considerazione da fare – che in parte esula dalla dimensione operativo-linguistica per sfociare in una sorta di riflessione antropologica – al fine di chiarire come l'opera d'arte “estatica”, pur leggibile attraverso il modello della modernità, se ne discosta per una tensione verso un'estetica dell'irrapresentabile (con una svalutazione o un sospetto portati nei confronti del dispositivo).

Precisiamo che per “opera d'arte estatica” intendiamo una sorta di aleatorio – ossia non definitorio né definitivo – modello di opera d'arte che si è venuto pian piano delineando nel corso della presente trattazione, un modello che s'origina dalla riflessione di Ejzenštejn sull'opera d'arte organico-patetica e giunge – sempre seguendo il filo rosso dell'organicità e della corporalità – fino al corpo estatico del performer.

Ora tale modello di “opera d'arte estatica”, pur essendo stabilmente centrato nei territori dell'“Arte come presentazione” (per dirla ancora con Grotowski), tende incessantemente – ma soprattutto esotericamente, cioè secondo procedimenti criptici, simbolici – all'“Arte come veicolo”.

Ci spieghiamo, prendendo i consueti esempi del cinema di Bene e di Paradzanov: in entrambi i casi si assiste alla produzione di un *opus*, il film, destinato ad un pubblico con un preciso *télos* comunicativo etc.: siamo quindi nei territori dell'“Arte come presentazione”.

Ma, sia per l'uno come per l'altro caso, tale *opus* s'innerva anche di una particolare valenza performativa, tendendo irresistibilmente verso l'“Arte come veicolo”: per Bene l'*opus* (il film) è anche una partitura di azioni performative, un pretesto per puri esercizi attoriali (inglobante, non solo la sua *performance* di attore, ma anche il “lavoro fisico” di regista, di scenografo etc.); per Paradzanov il film non si esaurisce nella mera dimensione dell'opera ben confezionata: esso è pensato anche come un rituale da officiare collettivamente, come un rito

---

<sup>480</sup> Ad esempio nel *Gesamtkunstwerk* dell'opera *Die Soldaten* (1957-1966) vera e propria opera totale che addensa in unità inserti cinematografici, scene multiple, orchestra spazializzata, musica Jazz, tonalità, alea, serialità: insomma, come diceva Mahler a proposito delle sue Sinfonie, “creare un mondo sonoro con tutti i mezzi a disposizione possibili” (cfr. Quirino Principe, *Mahler*, Rusconi, Milano 1990).

<sup>481</sup> Basti pensare all'opera-film di Kagel *Ludwig van*, in cui gli stessi musicisti sono al contempo cantanti, attori e operatori cinematografici (su ogni musicista è installata una piccola telecamera).

sincretico in cui confluiscono le antiche pratiche rituali armene o quelle del popolo carpaziano dei Gutzul, l'arte decorativa delle icone ortodosse etc.

Ovviamente, tale atteggiamento influisce profondamente sulle strutture linguistiche dell'opera e sugli stilemi che la compongono: vedremo come nei film di Paradzanov operino delle vere e proprie "formule simboliche" che condensano riferimenti e allusioni a pratiche magiche e rituali. Quindi l'anelito verso una fisicità performativa dell'opera genera un sorta di atteggiamento di intransigenza maturato nei confronti dei dispositivi e della rappresentazione, in una tensione mai paga verso una sempre più liberante ex-stasis (utopica fuoriuscita dalle forme della rappresentazione, dei materiali etc.).

Questo anelito bruciante che spinge violentemente verso un estatico superamento dello stesso dispositivo dell'arte – grotowskianamente, dell'*Arte come presentazione* il cui unico fine è l'opera – verso la performatività della vita, dell'Arte come veicolo, è presente (come abbiamo precedentemente notato) anche in alcune considerazioni "estreme" de *La natura non indifferente*, in special modo nel passaggio in cui Ejzenštejn racconta del progetto di regia originario della *Corazzata Potëmkin*. Ejzenštejn aveva previsto, infatti, che il crescendo estatico del finale del film dovesse condurre verso un'ultima e ultimativa fuoriuscita da sé: la prora della corazzata che avanza doveva lacerare la stessa superficie dello schermo<sup>482</sup>.

Durante il corso del film, i processi estatici rimanevano nell'alveo delimitato dal corpo stesso dell'opera: l'irruzione della bandiera rossa segnava la fuoriuscita dell'immagine in bianco e nero nell'immagine colorica; nella sequenza della scalinata di Odessa, come abbiamo visto, si avvicendavano continui salti da una narrazione letterale ad una narrazione metaforica etc. Nel finale del film il salto estatico raggiunge gli esiti più estremi: l'opera d'arte fuoriesce dalla propria pelle, esce fuori da se stessa, verso la realtà della vita. Squarcia il velo del suo dispositivo di base – lo schermo – e al contempo lacera definitivamente la stessa immagine filmica. Se Bene, in *Nostra Signora dei Turchi*, violenta la pellicola con mozziconi di sigaretta, calpestandola etc., Ejzenštejn fa di più: lacera la stessa immagine cinematografica. *Fuoriuscita dal dispositivo cinema*: il film si trasforma in un attore che, con un gesto che ha dell'eroico e del titanico, lacera il sipario,

---

<sup>482</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, pag. 40, cit.

strappa la rappresentazione e irrompe nella fisicità della vita. L'immagine filmica non è più un feticcio, un simulacro, un fantasma, una visione: diviene un corpo tangibile nell'evidenza della sua debordante energia.

## 7. Appendice.

### Note per un tentativo di applicazione analitica della Teoria

#### 7.1 Serghej Paradzanov: un cinema estatico

Dopo questo lungo, tortuoso (e in fondo divertente per chi lo ha scritto!) cammino lungo i sentieri tracciati dalle figure della teoria estatica di Ejzenštejn, contrappuntata alla riflessione sul corpo dell'attore, ci permettiamo di porre, in appendice, un piccolo esperimento di applicazione analitica della teoria.

L'intero *corpus* delle teorie fin qui prese ad esame ha fatto emergere alcuni strumenti ermeneutici chiaramente delineati: l'idea di un'opera d'arte intesa come corpo che innerva – mediante l'estasi dei codici – materiali espressivi eterogenei; la riflessione su un'opera d'arte che tende ad “uscire fuori di sé”, innanzitutto mediante la dialettica tra *Rappresentazione (izobraženie)* e *Immagine (obraz)* (l'opera in quanto *Rappresentazione* si completa nella mente del fruitore come *Immagine, Gestalt*), in secondo luogo come attitudine dell'opera ad uscire fuori dalla sua dimensione di “arte come finalità” per tendere all’“arte come veicolo”.

Inoltre, una delle principali direttive teoriche, emersa ripetutamente in queste nostre pagine, delinea una fuoriuscita dalle norme, dalle convenzioni percettive, posturali, stilistiche della quotidianità, verso una riconfigurazione nuova della percezione, delle tecniche corporali, dei procedimenti compositivi: che sia lo spettatore patetico che abroga la divisione uomo/natura nella partecipazione alle leggi della materia; che sia l'attore/performer che rompe con le tecniche quotidiane nel corpo divenendo canale d'ascolto; che sia l'opera d'arte organica concepita da Ejzenštejn come effrazione della *medietas* stilistica (in cui i procedimenti compositivi sono occultati) attraverso una messa in scena del processo dell'estasi dei codici.

Quindi, in queste ultime pagine, si tratterà di leggere – attraverso gli strumenti ermeneutici sinteticamente delineati ed evocati – opere cinematografiche (e fenomeni musicali) in cui sia ravvisabile un preciso processo estatico: che sia nella loro concezione formale o nei rapporti che istituiscono con la realtà.

Vorremmo iniziare questo piccolo esperimento ermeneutico prendendo ad esame l'opera filmica del regista georgiano Serghej Paradzanov. Iniziamo da un risibile (e puramente informativo) particolare "esistenziale": Paradzanov nel 1945 è ammesso come studente al VGIK di Mosca, mentre Ejzenštejn ricopre il ruolo di direttore della cattedra di regia e tiene le sue ultime lezioni di composizione filmica. Al di là di questo effimero dato cronologico – che di per sé non ha molta rilevanza – ci accorgeremo come l'estetica di Paradzanov sia molto vicina alla riflessione di Ejzenštejn, soprattutto all'Ejzenštejn estremo ed estatico dell'ultima sua produzione teorica<sup>483</sup>.

L'*opus* di Serghej Paradzanov si snoda attraverso otto lungometraggi, ma sono gli ultimi quattro film – le opere della cosiddetta maturità – che rivelano una dimensione assolutamente originale: *Teni Zabytych Predkov* (*Le ombre degli avi dimenticati*) 1964, *Sayat Nova – Cvet Granata* (*Il colore del melograno*) 1968, poi segue un'interruzione di un decennio, passato nelle carceri sovietiche come dissidente, e infine i due ultimi capolavori *Legenda o Šuramskoj preposti* (*La leggenda della fortezza di Šuram*) 1984, e *Ašik Kerib* (*Ašik Kerib*) 1988.

Vorremmo partire da una sorta di analisi antropologica del "fare" registico di Paradzanov – il modo di organizzare il set, di lavorare con il profilmico – perché esso è intimamente correlato alla sua concezione cinematografica, al suo modo originale ed inimitabile di "pensare il cinema". Tale analisi ci permetterà di evidenziare quella tensione verso "L'arte come veicolo" che abbiamo ravvisato nell'opera d'arte "estatica": in Paradzanov si può parlare di compresenza dell'*opus* (l'opera in quanto "Arte come presentazione"), con una concezione del lavoro di regia inteso come esercizio performativo, come fisico e corporale "esercizio spirituale" (per citare Loyola).

*Teni Zabytych Predkov* (da qui TZP) è un lavoro che racchiude in sintesi le caratteristiche "metodologiche" del cinema di Paradzanov. Girato tra i monti Carpazi, Paradzanov fa divenire autentico fulcro del film l'antico popolo autoctono dei Gutzul. Decide di alloggiare, non in albergo, ma nella *chata* (l'abitazione contadina dei villaggi ucraini), e si avvale della consulenza del pittore Fedor

---

<sup>483</sup> Negli anni '60, quando Paradzanov firma i suoi primi capolavori della maturità, si assiste in URSS ad un *revival* della figura di Ejzenštejn che ha anche un carattere politico di protesta contro la sclerosi del realismo socialista. Cfr. O. Calvarese, *Serghej Paradzanov: "Lo spettatore incantato"*, pag. 17, CSC ed., Milano 1994.



Manailo per poter penetrare nella vita quotidiana della popolazione: una sorta di osmosi esistenziale (da vero antropologo) con le usanze, la cultura, le credenze del luogo<sup>484</sup>. In poco tempo riesce a convincere alcuni membri dei Gutzul a divenire gli attori esclusivi di questa storia semplicissima, popolare, che riecheggia le infinite variazioni degli innamorati ostacolati dalle rispettive famiglie: un *topos* del folclore ucraino. I contadini del villaggio si occupano di fornire al regista gli utensili e gli oggetti tradizionali che, come vedremo, costituiscono un elemento sostanziale nella costruzione dell'immagine filmica paradzanoviana.

Paradzanov compie un ulteriore passo: fa in modo che i Gutzul "controllino", valutino l'effettiva veridicità e autenticità delle scene, tutte ispirate da un lato alle movenze, alle posture, alle abitudini quotidiane della popolazione, dall'altro ai suoi rituali religioso/pagani. Gli "attori" Gutzul, interpretanti se stessi, si mostrano entusiasti del lavoro<sup>485</sup> ed esigono veridicità, recalcitrano di fronte all'idea che il truccatore e il sarto intervengano sul loro corpo autentico e "quotidiano".

Il film si delinea, allora, come un susseguirsi di posture corporali estratte da riti sacri, danze rituali, e (altrettanto stilizzati e condensati) da semplici atti, gesti della quotidianità dei Gutzul: un vero e proprio poema dei corpi; o, con più precisione, un *poema documentario di corpi impegnati in azioni rituali*.

Poi spetterà al montaggio ri-organizzare, in un certo qual modo (e in modo sempre più antilineare a partire da *Sayat Nova – Cvet Granata* (da ora SN), in cui i riferimenti narrativi sono ridotti all'osso), la *fabula* da quello che è in realtà un "documentario" (*di un partecipante*<sup>486</sup> su azioni performative ricavate da rituali. Il termine "documentario" è virgolettato: in realtà le immagini di Paradzanov non intendono "documentare", non sono "documento filologico". Vogliono, invece, esse stesse assurgere alla valenza di immagini rituali, di immagini costruite ritualmente, immagini "magiche", immagini strutturate come un'azione performativa, come una coreografia cerimoniale.

---

<sup>484</sup> Cfr. AA.VV., *Serghej Paradzanov, Testimonianze e documenti sull'opera e sulla vita*, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia 1977.

<sup>485</sup> Cfr. Michele Picchi, *Serghej Paradzanov*, pag. 44, Il Castoro, Roma 1994.

<sup>486</sup> L'espressione "rifà il verso" allo *spettatore partecipante* dell'Antropologia culturale e teatrale: l'antropologo, nella sua ricerca sul campo, è uno spettatore che non solo osserva (posizione che presuppone un discriminante distacco) ma partecipa *emicamente* (come appunto dicono gli antropologi) alle dinamiche della realtà che sta osservando.

Vedremo come tale concezione innervi la stessa costruzione, lo stesso organismo dell'immagine paradzanoviana.

Sono qui già delineati i tratti antropologico-estetici di tutto il cinema di Paradzanov, un cinema che fonde, con-fonde sincreticamente, addirittura, più "discipline", campi di ricerca che esulano dalla mera dimensione estetica: la ricerca etnologica (di cui Paradzanov fu sempre appassionato cultore) ad un livello primario di documento; la partecipazione a rituali antichi e quindi la condivisione, a livello etico ed estetico, di tutta una cultura magica ed esoterica; la ricerca etnomusicologica (molte musiche usate nei suoi film sono registrazioni fatte dallo stesso Paradzanov di autentiche esecuzioni popolari); i riferimenti pittorici etc.

Le immagini (o le sequenze etc.) di Paradzanov sono spesso costruite su materiali visivi ricavati da rituali antichi o da azioni cerimoniali: un esempio tra tanti, la scena delle nozze tra i due giovani (Ivan e Palan'ja) in TZP è una trasposizione visiva di una canzone popolare dei Gutzul (intitolata *Kolomyjka*) che narra di un marito che attacca la moglie al giogo. Nel film Ivan eseguirà letteralmente l'azione narrata dalla canzone, applicando un bel giogo al collo eburneo di Palan'ja: un gesto pieno di tensione che prefigura il destino tragico dei due amanti.

Si può affermare che tale *modus operandi* sia una costante del cinema di Paradzanov; dice lo stesso regista: "Mi sono convinto, quando lavoravo all'*Ombra degli avi dimenticati* [TZP], che una conoscenza approfondita giustifica qualsiasi progetto. Io posso trasformare del materiale musicale, per esempio delle canzoni, in materiale reale o visivo, e viceversa: ogni elemento etnografico e religioso può essere trasformato in materia quotidiana, abituale"<sup>487</sup>.

Tale processo costruttivo viene portato ai massimi livelli di raffinatezza e pregnanza nell'ultimo film, *Ašik Kerib*, dove genera una sorta di organismo sincretico che fonde, innerva, tesse insieme codici pittorici, codici musicali, posture e azioni rituali.

Nella sequenza introduttiva del film (dove sono i titoli d'apertura) vediamo delle immagini tratte da quadri del pittore *naïve* georgiano Niko Pirozmaniscvili

---

<sup>487</sup> AA.VV., *Serghej Paradzanov, Testimonianze e documenti sull'opera e sulla vita*, pag. 65, cit.

(Pirosmani) (1862-1918)<sup>488</sup>; le immagini dei quadri si “trasformano”, letteralmente, nelle prime immagini filmiche dei due innamorati, l'*ashug*<sup>489</sup> Ašik e la bella Magul.

I quadri di Pirosmani dettano le coordinate iconografiche di tutto il film: gli attori sono vestiti, truccati (anche in modo sottolineato e appariscente) nella foggia delle figure che animano i quadri del pittore; gli abiti sono gli stessi, così come il trucco simula l'innaturale biancore dei visi pittorici. L'immagine pittorica diviene (si trasforma in) un'immagine filmica.

Straordinario è il rapporto che lega le immagini filmiche alla musica; *Ašik Kerib* è interamente solcato dai canti dell'*ashug* Ašik, in cui egli riassume le vicende e le commenta, come una sorta di coro greco. Le immagini del film sottolineano e raffigurano (spesso aderendo letteralmente) parole o concetti tipici di quei canti, come una sorta di risonanza visiva del dato musical-poetico: avremo due colombe che volano in direzione opposta (un *leitmotiv* importante e ricorrente) mentre Ašik canta della sua separazione da Magul (le due colombe vicine e tubanti d'amore erano apparse nel momento felice del fidanzamento dei due). La musica (e il testo poetico) si trasforma in immagine.

Un altro esempio straordinario della capacità sincretica dell'immagine di Paradzanov, capace di condensare organicamente<sup>490</sup> codici espressivi diversi in una fitta serie di correlazioni necessarie, è rappresentato dalla sequenza – sempre tratta da *Ašik Kerib* – che mostra Ašik torturato per aver ingannato il pascià: in questa sequenza si condensano musica, coreografia rituale, pittura e scultura.

La tortura consiste nel cantare e suonare indossando una pesante corazza di guerriero che non consente ad Ašik di respirare. Cerchiamo di descrivere la sequenza: mentre Ašik canta, asfissiato dalla pesante lega dell'armatura, compare l'immagine di un tappeto raffigurante una tigre che azzanna una gazzella; in realtà la musica che contrappunta le immagini è una musica puramente strumentale (non è il canto di Ašik), snodata su accese movenze di danza. Sotto

---

<sup>488</sup> Nel 1986 Paradzanov dedica a Pirosmani il documentario *Arabeski na temu Pirosmani* (*Arabeschi sul tema di Pirosmani*), a dimostrare l'amore e l'interesse che il regista ha sempre nutrito per il pittore georgiano.

<sup>489</sup> *Ashug* in azerbaigiano vuol dire “amante”: egli è il menestrello-cantore del folclore dell'Azerbaigian persiano, che canta storie epiche accompagnandosi con il *saz*, una sorta di liuto a sette corde dal manico lungo.

<sup>490</sup> La differenza tra un sistema di connessioni che dà vita ad un processo organico ed una semplice compresenza affastellata di codici linguistici, sta proprio nella densità delle relazioni semantiche, dei rimandi che legano in unità i diversi codici.

l'arco di un antico monumento in rovina, Ašik (o comunque l'attore che lo impersona), insieme ad una bambina, si producono in una esagitata danza, alla fine della quale la bambina si accascia, sempre danzando, per terra, con le gambe divaricate; Ašik è aggredito da un leone costituito da un costume circense nell'anfiteatro spoglio che ritorna come un *refrain* interno del film. Cade per terra: PP del volto di Ašik; il volto di Ašik si trasforma in una sorta di *assemblage* costituito da una maschera bianca, un frammento di dipinto e altri ninnoli, "ricalcante" pedissequamente la figura del volto sfinito di Ašik.

In questa sequenza i diversi codici espressivi sono legati da una densa, fitta trama di relazioni semantiche. La sofferenza di Ašik, costretto a cantare bardato dall'armatura, condensa tutta una serie di processi espressivi facenti parte di codici linguistici eterogenei: tale sofferenza sarà allora metaforizzata nell'immagine di un leone che azzanna una gazzella, raffigurata nel tappeto persiano; tale figura sarà ripresa semanticamente da un altro codice (quello propriamente filmico) con Ašik aggredito dal leone; ma all'interno di questa sequenza compare un'allusione al codice del circo: il leone è una "maschera circense" indossata da più uomini, che, addirittura, si produce nella consueta *gag* della testa che ruota insieme alla coda (come in un *cartoon*). Inserita, intarsiata nella microsequenza "del leone" (tra la "anticipazione" del tappeto e la scena "circense"), c'è la danza rituale eseguita da Ašik e dalla bambina, anch'essa incarnazione, raffigurazione – con la sua scompostezza agitata, che si discosta radicalmente dalla grazia di tutte le altre danze del film – della pena della tortura (quindi un codice espressivo coreografico e rituale). Il PP di Ašik gettato a terra dal leone si trasforma nell'*assemblage* summenzionato; il codice propriamente filmico si trasforma in un altro codice che in realtà condensa in sé codici diversi: una maschera bianca, dei ninnoli persiani, un frammento di dipinto (sicuramente di Pirosmeni).

Insomma, in tale sequenza di *Ašik Kerib* possiamo cogliere un *modus operandi* che innerva tutta l'opera "della maturità" di Paradzanov: la condensazione, la fusione – per mezzo di una fitta rete di correlazioni semantiche – in un unico organismo di codici espressivi i più diversi ed eterogenei. La densa compresenza di codici espressivi diversi, il gran numero di codici che si addensano nelle immagini, fa sì che si percepisca una continua *trasformazione di un codice in un altro*: la pittura diviene immagine filmica (e viceversa), la musica

diviene immagine (filmica, pittorica), i cerimoniali rituali divengono pittura (la danza delle donne sulle terrazze del pascià viene “bloccata” in un dipinto raffigurante donne in danza vestite e truccate allo stesso modo).

Nei film di Paradzanov possiamo realmente esperire, in tutta la sua evidenza, un processo di costruzione del testo filmico che ha profondi rapporti di similarità e contiguità con il modello estatico di Ejzenštejn: i codici espressivi si ex-stasiano, escono fuori di sé, trasformandosi in altri codici espressivi. Per di più tale trasformazione – perseguendo l’idea della “messa a nudo del procedimento”, dell’“arte come processo” (idea che sottostà anche al modello ejzenštejniano dell’estasi) – è sottolineata nel momento stesso in cui accade, è messa in mostra nell’accadere del suo stesso processo di trasformazione, attraverso una *esplicitazione radicale delle relazioni semantiche* che uniscono e regolano i codici. E’ la presenza della figura minacciante del leone (a sua volta sottofigura metaforica della pena di Ašik torturato) che regola, connette il codice del tappeto persiano al codice circense e al codice della danza rituale (la bambina s’accascia a terra come Ašik dopo l’aggressione del Leone/maschera circense).

Tali connessioni semantiche esplicitate richiamano, con la loro funzione regolativa all’interno del testo, quel principio connettivo che nell’estetica di Ejzenštejn ha il nome di *obraznost’* (immaginità). Come l’*obraznost’* regola, connette le “figure della costruttività del testo” in relazione alla disponibilità della materia, e quindi è indice di una maggiore o minore *condensazione del senso* (a seconda della maggiore o minore appropriatezza delle figure costruttive rispetto alla materia), così le correlazioni semantiche che abbiamo rintracciato nelle sequenze di Paradzanov, regolano le estasi dei codici espressivi, le connettono in vista di una condensazione degli stessi codici in una unità superiore, ma soprattutto operano una fusione sincretica di culture, pratiche e modelli di pensiero diversi.

Ci spieghiamo. L’idea (e la pratica) di una molteplicità di materiali espressivi (codici) diversi che l’opera d’arte deve montare in un processo unitario organico, attraversa la riflessione di Ejzenštejn fin dall’idea “giovanile” del *montaggio delle attrazioni*; basti leggere la scaletta del finale della messa in scena ejzenštejniana<sup>491</sup> di *Anche il più saggio si sbaglia* di Ostrovskij: si fondono

---

<sup>491</sup> Si tratta dell’allestimento teatrale del 1923. L’articolo cui ci riferiamo è *Il Montaggio delle attrazioni (Montag attrakcionov)* in S.M. Ejzenštejn *Il Montaggio*, pagg. 222-223, cit.

spezzoni di immagini cinematografiche (di un film giallo, di un film comico), numeri circensi da clown, azioni performative di combattimento con la sciabola etc.

Il lavoro organico su materiali eterogenei, il montaggio di codici diversi, si trova ad essere il *fil rouge* che unisce i diversi artisti presi in considerazione nella ricerca: da Paradzanov a Murnau, da Wagner a Skrjabin. Di tale atteggiamento nei confronti dei materiali – atteggiamento che si snoda attraverso figure campali dell'arte per almeno tutta la prima metà del novecento – può essere considerato “padre spirituale” Richard Wagner, con la sua idea di un *Gesamtkunstwerk*, di un’“opera d'arte totale” che riunisce tutti i codici espressivi delle arti, la musica, la poesia, la danza, la pittura, la scenotecnica etc., in un organismo unitario<sup>492</sup> (di cui è straordinario esempio il gigantesco edificio del *Der Ring des Nibelungen*)

Ejzenštejn cita spesso Wagner, non tanto dal punto di vista meramente musicale, quanto rifacendosi alle elaborazioni teoriche e agli scritti del compositore tedesco<sup>493</sup>; la figura di Wagner, come vedremo, può rivelarsi di fondamentale importanza per costruire una genealogia dell'opera di Murnau. Senza tralasciare l'ovvia influenza esercitata dalla sua estetica sul teatro musicale del novecento, anche d'avanguardia: il teatro di Ferruccio Busoni (grande pianista, teorico, e compositore italo-tedesco) – pur dichiarandosi reattivo nei confronti dell'estetica wagneriana – in realtà configura una rilettura originalissima (che comporta, di certo, anche radicali capovolgimenti) e moderna del *Gesamtkunstwerk* wagneriano; per non citare l'ascendenza che Wagner ha avuto su tanti fenomeni di *teatro totale* dell'avanguardia musicale del secondo novecento: dal capolavoro *Die Soldaten* (1970) del già citato Zimmermann, al mastodontico ciclo di Karlheinz Stockhausen, *Licht*, (1977-2005) sette opere musicali (che seguono i giorni della settimana) in cui si uniscono mimo, musica, spezzoni cinematografici, danza, action painting etc.

---

<sup>492</sup> Wagner infatti fu autore totale delle sue opere: fu il primo compositore ad elaborare da solo i propri libretti, che divengono grandiosi poemi drammatici; lui stesso progettò le scenografie, si occupò dei bozzetti dei costumi; come sappiamo arrivò anche progettare e a farsi costruire (dal povero Ludwig II di Baviera) il suo apposito teatro, il *Festspielhaus* di Bayreuth. Tra le opere teoriche di Wagner, ricordiamo i tre grandi volumi teorici degli anni '50: *Opera e dramma* (1850), F.lli Bocca, Milano 1939, *L'opera d'arte dell'avvenire* (1853), Rizzoli, Milano 1983, *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici* (1843-1848), Guaraldi, Rimini 1973.

<sup>493</sup> Un esempio tra tanti, la citazione del wagneriano *Opera e dramma*, in *La natura non indifferente*, pag. 232, cit. Nel 1940 l'interesse di Ejzenštejn per il teatro di Wagner si estrinseca nella messa in scena di *Die Walküre* (la seconda giornata del *Ring*) al teatro Bolšoi di Mosca.

Ma il lavoro su materiali eterogenei dei film di Paradzanov assume un senso tutto particolare, se considerato – come avevamo fatto all’inizio di questo capitolo – in un’ottica “antropologica”.

I materiali di Paradzanov, infatti non sono materiali “usuali”. Ci spieghiamo: quando Ejzenštejn inserisce, nella sua messa in scena teatrale del testo di Ostrovskij, materiali tratti dall’arte circense o dall’arte della sciabola, non fa altro che attingere ad un serbatoio di gesti, pose, posture. Stesso discorso per Wagner nei confronti dei miti nordici dell’*Edda*: essi sono trattati come serbatoio di situazioni drammatiche, narrative etc.

Nei film di Paradzanov accade invece un processo analogo a quello rinvenuto da De Vincenti nell’analisi baziniana del *Diario di un curato di campagna* di Bresson: nel film del regista francese il romanzo di Bernanos viene mantenuto nella sua stessa materialità e lavorato; non è più un serbatoio da cui attingere per ricavare trame etc.

Lo stesso accade per i materiali di Paradzanov: i quadri di Pirosmanni appaiono, nell’immagine paradzanoviana, tangibili, evidenti, esplicitati nella loro interezza strutturale; i gesti rituali sono il più possibile quelli “reali”, di quella ben definita popolazione (anzi, Paradzanov spinge i Gutzul, come abbiamo visto, a controllare l’autenticità dei gesti e delle coreografie).

Questo accade perché il cinema di Paradzanov non è solamente cinema, ma incalza in sé prospettive, finalità, “discipline” diverse: è ricerca etnografica, è partecipazione attiva a rituali e cerimonie, è atto di unione comunitaria (per Paradzanov fare un film significava anche fare amicizia con una popolazione, con una famiglia etc.).

Nei film di Paradzanov si condensano, infatti, musiche, colori, gesti, rituali provenienti da tradizioni diverse; si apprendono nella stessa immagine, nella stessa sequenza, musiche degli *ashug* persiani con canti propiziatori della raccolta Gutzul, statue antiche azerbaigiane con pitture di Pirosmanni, maschere circensi con gesti cerimoniali di antichi riti armeni (fino all’immagine straordinaria presente in *Ašik Kerib*, nella sequenza in cui il pascià s’arrabbia con Ašik perché non vuole cantare, in cui i tappeti persiani si fondono con i mitra del “coro” e con gli abbigliamenti e il trucco derivante dai quadri di Pirosmanni).

I film di Paradzanov vogliono essere un *rito sincretico*, che abbraccia e condensa l’esperienza della partecipazione a rituali, codici espressivi, culture

diverse e lontane. Sottolineiamo di nuovo l'importanza della *partecipazione performativa* per Paradzanov: i suoi film non sono documenti freddi di ricerca sui riti, sulla pittura, sul folclore di popolazioni arcaiche e marginali, ma organismi sincretici che condensano la partecipazione attiva (da *performer*) a riti e culture altre e liminari.

Un "rito di riti" come direbbe Pavel Florenskij trattando del rito ortodosso<sup>494</sup>, preso ad analisi dal grande teologo e scienziato russo come esempio probante di *Gesamtkunstwerk*, di opera d'arte totale.

Nel rito ortodosso s'innesci un meccanismo simile a quello dei film di Paradzanov: il rito condensa in una superiore unità organica (cioè non affastella a guisa di *decoupage*), arti e riti diversi: l'arte del fuoco e dell'incenso, la coreografia stilizzata e rigida degli officianti, le rifrazioni luministiche delle pieghe dei tessuti preziosi, i profumi, le icone con i loro ori e la ieraticità delle loro figure, la architettura barocca dei templi ortodossi (come non pensare alla sintesi di suoni, luci e profumi di Skrjabin, che Florenskij, immancabilmente, cita alla fine del saggio).

Florenskij insiste sul fatto che nessuno di questi elementi ha senso se preso singolarmente, nella sua autonomia semantica: essi sono organi di un organismo unico.

Così negli organismi rituali dei film di Paradzanov, tutti gli elementi concorrono ad un fine ben preciso, che li rende sempre sbilanciati verso l'Arte come veicolo: ossia la creazione di un oggetto (il film) che – sia nel *momento della lavorazione* sia nel *momento della ricezione* – inneschi un processo psichico di emersione degli Archetipi primigeni, quel sostrato condiviso e universale che lega, avvicina, mette in comunicazione culture e ambiti di vita e pensiero diversi ed eterogenei (il cinema di Paradzanov è anche un grande monumento alla civiltà e al rispetto interculturale). Far emergere, in tal modo, gli Archetipi che sostanziano la vita individuale, al di là delle pastoie castranti, alienanti e discriminanti della normatività sociale.

Ancora un'ultima considerazione sulla costruzione dell'immagine nel cinema di Paradzanov.

---

<sup>494</sup> *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Pavel Florenskij *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, pagg. 58-67, cit.



Abbiamo parlato degli oggetti tradizionali che i Gutzul portavano, in massa ed entusiasticamente, all'incuriosito Paradzanov durante la lavorazione di *Teni Zabytych Predkov* (*Le ombre degli avi dimenticati*).

Gli oggetti – intesi come oggetti rituali, quindi carichi di una profonda valenza simbolica, usati metonimicamente in quanto parti, tessere vive di un'intera cultura – sono l'elemento primo su cui è forgiata l'immagine di Paradzanov. L'immagine filmica paradzanoviana, infatti, è sempre fortemente costruita, attraverso un vero e proprio montaggio spaziale degli oggetti del profilmico, e costruita sempre in modo simbolico, magico, rituale: avremo allora il pascià seduto su un alto scranno foderato di velluto porporino, con due falchi alle sue spalle, e una anguria spaccata ai piedi; nella scena di *Ašik Kerib* in cui Mogul rifiuta i contendenti, un tappeto persiano intarsiato d'oro sale magicamente dal basso con sopra appoggiati (miracolosamente) due colombi grigi. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi a dismisura, ma l'organizzazione dell'immagine non cambia: montaggio di oggetti eterogenei per provenienza culturale, correlati insieme in un'unità che ne condensa i sensi e i significati: un'immagine sincretica (di operazioni filmiche che si pongono come riti sincretici).

Tale immagine lavora i propri oggetti – tra cui l'uomo, trattato come oggetto rituale al pari di altri oggetti rituali – secondo il modello della *formula antinomica*<sup>495</sup> di Florenskij: come la formula della matematica applicata associa a

---

<sup>495</sup> Florenskij parte dal presupposto "ontologico" per cui il "principio regolativo" e costruttivo dell'organismo artistico è lo stesso di quello che regola la materia: ossia l'*Antinomia*, il principio antinomico: "La struttura dell'arte ha carattere organico, non logico, e le singole formulazioni non possono essere separate dal materiale concreto" (Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, pag. 86, cit.). Scrive Florenskij: "L'antinomia è una proposizione che essendo vera comprende allo stesso modo la tesi e l'antitesi e quindi è inaccessibile a qualunque obiezione: è il principio che sottostà alla materia" (Pavel Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, pag. 199, Rusconi, Milano 1998). La materia, l'energia è sempre frutto di una tensione di opposti e di istanze eterogenee, di una *coincidentia oppositorum*, per richiamare la formula di Nicola Cusano, "che ammette simultaneamente la presenza di due asserzioni le quali appaiono logicamente incompatibili, ma ontologicamente necessarie" (*Ivi*, pag. 201). Le leggi della materia obbediscono, quindi, a tale principio unificatore che è antinomico nella misura in cui unisce sincreticamente materiali, energie opposte ed eterogenee. L'organismo dell'opera d'arte segue pedissequamente il modello di sviluppo della materia. La *formula antinomica* è un principio connettivo che funziona come le formule (il "numero-forma", come lo chiama Florenskij) della matematica applicata: "La formula matematica non può e non deve rimanere solo una formula. Essa è la formula di un qualcosa e perciò più ricche sono le associazioni che si creano in noi in relazione alla formula, più multiversale è il suo reale contenuto, tanto più la possiamo comprendere e tanto più chiaramente si uniscono i fenomeni concreti di associazione di un organismo vitale di idee in una visione del mondo" (Pavel Florenskij, *Non dimenticatemi*", pag. 364, Mondadori, Milano 2000). Come la formula matematica – che può essere pensata come una *gestalt* che associa sé una moltitudine di catene associative diverse – auspicata da Florenskij, la *formula antinomica* che agisce nell'organismo artistico condensa in sé materiali, codici espressivi, registri linguistici

sé (connette) più fenomeni concreti organizzando in tal modo un organismo unitario e unificante di fenomeni eterogenei, così la formula antinomica dell'arte addensa in un organismo unico codici espressivi diversi. L'immagine di Paradzanov lavora allo stesso modo: mettendo in relazione organica oggetti e quindi culture (di cui quegli oggetti non sono che simboli rituali, tessere metonimiche).

---

eterogenei se non opposti: di qui la potenza multiversale del suo linguaggio. Da sottolineare – se ce ne fosse bisogno – le affinità con la condensazione vertiginosa della *obraznost'* (immaginità) ejzenštejniana, anch'essa principio connettivo di eterogenee “figure costruttive del testo”.

## 7.2 Da Wagner a Murnau: variazioni sull'estasi

Passiamo, a questo punto, all'ultima sezione, dedicata all'analisi di una sorta di "tendenza estatica" che legherebbe – lungo una ben delineata genealogia estetica che passa per Appia e Reinhardt – il *Won-Ton-Drama* di Richard Wagner al cinema di Friedrich Wilhelm Murnau. Presenteremo tale analisi in modo maggiormente schematico rispetto a quanto abbiamo fatto con Paradzanov, perché lo stato della ricerca è ancora lontano da un approfondimento adeguato: c'è ancora molto da lavorare! Per di più la vastità e la complessità dell'argomento è tale che servirebbe uno spazio ben più ampio di un unico volume, esile, coartato e obbediente alle leggi della sintesi universitaria. Ci sentiamo, però, in dovere di porre qui le basi di una possibile – e maggiormente articolata – ricerca futura (un *sequel?*).

Abbiamo visto come il *Gesamtkunstwerk* wagneriano, l'opera d'arte totale che ingloba organicamente arti e linguaggi diversi, abbia influenzato – in modo più o meno evidente – le estetiche che giocano con la pluralità e l'eterogeneità dei materiali.

Sempre dal teatro wagneriano parte Jo Leslie Collier<sup>496</sup> nel tracciare una sorta di genealogia del cinema di Murnau; noi seguiremo l'idea primigenia della Collier di una vicinanza e contiguità "evolutiva" che unisce Wagner a Murnau passando per Adolphe Appia e Max Reinhardt, ma modulandola in altro senso: centrale diviene l'idea per la quale ad unire l'opera di tali artisti è una sorta di variazione, di ripensamento della stessa visione di un'arte totale (ossia sincretica di più linguaggi) e quindi di un'arte estatica (sia nell'organizzazione dei materiali, sia nella finalità percettiva e fruitiva).

La Collier inizia la sua ricerca sottolineando come – nella maggior parte dei casi – gli studiosi abbiano sempre enucleato e messo in evidenza le dissomiglianze, le antinomie che separano il linguaggio teatrale da quello cinematografico. Se per Arnold Hauser, nel cinema, lo spazio è dinamico e il tempo è multiversale, ha più direzioni, mentre nel teatro lo spazio è statico (relegato al palcoscenico) e il tempo ha un'unica direzione definita, per Bela

---

<sup>496</sup> Nel vol. Jo Leslie Collier, *From Wagner to Murnau. The transposition of romanticism from stage to screen*, U.M.I Research Press, London 1988.

Balasz c'è una differenza percettiva tra cinema e teatro: nel teatro la distanza tra i "luoghi diegetici" e chi ne fruisce (lo spettatore) è fissa, il punto di vista rimane immutato (quindi abbiamo una fissità ontologica della distanza e del punto di vista).

Nel cinema, invece, il punto di vista muta incessantemente attraverso i movimenti della Mdp, attraverso la sostituzione degli obiettivi etc. Il cinema rompe il principio del "luogo contenitore", crea l'illusione, nel fruitore, di essere gettato nel bel mezzo dell'azione, della vicenda, ma soprattutto dello spazio. Anche per André Bazin, scrive la Collier, la differenza tra cinema e teatro è ravvisabile in una difforme rappresentazione dello spazio che include, ovviamente, una dissimile percezione di esso. Mentre nel teatro l'arco di proscenio limita l'azione, nel cinema si attua il rifiuto di qualsivoglia frontiera fisica dell'azione: mentre lo spazio del teatro è *centripeto* quello del cinema è essenzialmente *centrifugo*<sup>497</sup>. Infine, basta ricordare una gustosa considerazione, riportata da Siegfried Kracauer e fatta da una "intuitiva donna francese": "A teatro sono sempre io, al cinema mi dissolvo in tutte le cose e gli esseri".

Ora, scrive la Collier, esiste, in realtà, tutto un movimento teatrale, che nasce con il teatro di Wagner e si sviluppa con Appia e Reinhardt, che tende ad avere e aspira ad incarnare molte delle caratteristiche attribuite, dagli autori sopra citati, al cinema: 1) la rottura dello spazio chiuso, del "luogo contenitore", quindi l'effrazione *in primis* dell'arcoscenico, e poi, come si vedrà, l'uscita dallo stesso spazio del teatro (con Reinhardt); la moltiplicazione dei punti di vista, le scene multiple che si rifanno ai "luoghi deputati" dei misteri medievali; gli spettatori messi al centro della rappresentazione con la scena che "deborda" in platea; 2) un teatro che vuole agire sui sensi dello spettatore, un teatro sensoriale che mira ad una risposta percettiva estatica dello spettatore<sup>498</sup>.

---

<sup>497</sup> "André Bazin claims that the proscenium arch limits the stage space while "the basic principle ... [of film] is a denial of any frontiers to action ... The screen is not a frame ... but a mask which allows only part of the action to be seen", *Ivi*, pag. 2.

<sup>498</sup> Confronta in tal senso l'articolo succitato di Ejzenštejn, *Montaggio delle attrazioni (Montag attrakcionov)*, "L'attrazione è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinino in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo. (Il cammino della conoscenza "attraverso il gioco vivo delle passioni" è specifico del teatro) [corsivo dell'autore]", in S.M. Ejzenštejn *Il Montaggio*, pagg. 220, cit.

Ora, la nostra operazione consiste in una rilettura delle analisi della Collier, attraverso gli strumenti ermeneutici che abbiamo messo a fuoco fin ora. Le caratteristiche, i processi stilistici ed estetici che legano, accomunano – con modalità diverse e variegate – il teatro di Wagner, le riflessioni di Appia, gli esperimenti scenici di Reinhardt e il cinema di Murnau, possono essere compresse e sintetizzate in tre direttive comuni: 1) una ex-stasis degli spazi, un fuoriuscire, un rompere confini e barriere anelando all'*everywhere*, alla totalità di uno spazio libero e non frammentato; 2) una conseguente ed irrelata ex-stasis dei materiali, ossia un fuoriuscire dei materiali dalla loro autonomia semantica (nella trasformazione incessante di un materiale in altri materiali), un ampliamento dei materiali tendente verso un organismo artistico che ingloba e condensa pratiche, codici eterogenei; 3) una conseguente ex-stasis percettiva del fruitore, ossia – analogamente al pathos ejzenštejniano – una facoltà di montaggio, da parte dell'organismo artistico, dei percorsi percettivi del fruitore.

Il teatro e la teorizzazione di Wagner costituiscono una delle rivoluzioni capitali della musica e del teatro musicale occidentale (paragonabile all'opera fondativa di Claudio Monteverdi [1567-1643]).

Innanzitutto, Wagner attua la prima violazione significativa dell'arcoscenico, la prima effrazione della chiusura del "luogo deputato" del palcoscenico nella storia del teatro moderno (quello che inizia con la riscoperta umanistica del teatro greco e latino<sup>499</sup>), attraverso lo spostamento dell'orchestra oltre l'arcoscenico, in una fossa posta al di sotto della platea, chiamata da Wagner "golfo mistico".

L'orchestra si trova così al di sotto dello sguardo dello spettatore, invisibile; il suono sembra generarsi dal nulla, o meglio, essendo il *Festspielhaus* di Bayreuth<sup>500</sup> strutturato in modo tale che la platea semicircolare funge da cassa di risonanza dell'orchestra (vibra insieme ad essa), il suono sembra uscire o materializzarsi dalla totalità dello spazio teatrale, dai pori delle mura e del legno. Tale prodigio acustico, merito dell'intuito wagneriano ma soprattutto della maestria dell'architetto Gottfried Semper (1803-1879), mette l'ascoltatore al centro del flusso musicale, lo getta nei suoni, nello spazio dove essi si

---

<sup>499</sup> Anche il teatro barocco del '600 infatti, pur con tutti i suoi trucchi e le sue macchinerie, non viola mai i confini del "luogo deputato" (cfr. Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico*, cap. VII (*Il barocco e il suo retaggio*), Bulzoni, Roma 1971).

<sup>500</sup> Come abbiamo già detto il teatro fatto costruire da Wagner.

materializzano: l'effetto è al di là di qualsivoglia stereofonia. Non si ascolta la musica nascere da un preciso punto o da più punti – come nella *musica spazializzata*<sup>501</sup> (sviluppatasi nel dopoguerra, che vuole gli strumenti essere collocati in parti diverse nel luogo della *performance*) – ma si è immersi in uno spazio che diviene musica, che vibra di suoni. Tale posizione immersiva dell'ascoltatore è rafforzata dalle capacità sensoriali, di coartazione nervosa, della musica wagneriana, che agisce in modo invasivo sull'apparato percettivo (vedremo con quali modalità). Se ne era reso conto Nietzsche, che da giovane fervente wagneriano (si pensi all'esaltazione wagneriana di *Die Geburt der Tragödie* [La nascita della tragedia, 1872]) diventò uno dei suoi critici più pungenti<sup>502</sup>; scrive Nietzsche in *Der Fall Wagner* (*Il caso Wagner*): “Wagner ha indovinato nella musica un mezzo per eccitare i nervi stanchi [...] la sua inventiva nell'arte di stimolare di nuovo i più estenuati, di richiamare in vita i mezzi morti”<sup>503</sup>.

Potremmo dunque parafrasare la citazione sopra menzionata di Kracauer per dire che nel teatro wagneriano “io non sono più io, ma mi dissolvo nei suoni”.

L'ex-stasi spaziale, la rottura, l'infrazione delle barriere spaziali del “luogo teatro”, per mezzo dell'orchestra “espulsa” dal palcoscenico e collocata fuori di esso, nel “golfo mistico” – con il conseguente configurarsi di un nuovo dispositivo di ricezione – si accompagna ad una, ancor più profonda, espansione (estatica) spazio-temporale, che avviene proprio nella struttura profonda dell'organismo musicale-teatrale wagneriano.

Uno degli aspetti più marcatamente rivoluzionari dell'opera wagneriana, infatti, è rappresentato dall'abbandono e dalla rottura delle cosiddette (detto in gergo musicologico) *forme chiuse*. Fino a Wagner, l'opera musicale (in tutti i suoi generi: melodramma, opera comica, *Singspiel* etc.) si struttura come un susseguirsi di pezzi chiusi, di forme musicali compiute: avremo allora recitativi, arie, duetti, terzetti, cabalette etc.

---

<sup>501</sup> Tendenza presente nella Nuova musica del degli anni '60, 70' del novecento, ma con antenati nei cori battenti della scuola veneziana (pensiamo all'opera di Antonio e Giovanni Gabrieli), o in alcuni casi di spazializzazione delle fonti scoperte nell'*ars subtilior* di fine '300.

<sup>502</sup> Per i rapporti tra Wagner e Nietzsche, cfr. il vol. Guido Molpurgo Tagliabue, *Nietzsche contro Wagner*, Studio tesi, Pordenone 1993.

<sup>503</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Der Fall Wagner* (*Il Caso Wagner*), in *Opere 1882/1895*, pag. 676, Newton, Roma 1993.

Wagner spezza e supera categoricamente tale frammentazione della musica in forme compiute e chiuse: nella musica wagneriana noi siamo immersi in una *unendliche Melodie*, una “melodia infinita” che segue percorsi liberi e sviluppi puramente musicali, senza le cesure dettate dall’avvicinarsi di arie, recitativi, cabalette e cori.

Lo *spazio musicale* wagneriano è uno *spazio liberato*, ex-statico, uno spazio in cui non ci sono termini fissi, in cui i materiali possono muoversi seguendo leggi autonome e sganciate da ogni regolamentazione esterna, da qualsivoglia architettura predeterminata e pregressa alla musica stessa.

In tal modo Wagner conquista: 1) un flusso musicale ininterrotto capace di far immergere l’ascoltatore in un processo incantatorio e fortemente emozionale, processo che l’antica divisione dell’opera in momenti lirici (l’aria) e momenti prosastici di sviluppo dell’azione (il recitativo) ostacolava; 2) una conseguente liberazione dell’azione dalle pastoie delle forme chiuse: nell’opera “tradizionale” l’azione si svolge nel *recitativo* e si ferma innaturalmente nell’*aria* (comiche in tal senso sono le situazioni in cui un personaggio, presa una pugnalata nel *recitativo*, aspetta quei dieci minuti di agonia cantando a squarciagola un’*aria*), 3) un’ulteriore liberazione del testo poetico dalle regole metriche e strutturali cui le forme chiuse lo inchiodavano: infatti le forme chiuse della tradizione (arie, recitativi) obbediscono ognuna ad una ben delineata forma metrico-prosodica propria cui corrisponde una conseguente struttura musicale (per esempio la struttura tipica della scansione quaternaria dei periodi musicali: 4 battute + 4 battute di affermazione e altre 8 di risposta, cui generalmente corrisponde la quartina del libretto). Wagner rompe anche la “quadratura” della sintassi musicale (il 4+4 suddetto), permettendosi, conseguentemente, di elaborare testi di assoluta libertà metrica e prosodica.

All’interno di tale *unendliche Melodie*, di tale spazio musicale liberato, agisce una *figura della costruttività* che permette di 1) dilatare la dimensione temporale, 2) di innescare una tensione ex-statica verso il fuori scena (come vedremo anche verso il fuori-tempo), 3) di connettere e condensare in unità organica la vastità di materiali che costituisce il *dramma wagneriano*.

Tale figura connettiva è il *leitmotive*, letteralmente il “motivo conduttore”, un tema – o semplicemente un susseguirsi di accordi, o un intervallo – che simboleggia, raffigura un elemento dell’azione: può essere un elemento

oggettuale, per esempio il *leitmotive* associato a *Nothung* (la spada di Sigmund e Siegfried), un elemento psicologico, ad esempio il tema dell'amore materno (legato alla nostalgia di Siegfried per Sieglinde, la madre morta che non ha potuto conoscere) etc.

Il *leitmotive* agisce sulla *memoria* dell'ascoltatore: quest'ultimo associa il tema ad un determinato momento scenico, e quindi ad una determinata situazione psicologica; quando il tema riemerge dall'orchestra in un situazione diversa, nella memoria dell'ascoltatore riaffiorerà il ricordo dell'apparizione precedente del *leitmotive*. Quindi l'ascoltatore effettuerà, nel proprio processo percettivo, un *montaggio* che sovrappone la realtà della scena attuale con le sensazioni di quella scena precedente e passata che il *leitmotive* ha fatto riaffiorare alla memoria.

Facciamo un esempio chiarificatore: nel I° Atto del *Siegfried*, Sigfrido racconta di essersi specchiato in un ruscello e di aver capito di non poter essere – data la notevole dissomiglianza fisica – il figlio del nano Mime (che lo ha allevato al momento della morte di Sieglinde). Durante tutto il racconto l'orchestra ci fa sentire il *leitmotive* che in *Die Walküre* (cioè nell'opera precedente) era associato all'amore tra Sigmund e Sieglinde (genitori di Siegfried): ora il tema è variato, assume una veste malinconica, profondamente triste.

Altro esempio nel *Prologo* della *Götterdämmerung* (*Il crepuscolo degli dei*), quando Siegfried duetta gioiosamente con la sua amante Brünilde, parlando tranquillamente della madre che morì dandolo alla luce: nell'orchestra affiora minaccioso il tema di Hagen, un personaggio che deve ancora fare ingresso nell'opera, e che sarà causa della morte di Siegfried.

Il sistema dei *leitmotiven* genera un presente sempre saturo di riferimenti al passato e al futuro, una temporalità che fuoriesce estaticamente da sé verso ciò che è successo e ciò che deve accadere: quindi un tempo multiversale, in cui si addensano direzioni molteplici, in cui passato, presente e futuro coincidono (in una sorta di applicazione del principio dell'*eterno ritorno* nietzscheano). Tale condensazione temporale agente nel dramma wagneriano affascinò Proust ispirandogli il grandioso processo memoriale della *Recherche*<sup>504</sup>.

Congiuntamente a tale dilatazione temporale – questo costante alludere del presente ad un suo estatico fuori-tempo – il processo dei *leitmotiven* genera anche

---

<sup>504</sup> Per l'importanza di Wagner nell'estetica di Proust cfr. il vol. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicista*, Sellerio, Palermo 1992.



una tensione e un'allusione continua al fuori scena: il *leitmotive* richiama all'attenzione e alla memoria situazioni sceniche che sono già accadute, o che accadranno, che si pongono, dunque, fuori dalla scena presente. Anche i poemi wagneriani (i testi, insomma) sono pieni di situazioni in cui i personaggi raccontano eventi che sono successi, appunto, fuori dalla scena; tale tensione continua rafforza la sensazione di una spazialità senza confini, estatica, che, come abbiamo già detto, ha il suo conseguente corrispettivo musicale nell'abolizione delle forme chiuse e nella *unendliche Melodie*.

Il *leitmotive*, come già accennato, è anche un fattore connettivo; con la sua trama e il suo processo memoriale esso connette i materiali eterogenei che confluiscono nell'organismo sincretico del dramma wagneriano: fanno sì che gli eventi della scena (ossia il codice propriamente teatrale) si correlino semanticamente con gli sviluppi musicali e con il testo poetico. Nel dramma wagneriano, assistiamo ad un *processo estatico* dei materiali molto simile al modello ejzenštejniano: la musica si trasforma incessantemente in azione scenica, che si trasforma in poesia etc.

Obbiettivo primario del *Gesamtkunstwerk*, dell'opera d'arte totale, è riunire in organicità le espressioni artistiche che – dopo il miracolo unitario della tragedia greca<sup>505</sup> – si sono disgregate cadendo in una misera e depauperante autonomia: la poesia, l'azione scenica, la musica, la scenografia.

Il *leitmotive* connette e condensa in unità tali materiali e codici diversi, affinché l'ascoltatore moderno, dice Wagner, scisso, dilaniato dalle microattività del lavoro capitalistico – alla cui scissione sociale e lavorativa coincide la disgregazione delle arti divenute autonome l'una dall'altra – quest'uomo disgregato s'immerga ipnoticamente nell'ascolto estatico di un'opera che racchiude di nuovo in unità tutte le espressioni artistiche umane, e, attraverso tale esperienza epifanica, ritrovi finalmente in se stesso quell'unità perduta, autentica, aurorale.

Il *Gesamtkunstwerk* è quindi un *rito totale*<sup>506</sup> che tende alla ricostituzione e alla rifondazione della autentica unità umana.

---

<sup>505</sup> Leggendo *Opera e dramma* [cit.] (dove Wagner espone tali teorie) si comprende la portata dell'influenza di Wagner sul giovane Nietzsche.

<sup>506</sup> Anche qui il termine "rito" è quanto mai appropriato: il *Ring* ha come sottotitolo "ein Bühnenfestspiel", ossia "una sagra scenica", il *Parsifal* "ein Bühnenweihfestspiel", ossia "un dramma sacro".

Le teorie wagneriane subiscono una radicalizzazione nelle riflessioni di Adolphe Appia (1862-1928). Appia parte dalla (utopica) ideazione di una messa in scena delle opere wagneriane che applichi intimamente i presupposti teorici del musicista tedesco.

In due volumi apparsi nel 1895 e nel 1899<sup>507</sup>, mette a fuoco un progetto di messa in scena che si ponga come emanazione organica e diretta della musica wagneriana. Per Appia tutti gli aspetti della messa in scena – scenografia, movimenti scenici etc – devono essere ricavati dalla partitura dell'opera, dal gioco dei *leitmotiven*, dai timbri etc.

Per Appia il problema è soprattutto spaziale e temporale: occorre tradurre nella scena l'estasi spaziale, la spazialità liberata, l'*everywhere* spaziale e temporale agente nella musica di Wagner (rispetto alla quale gli allestimenti consueti con draghi e gole montane sono ridicoli). Appia propugna, quindi, una abolizione della scenografia, che deve essere sostituita dalla luce, da un complesso meccanismo di giochi di luce: solo la motilità della luce può trasporre – in modo organico – la spazialità e la temporalità fluente e liberata dell'organismo musicale wagneriano. Il teatro stesso, auspica Appia, deve essere un luogo/non-luogo, un luogo trasformabile e adattabile: persino le pareti, il pavimento, il soffitto debbono poter essere modificati, spostati etc.

Il problema messo in risalto da Appia, è, quindi, quello di una ex-stasi spaziale (di un ampliamento e una liberazione) tendente all'utopia dell'*everywhere*, utopia ispirata alla emancipazione del discorso musicale attuata da Wagner e resa possibile dal cinema: la sostituzione della scenografia con la luce rimanda direttamente al dispositivo-cinema, appunto, che è primariamente un gioco di luce.

Le riflessioni di Appia sulla luce e sulla liberazione spaziale trovano applicazione nel teatro di Max Reinhardt (1873-1943).

La luce acquisisce un proprio valore autonomo di costruzione della scena, soprattutto nelle rappresentazioni reinhardtiane del primo decennio del '900 allestite nella *Kammerspiele* del *Deutsches Theatre* (una piccola sala fatta

---

<sup>507</sup> Adolphe Appia, *La mise en scène du drame wagnérien*, Paris 1895 e *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899, ora in *Attore, musica e scena*, Feltrinelli, Milano 1975.

costruire appositamente da Reinhardt per i drammi “da camera”, inaugurata nel 1906 da gli *Spettri* di Ibsen con scenografie di Edvard Munch).

Ad un’attenta drammaturgia delle luci si aggiungeva la tendenza – sviluppata negli anni seguenti da Reinhardt – ad ampliare i materiali espressivi (con azioni circensi , balletti, *tableaux vivants* etc.) e a rompere i limiti dell’arcoscenico e degli stessi luoghi deputati del teatro.

Nel 1910 al *Coliseum* di Londra va in scena *Il miracolo*, la prima di quelle opere sceniche che Reinhardt chiamava *pantomimen*, atti totali di teatro dove il testo aveva solo un’importanza parziale: Reinhardt costruisce un organismo unitario addensante movimenti visivi, danze, gesti, rumori, luci.

Ne *Il miracolo* l’azione esce fuori dall’arcoscenico per dilagare in sala, tra gli spettatori, sui palchi, in un processo di espansione spaziale che sfocia nell’allestimento del mistero medievale *The Summoning of Everyman* (*La comparsa di Ognuno*) nell’adattamento di Hugo von Hoffmanstahl, avvenuta nel 1919 a Salisburgo. Reinhardt concepisce uno spettacolo in cui partecipa tutto il centro – preziosamente barocco – della città: l’azione principale si svolgeva nella piazza di fronte alla Cattedrale, cori erano issati sui campanili circostanti, comparse accorrevano dalle vie principali; il tutto unito e condensato da un gioco di luci straordinario: insomma lo spazio del teatro tende a coincidere con la città, in un movimento estatico che anela all’*everywhere*, all’“ogni dove”, alla totalità di uno spazio liberato.

Friedrich Wilhelm Murnau, dopo essersi laureato ad Heidelberg, nel 1909 viene notato da Reinhardt in una recita studentesca ed entra a far parte dell’*ensemble* del grande regista: lavorerà con lui fino al 1915, partecipando alla rappresentazione dell’*Everyman* a Salisburgo e ricoprendo la carica di aiuto-regista nella messa in scena dell’*Enrico IV*<sup>508</sup>.

Un lungo apprendistato, quindi, effettuato nella fucina di un Reinhardt preso nel periodo delle sue più ardite sperimentazioni, apprendistato che non poteva non instillare nel giovane Murnau quell’ansia reinhardtiana dell’ampliamento dei materiali espressivi, della liberazione degli spazi attraverso un accanito

---

<sup>508</sup> Cfr. Luciano Berriatù, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Vol I (*Etapa alemana*), pag. 23, Madrid 1990, Lotte H. Eisner, *Murnau*, Secker & Warburg, pagg. 18-ss, London 1973.

virtuosismo luministico sempre anelante verso un utopico *everywhere*, verso una wagneriana libertà di percorrimiento e di movimento.

Tutto questo non poteva che portare Murnau verso il mezzo espressivo del cinema: con il cinema lo spazio intero diviene mentalmente percorribile, si abbattono le barriere e i “luoghi deputati”; la Mdp può assumere qualsivoglia punto di vista, permette allo spettatore di esplorare spazi inconsueti, apprezzare distanze disumane (ci viene in mente l’uso, da parte di Murnau, di immagini che esplorano paesaggi sterminati: pensiamo al volo aereo<sup>509</sup> di Faust e Mefistofele nel *Faust* (1926)<sup>510</sup>, in cui lo sguardo percorre il mondo intero in una sorta di catalogo medievale dei diversi paesaggi possibili).

Attraverso il cinema Murnau può raggiungere quell’*everywhere* che per il teatro di Reinhardt era solo utopia cui tendere. Tale liberazione dello spazio nel cinema di Murnau ha uno scopo ben preciso: riuscire a catapultare lo spettatore in una *scena totale*, far sì che lo spettatore senta di essere percettivamente al centro di uno spazio liberato, come l’ascoltatore wagneriano a Bayreuth si trova immerso in uno spazio che è suono.

Nel cinema di Murnau il lavoro di organizzazione dello spazio filmico<sup>511</sup> è centrale; esso è indirizzato sempre verso l’idea di una dilatazione, di una fuga, di un “uscir fuori”: si tratta di uno spazio ex-statico sempre sbilanciato, come vedremo, verso il fuori campo (così come nel teatro wagneriano c’era sempre una tensione verso il fuori scena).

Cerchiamo ora di abbozzare un’analisi schematica dei processi ex-statici emergenti dal lavoro sullo spazio nel cinema di Murnau.

1) Innanzitutto un’applicazione pionieristica della *profondità di campo*, presente in misura massiccia a partire da *Der Gang in die Nacht* (1920)<sup>512</sup>. Essa dilata gli spazi, offre l’idea di una profondità tridimensionale dell’immagine, di

---

<sup>509</sup> Interessantissime testimonianze sulla lavorazione di tale volo e sulla costruzione del modellino da parte dello scenografo Robert Herlth, si trovano nel cit. Lotte H. Eisner, *Murnau*.

<sup>510</sup> Per la filmografia di Murnau, si veda la filmografia finale.

<sup>511</sup> Eric Rohmer ha condotto uno studio fondamentale su tale aspetto del cinema di Murnau: *L’Organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Marsilio, Venezia 1985.

<sup>512</sup> Importanti considerazioni sulla profondità di campo in Murnau si trovano nel vol. di Luciano Berriatúa, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*, Editora regional de Murcia, Murcia 1990.

una percorribilità dello spazio filmico. Per di più crea una dialettica tra piani diversi dell'immagine stessa, come spiega Berriatúa<sup>513</sup>.

Esempio rivelatore di un simile uso della profondità di campo, si trova nel *prologo* (la parte del film ambientata nella modernità) di *Tartüff* (*Tartufo*) (1925) dove vediamo in primo piano un paio di scarpe lise, enormi; in fondo la governante che si avvicina lentamente verso di noi; una sequenza che condensa due processi stilistici tipici di Murnau e che si collegano sempre al problema dell'organizzazione dello spazio, *in primis* la tendenza ad ingrandire e a diminuire a dismisura gli oggetti. In tal modo lo spazio è sottoposto a fenomeni di contrazione e dilatazione: all'inizio della sequenza succitata, tra le vecchie scarpe enormi e la figura della vecchia governante sembra esserci una distanza incolmabile e il corridoio apparire come una landa desolata; man mano che la governante si avvicina (ma la sensazione è che essa si espanda minacciosa nella superficie dello schermo) il corridoio sembra divenire uno spazio angusto.

Il secondo processo, tipico di Murnau e agente in tale sequenza, è il lento spostamento delle figure nello spazio dello schermo (approfondiremo poi tale "figura" stilistica).

Sempre da *Tartüff*, prendiamo ad analisi un'altra sequenza per dimostrare la dialettica tra piani differenti che l'uso della profondità di campo genera nell'immagine; ci riferiamo alla scena in cui Orgone – per mettere alla prova Tartufo – spia, nascosto dietro una tenda, quest'ultimo mentre è in camera con la moglie Elemira: l'immagine è divisa in due piani entrambi perfettamente "a fuoco".

2) La profondità di campo è accentuata e resa ancor più vertiginosa dalle *false prospettive* create in studio nella scenografia, secondo una pratica che è eminentemente teatrale e deriva sicuramente dal lungo apprendistato con Reinhardt, ma che, usata in ambito cinematografico, innesca punti di fuga vertiginosi.

Una scena in cui la profondità di campo è resa ancor più debordante dalla falsa prospettiva è rappresentata proprio dalla sequenza appena citata del corridoio nel *prologo* del *Tartüff*: l'intero corridoio fu costruito a forma "conica"

---

<sup>513</sup> Scrive Berriatúa a proposito della profondità di campo in *Sunrise* (1927): "En resumen el empleo de la profundidad de campo de los objetivos sirve en Murnau para crear un segundo término más o menos lejano que marca un contrapunto de la acción en el primer término de los protagonistas [...]", *Ivi*, pag. 46.

con la parte più ampia in fondo (da dove arriva la governante) e la parte più stretta vicino alla Mdp (dove sono le scarpe): di qui l'effetto profondamente straniante dell'intera sequenza<sup>514</sup>. Un'altra sequenza in cui la falsa prospettiva creata in studio è particolarmente espressiva, è la scena del Caffè in *Sunrise* (1927) in cui tutto il pavimento è obliquo e gli oggetti diminuiscono di grandezza gradatamente<sup>515</sup>. Ritorniamo a *Tartüff* per un'ultima sequenza dove la falsa prospettiva è ostentata, sottolineata esageratamente: nella scena in cui Orgone culla Tartufo dormiente sotto gli alberi, le siepi alte in prospettiva vertiginosa sbilanciano totalmente l'immagine verso sinistra, creando un sensazione di squilibrio e dissestamento (simboleggiante la situazione folle dell'intera vicenda).

3) La *profondità di campo* unita alla *falsa prospettiva* portano ad una *violazione dell'integrità dello schermo*. I diversi piani creati con la profondità di campo – e accentuati con le false prospettive – dividono lo schermo (e l'immagine, ovviamente) in porzioni “abitate” da eventi, materiali, codici diversi. Un esempio straordinario di tale frammentazione in più microschermi autonomi dello schermo filmico (che fa pensare realmente ai complessi *spleet-screen* del Greenaway di *The Tulse luper suitcases*) è rappresentato dalla sequenza della fiera in *Faust*, che Rohmer analizza approfonditamente nel suo volume (cit.)<sup>516</sup>.

Un lungo *Totale* – sul quale Murnau indugia, quasi a farci apprezzare la complessità dell'immagine – ci mostra lo schermo diviso in tre parti autonome: in PP un saltimbanco fa salti e capriole suscitando l'entusiasmo di un piccolo pubblico, posto in secondo piano di fronte a lui, in basso. Guarda il saltimbanco anche un uomo seduto su un'altalena, in alto a destra (terzo piano) che capolina ad intervalli entrando ed uscendo dall'immagine. Sul piano posteriore un giocoliere cammina su una corda tesa<sup>517</sup>.

Come l'immagine di Paradzanov condensa sincreticamente oggetti, codici e quindi culture diverse, l'immagine di Murnau contrappunta spazi diversi ed eterogenei, abitati, agiti da oggetti, vicende, azioni diverse ed eterogenee.

---

<sup>514</sup> Tale episodio è raccontato da Robert Herlth (lo scenografo) in un articolo presente nel cit. Lotte H. Eisner, *Murnau*, pag. 60-61, e analizzato da Berriatúa, *Los proverbios chinos...*, vol. I, pag. 286, cit.

<sup>515</sup> Dal racconto di Charles Rosher, il capo *cameraman*, in Lotte H. Eisner, *Murnau*, pag. 173, cit.

<sup>516</sup> Eric Rohmer, *L'Organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, pagg. 45-47, cit.

<sup>517</sup> Tale frammentazione della superficie dello schermo strutturata tutta la sequenza della fiera: altri Totali sono costruiti in modo simile a quello sopra analizzato.

Anche per Murnau si tratta di addensare materiali e codici nell'unità organica dell'immagine e del tessuto connettivo del film. Per di più tale ampliamento dei materiali e dei codici si ritrova anche nel fenomeno di compresenza in uno stesso film, o addirittura in un stessa sequenza, di registri espressivi diversi: comico, tragico, elegiaco alternati, fusi e confusi insieme. Se prendiamo ad esempio *Sunrise*, per quanto riguarda la struttura complessiva del film, esso inizia come una tragedia del tradimento e dell'assassinio, si tramuta in una commedia rosa, dapprima sofisticata, man mano accogliendo elementi popolari e bassi (la sequenza della fiera con l'inseguimento e la cattura del maialino) per poi sfociare nella tragedia del naufragio e finire con un (improbabile) *happy ending*.

Stesso discorso si può applicare a *Der letzte Mann (L'ultima risata)* (1924), ma in questo caso il contrappunto o montaggio dei registri espressivi investe intere sequenze: pensiamo alla scena della festa di matrimonio della figlia del portiere, il quale ha da poco perso la sua divisa e la sua posizione privilegiata; finita la festa il portiere è ubriaco e Murnau usa le contraffazioni dell'immagine (fuorifuoco, movimenti scomposti) caratteristiche dei film comici (il tutto in una sequenza tragica e drammatica).

Tale montaggio di diversi registri espressivi avvicina l'opera di Murnau a quella prodotta da alcuni artisti marginali e inattuali della sua epoca: ritroviamo tale concentrazione di registri diversi nel sinfonismo di Gustav Mahler, in cui si fondono orchestrazioni bruckneriane con volgari allusioni a canti popolari, sublimi disposizioni strumentali con rudi sguaiatezze degli ottoni etc., per divenire operazione sincretica di stili ed epoche nella musica "misterica" di Busoni.

4) La profondità di campo accentuata, resa antinaturalistica dalle false prospettive, genera una tensione incessante verso il fuori campo. Come se l'immagine fosse minacciata dallo spazio circostante: una porzione minacciata dal tutto. Cosicché i movimenti di macchina, sviluppati pionieristicamente da Murnau, vanno in esplorazione di questo *spazio "altro"*, minaccioso e incombente, dilatando ulteriormente la percezione dello spazio (basta pensare al lungo e complesso piano sequenza che accompagna la *vamp* in *Sunrise*).

Tale intenso lavoro sullo spazio, attuato dal cinema di Murnau, permette la creazione di immagini sempre esplicitamente costruite in senso antinaturalistico.

La costruzione, nell'immagine di Murnau, è palesata, messa in rilievo, denunciata costantemente, attraverso angoli di ripresa inusuali, false prospettive, movimenti di macchina complessi o scomposti; di qui un "irrealismo" radicale: le immagini di Murnau incrinano costantemente i loro legami con le immagini ordinarie della quotidianità.

Il cinema di Murnau, infatti, vuole creare un universo figurativo ipnotico, uno spazio ex-statico, sempre in fuga da se stesso, in cui lo spettatore sia catapultato dentro, e dentro si perda.

Berriatúa parla di un'"arte occulta"<sup>518</sup>, che mira alla creazione di quella che lo studioso spagnolo chiama "imagen simbólica"<sup>519</sup> (immagine simbolica).

L'*immagine simbolica* si presenta come una vera e propria *metafora visiva*, con il termine "metafora" considerato nella sua accezione propriamente retorica di fusione e condensazione di catene associative eterogenee (legate a oggetti o eventi): volendo esprimere metaforicamente il concetto secondo cui "il ghepardo è veloce", diremo che "il ghepardo è un fulmine", condensando le catene associative legate alla velocità del ghepardo, con quelle legate alla velocità del fulmine (i due enti sono condensati in unità dalla idea connettiva della "velocità").

Le immagini simboliche di Murnau funzionano al medesimo modo: esse associano *in primis* più elementi narrativi il cui sviluppo "esteso" avrebbe occupato più immagini. Tale processo è spesso reso possibile dalla frammentazione delle immagini in porzioni autonome di spazi.

Berriatúa prende ad esempio la sequenza in *Phantom* (1922) in cui inizia la discesa agli inferi di Lorenza Lubota: è al tavolo con la *cocotte* Melitta, la Mdp li inquadra lateralmente per poi, improvvisamente salire sopra di loro ed inquadrarli dall'alto; la Mdp comincia a salire, Lorenz e Melitta si allontanano come discendendo lentamente in un baratro.

---

<sup>518</sup> "Es pues, el suyo, un arte oculto, de síntesis, en el que se comunican al espectador emociones por medio de elementos visuales dentro de los límites de un cuadro", Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos...*, vol. I, pag. 18, cit.

<sup>519</sup> "La imagen simbólica es un recurso de condensación y síntesis narrativa lograda generalmente por medio del pensamiento analógico. Un recurso similar a la metáfora. Una auténtica metáfora visual en muchos casos. Resumir sin explicar.", Luciano Berriatúa, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*, pag. 31, cit.



Altro esempio che fa forza sulla frammentazione in più spazi dell'immagine per condensare più elementi narrativi, lo ritroviamo in *Schloss Vogelöd* (1921) nella sequenza del flashback in cui la baronessa Safferstädt confessa a padre Faramund dell'omicidio del primo marito, il conte Oetsch, omicidio commesso insieme all'attuale marito (il barone Safferstädt). Il conte Oetsch trascura la moglie per i suoi studi: nella sequenza vediamo in primo piano (in basso nell'immagine) il conte che discute con altri amici, in secondo piano la moglie che si strugge lacerando un fazzoletto mentre fissa il barone Safferstädt, che ricambia altrettanto allucinato lo sguardo della donna. In tale sequenza si condensano l'indifferenza del conte per la moglie, la sofferenza di lei, il suo tradimento con il barone e i piani omicidi che animano i due amanti.

Ma l'immagine simbolica di Murnau non attua solo un processo di sintesi narrativa.

Essa è costruita scientemente su *archetipi figurativi* che Murnau, laureato con una tesi sulla storia dell'arte e amico di tanti pittori dell'epoca da Ernst Kirchner ad Alfred Kubin, attinge dalla pittura e dalla scultura.

Le arti figurative sono, per Murnau, un serbatoio in cui si sono sedimentate figure e immagini appartenenti ai più profondi processi psichici dell'umanità: nella pittura e nella scultura noi abbiamo documentata l'evoluzione e la variazione delle figure archetipiche che agiscono nei recessi della psiche. Usare coscientemente tali figure nella costruzione di immagini significa poter entrare in contatto con le zone più profonde dell'immaginario collettivo e individuale: significa poter agire in modo sensoriale sull'attività percettiva del fruitore.

Non dimentichiamo, scrive Berriatù<sup>520</sup>, che proprio in quegli anni, in Germania, nelle ricerche della *Gestaltpsychologie* o nelle lezioni di Paul Klee alla Bauhaus, si applicava uno studio "scientifico" delle corrispondenze tra forme, figure, spazi e reazioni percettive del fruitore.

Proprio in tale direzione si muove la monografia di Berriatù dedicata a Murnau, attuando una puntigliosa ricostruzione dei modelli di riferimento pittorici del regista, degli archetipi figurativi che ricorrono nella sua opera e che derivano coscientemente da modelli iconici tratti dalla pittura (e in parte dalla scultura).

---

<sup>520</sup> Luciano Berriatù, *Los proverbios chinos...*, vol. I, pag. 18, cit

Un'ultima considerazione. Il lavoro di Murnau sullo spazio, il suo porre l'immagine come simbolo che condensa processi narrativi e figure archetipiche, rende la stessa immagine profondamente *perturbante*, anche nel senso freudiano di *Unheimliche*, di evento o oggetto quotidiano che assume improvvisamente un volto inquietante ed orrorifico.

Un altro fattore che rende l'immagine di Murnau tanto conturbante (agente, cioè, a livello profondo nel fruitore) è un particolare e originale movimento delle figure (oggetti, persone) nello spazio filmico.

Thomas Elsaesser nota<sup>521</sup> come *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1921) abbia molte meno inquadrature (540) di film tedeschi dello stesso periodo. Le inquadrature di Murnau sono, quindi, insolitamente lunghe per l'epoca. Nota Elsaesser come, quando Harker scopre per la prima volta il sarcofago di Nosferatu, la scena sia girata in modo tale che lo spettatore veda in *successione temporale reale* quello che vede Harker.

Nel cinema di Murnau ciò che perturba è lo sviluppo di un'azione nella sua durata reale, nel suo accadere<sup>522</sup>.

L'immagine ci offre lo spettacolo di uno spazio vuoto che viene occupato dall'azione, in cui l'azione dilaga: noi apprezziamo tale dilagare in tutta la durata del suo sviluppo.

Si pensi all'entrata in campo (da destra) del *Demeter* nel porto vuoto in *Nosferatu*, un'entrata lentissima che si espande sullo schermo fino a riempirlo.

La *suspence*, l'orrore non nasce da un'attesa temporale di un evento che non sappiamo quando accadrà. Inversamente, sappiamo il momento in cui il vampiro entrerà in scena ma non sappiamo come tale azione si svilupperà nello spazio; per di più tale azione verrà fruita nell'orrore di una visione che ci mostra la lenta progressione totale del suo espandersi nello spazio.

---

<sup>521</sup> Thomas Elsaesser, *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*, Routledge, pag. 237, London 2000.

<sup>522</sup> Mettiamo in nota le splendide considerazioni in merito di Rohmer : "[...] Murnau preferisce mostrare l'azione mentre si svolge, piuttosto che già compiuta. [...] Ogni inquadratura di Murnau ci offre lo spettacolo di una nascita [...]. Un'inquadratura di Murnau non si presenta come il rivelarsi di qualcosa, ma come un campo aperto a questa rivelazione, frammento di spazio vuoto che l'avvenimento si appresta a riempire [...] E l'angoscia che suscita in noi questo arrivo progressivo, questo modo in cui il male si espande come una cancrena e conquista tutta la superficie del quadro, non è dovuta tanto alla sensazione d'inesorabilità del flagello, quanto a quella della totalità, della sua presa di possesso dello spazio.", Eric Rohmer, *L'Organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, pag. 85, cit.

Tale messa in scena della *durata* (nel senso bergsoniano del termine) dell'azione richiama la dimensione dell'*ascolto del gesto* nella *performance* attoriale precedentemente analizzata: si tratta sempre di percepire l'evento nel suo accadere, nel suo svilupparsi. E non si può negare che tale attenzione percettiva, tale "messa in mostra" della durata non si avvicini ai processi della "messa a nudo del procedimento", e soprattutto al modello estatico di Ejzenštejn, alla esplicitazione del momento del salto da un codice all'altro (come scrive Ejzenštejn "esperire i momenti della realizzazione e della formazione [...] la soglia attraverso cui passa l'acqua *nell'attimo* in cui diventa vapore [...]").

### ***A guisa di conclusione***

Ed eccoci di nuovo ritornati all'attimo e all'ascolto, come se fossimo vorticanti in un sorta di circolo dell'eterno ritorno (o del ritorno dell'eterno).

Insieme ad un'allergia congenita, sviluppata, in anni di letture, nei confronti delle "Introduzioni" e dei "con la presente noi ci proponiamo", abbiamo covato, conseguentemente e con la stessa costanza, il germe di un'antipatia stizzosa rivolta alle "Conclusioni" e ai "con la presente ci siamo proposti".

La presenza del fiocchetto serio delle conclusioni, posto come una corona d'alloro alla fine di un profondamente meditato lavoro, implica l'idea di una compiutezza assoluta della ricerca, di una sutura finale che rimedia a tutti gli strappi, a tutte le incongruenze e a tutte le digressioni. Implica che tutta la ricerca è ben indirizzata verso un *τέλος*, un fine, un Risultato ben riconoscibile.

Ed è la chiara riconoscibilità del Risultato, del *τέλος* della ricerca che rende quella ricerca *utile*, e quindi *funzionale* agli occhi della comunità scientifica.

Ma se prendessimo veramente sul serio le nostre riflessioni e il nostro stesso riflettere, cioè se vivessimo i prodotti della nostra attività di (mediocri) intellettuali, non come il precipitato di una semplice operazione lavorativa (che pur anche ci appassiona), ma come questioni decisive della nostra esistenza, che succederebbe? Che ci trasformeremmo in dei piccoli (minuscoli) Nietzsche in odore di follia...

Ma no, sorvoliamo gli scherzi. Se prendessimo sul serio – facendola nostra – l'esigenza attoriale/performativa di superare il regno alienante di *Κρόνος*, e quindi

di abrogare il finalismo teleologico del *Risultato* e delle *Conclusioni* (e il causalismo delle *Introduzioni*), per raggiungere la libertà danzante dell'attimo di αἰὼν dovremmo, come atto stilistico minimo, abolire le "conclusioni" in una ricerca. Un altro passo verso il prendere sul serio le nostre riflessioni, e saremmo alla proposta di una scrittura nomade, viandante, aleatoria, di una riflessione che non solo abroga qualsivoglia mania sistematica, ma che fa della contraddizione e dell'aporia la sua molla primigenia: e saremmo ai libri più estremi di Derrida – *La disseminazione*, *Glas*, il saggio *Timpano* tratto da *Margini della filosofia*. Ma non saremmo poi così tanto lontani rispetto alla presente ricerca: saremmo al pensiero nomade, che si mostra nel suo stesso formarsi, che slitta tra contraddizioni e aporie, di Ejzenštejn.

Il pensiero di Ejzenštejn è un pensiero *gratuito*: ossia il più possibile alieno da qualsivoglia tensione verso un *Risultato funzionale*. Si bea di digressioni e voli pindarici che, in alcuni casi, sembrano non avere relazione alcuna con il terreno tematico da cui germogliano. Ecco perché, spesso, la produzione teorica ejzenštejniana genera una sorta di disorientamento nel lettore: perché non offre gli appigli di conclusioni stabili e riconoscibili. Sembra non *funzionare*: in realtà sfugge eroicamente alle catene del *funzionalismo*, del tendere chiaro verso un fine e una funzione nitide e delimitabili. Il pensiero di Ejzenštejn si divincola, come un esercizio di magia, dalla funzione e dal τέλος ben definito, contraddicendosi, facendo cozzare conclusioni eterogenee, spostando continuamente il bersaglio delle argomentazioni: per farci capire che in un pensiero libero e nomade, in fondo, non c'è bersaglio se non per mancarlo ancora una volta.

Scrive Aumont:

“Non mi pronuncerò sul suo stile: uno stile aspro, tagliente e aggirante allo stesso tempo. Lo stile di un uomo che non ha mai voluto imparare – o che disprezza – il «bello stile». Uno stile che si inventa via via che va inventando il suo proprio discorso, che adatta i suoi ritmi irregolari a un senso un po' morboso della velocità, che modella la lunghezza quasi proustiana delle sue digressioni su un interminabile saltar di palo in frasca. Uno stile, se si vuole, un po' terrorista: insomma, una *scrittura*”<sup>523</sup>.

---

<sup>523</sup> J. Aumont, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, pag. X, cit.

Ma se la teoria di Ejzenštejn sfugge al *funzionalismo*, all'organizzazione capillare dello sviluppo della teoria in vista di una *Conclusione* (funzionale) ben definita, qui lo stile – per dirla con Slavoj Žižek – diviene “fattore politico”<sup>524</sup> (“un po’ terrorista”, appunto!).

Scrivono a quattro mani Horkheimer e Adorno:

“La ragione [illuminista] è l'organo del calcolo, della pianificazione; neutrale verso i fini, il suo elemento è la coordinazione [...] che da all'esistenza borghese, razionalizzata fin nelle sue pause, un carattere, in tutti i suoi particolari, di finalità ineluttabile, è stata esposta empiricamente da Sade un secolo prima dell'avvento dello sport di massa. Le moderne squadre sportive, dal gioco collettivo perfettamente regolato, dove ogni giocatore sa quello che deve fare e una riserva è pronta a sostituirlo, hanno il loro preciso modello nei *teams* sessuali di Juliette [la *Historie de Juliette* di Sade], dove non un istante rimane inutilizzato, un'apertura del corpo trascurata, una funzione inattiva. Nello sport, come in tutti i settori della cultura di massa, regna un'attività intensa e funzionale, dove solo lo spettatore perfettamente iniziato è in grado di capire la differenza delle combinazioni e il significato delle vicende, che si misura in regole arbitrariamente stabilite. Ciò che sembra importante in queste istituzioni, più ancora che il piacere, è la sua gestione attiva e organizzata [...]: lo schema dell'attività conta più del contenuto. [...] L'ordine borghese ha definitivamente funzionalizzato la ragione. Essa è diventata «finalità senza scopo», che, appunto, perciò, si può adoperare a tutti gli scopi”<sup>525</sup>.

Per Horkheimer e Adorno la caratteristica precipua del pensiero borghese moderno (e della corrispondente società) è ravvisabile propriamente nel funzionalismo integrale: tutto ha un senso se non in virtù di una funzione, di un Risultato tangibile. Ma se guardiamo al tempo Κρόνος degli stoici riletto da Deleuze, ci accorgiamo come abbia le stesse caratteristiche del pensiero borghese moderno analizzato da Horkheimer e Adorno: alienazione verso un Risultato funzionale, mania delle Conclusioni, frenesia che ogni azione, pensiero, riflessione sia ben indirizzato verso un τέλος definito. E che questo fine sia funzionale a

---

<sup>524</sup> Il riferimento è al volume di S. Žižek, *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

<sup>525</sup> M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, pag. 94, Einaudi, Torino 1996.

qualcosa: alla carriera, al sapere della comunità scientifica, all'industria dei divani. Curiosa coincidenza.

Ma qualcosa non coincide: il Κρόνος è una categoria che non appartiene ad una data organizzazione della società. Esso è presente nell'occidente capitalistico borghese, come nel feudalesimo o nella società per caste indiana. Non ha a che fare con una società specifica, ma, come spiega Deleuze, a che fare con il potere in tutte le sue variegate e multiformi incarnazioni storiche, con il sistema maggioritario che si oppone – nel perenne ripetersi della storia – alle marginalità minoritarie<sup>526</sup> degli assoggettati (chi subisce) e dei proscritti (chi ne è escluso). Sono le due leggi dei poteri: assoggettamento ai principi societari (e loro imprescindibile introiezione) o esclusione.

Κρόνος è la temporalità in cui s'iscrive la Norma e la Legge, il soggetto (nel senso etimologico di *subjectum*, ossia di un qualcosa che si "sconta", a cui si è soggetti) e quindi la coscienza, intesa come precipitato dell'azione "educativa" (da *educere*) e repressiva di una cultura e di una società.

E' la temporalità strettamente organizzata, spazializzata, parcellizzata, simbolizzata degli "orologi" (quelli barocchi con il teschio), del tempo reso funzionale alle esigenze del lavoro nelle società industrializzate, o del tempo legato ai cicli della campagna o della natura per le società "arcaiche": comunque è la temporalità in cui agiscono le norme e le leggi sociali, i divieti e le direttive morali, i modelli culturali diffusi. In cui le azioni, i desideri, le riflessioni, gli scritti, le ricerche di un uomo hanno senso solo se sono ben indirizzate verso il *Risultato funzionalistico* delle *Conclusioni* finali, espresse chiaramente dal singolo, e rese chiare agli organi competenti della società: che siano i superiori d'ufficio, che sia la comunità scientifica, la giuria di un concorso letterario, o i membri dell'associazione per la difesa dell'arte venatoria.

Smontato il meccanismo delle *Conclusioni* di una ricerca, e cercando di sfuggire alla *Conclusioni* in quanto chiusura, sistematizzazione e sutura, non ci rimane che sottrarci alle risposte e formulare alcune domande: domande pure, aleatorie, che non esigono risposta.

Se la teoresi ejzenštejniana con il suo vagare nomade tende ad abolire il *funzionalismo* delle conclusioni ben definite, in che rapporti essa si pone con la

---

<sup>526</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2002.

*ossessione funzionalistica* tipica della *Weltanschauung* sovietica di quegli anni, per cui anche l'opera d'arte deve obbedire ad un fine sociale/propagandistico ben definito? Non sarà mica una scelta stilistica ben precisa che ha un risvolto politico ben preciso, contrapporre ad un potere paranoicamente ossessionato dalla funzionalizzazione totale della vita degli individui (altro che i *teams* sessuali di Sade!), un pensiero che cancella il funzionalismo affogandolo in un vortice di digressioni pindariche, aporie, contraddizioni, ferite, provocazioni estetiche e voli estatici?

E se i dettami del realismo socialista erano tutti interessati ai “soggetti” dei film, in cui l'elaborazione era ridotta a semplice svolgimento della *fabula* (e doveva essere, il più possibile, invisibile, in una *medietas* stilistica che rasentava la sciatteria), la riflessione accanita di Ejzenštejn sulla forma dell'opera, e l'idea di un'opera d'arte organica che metta in scena i procedimenti su cui è costruita, ossia l'estasi dei codici, non sembra un gesto di sfida (teorica e quindi radicale) nei confronti del potere?

E se Κρόνος è il tempo del potere, delle esistenze quotidiane tutte alienate in vista di una funzione, di un Risultato, vite che hanno valore solo in quanto funzionali al consumo, alle leggi del consumo, alla vendita, al lavoro, alla vendita di se stessi sul mercato del lavoro, che senso “politico” e “sociale” ha il lavoro su di sé del performer, che cerca in tutti i modi di cancellare, dalla propria mente e dal proprio corpo, i funzionamenti e le tecniche del Κρόνος, il tempo del potere? L'estasi del performer non sta forse a significare che egli si è liberato dall'introyezione delle norme e dalla alienazione funzionalistica del potere/Κρόνος, che la sua vita non ha più valore solo se connessa con un Risultato e una Funzione, ma ha valore di per sé, perché ha ritrovato se stessa dove essa accadeva realmente, ossia nell'attimo di αἶών? Che senso avrebbe, altrimenti, il titolo di uno splendido volume di Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta?*

Sono tutte domande orfane di una risposta. Ci vorrebbe un altro volume – magari ancor più esteso – solo per affrontare un'umile e stringata introduzione a questi dilemmi (amletici). Ci piace sapere che queste domande rimangono sospese sulla pagina bianca, come ali, speranze, stelle polari della coscienza. Indicazioni teoriche per un lavoro futuro che sia tutto racchiuso in un attimo di presente.

Un'ultima curiosità riguardo ai rapporti fra Attimo e Ascolto.

Scrive Ernst Jünger in *Der Waldgang*<sup>527</sup>:

“Che cosa vuol dire per l'uomo di oggi farsi guidare dall'esempio dei vincitori della morte, degli eroi, dei Titani, dei Saggi, da quei gruppi di Eletti che preferirono il pericolo alla schiavitù e al gregarismo?

Vuol dire partecipare alla resistenza contro il tempo, e non soltanto contro questo tempo, bensì contro ogni tempo, il cui potere fondamentale è la paura.

Vuol dire partecipare alla resistenza contro gli automatismi del tempo inteso come *durata* e *funzione*, ossia il tempo dei poteri collettivi: vuol dire partecipare alla potenza dell'Attimo”.

Contro il tempo inteso come Κρόνος in cui regna l'Automatismo, il Gregariato e il Funzionalismo, per un tempo inteso invece come αἶών, ossia Ascolto Contemplazione gratuita dell'Attimo.

---

<sup>527</sup> Il volume di Jünger è stato tradotto in italiano con il titolo fuorviante di “Trattato del ribelle”. In realtà la traduzione letterale del libro è “Passaggio al bosco”, inteso, nel pensiero di Jünger, come auto-emarginazione, auto-marginalizzazione interiore del singolo rispetto alle norme, alle tecniche mentali e corporali della società (il “principio societario”). Superata l'introiezione dei meccanismi mentali e comportamentali societari, il singolo diviene *Anarca*, padrone del suo destino, del suo corpo e dei suoi meccanismi psichici. Per la figura dell'Anarca jüngeriano cfr. il romanzo *Eumeswil*, Guanda, Parma 2004. Per i rapporti e le filiazioni tra l'Anarca e la figura dell'Unico nel pensiero di Max Stirner, cfr. L. Bonesio, C. Cresta, *Passaggi al bosco. Ernst Jünger nell'era dei Titani*, Mimesis, Milano 2000, J. Hervier, *Conversazioni con Ernst Jünger*, Guanda, Parma 1989, M. Stirner, *L'Unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano 2004. La citazione finale è tratta da E. Jünger, *Der Waldgang (Trattato del ribelle)*, pag. 79, Adelphi, Milano 1999.



## **BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV., *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche: Armenia, Azerbaigian, Georgia*, Marsilio, Venezia 1986.
- AA.VV., *Serghej Paradzanov, Testimonianze e documenti sull'opera e sulla vita*, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia 1977.
- AA.VV., *Storia della letteratura russa, Il Novecento, Tomo I: Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989.
- AA.VV., *Storia della letteratura russa, Vol. III tomo 2, La rivoluzione e gli anni '20*, Einaudi, Torino 1989.
- Ambrogio Ignazio, *Formalismo e Avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma 1968.
- Antoine-Dunne Jean, Quigley Paula, *The montage principle: Eisenstein in new cultural and critical contexts* (contiene saggi di Goffrey Nowell-Smith, Richard Taylor, Anne Sheridan, Paula Quigley e dei due curatori), Rodopi ed., Amsterdam/New York 2004.
- Appia Adolphe, *Attore, musica e scena*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Artaud Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1996.
- Artioli Umberto - Bene Carmelo, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Medusa, Milano 2006.
- Artioli Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Bari 2005.
- Assagioli Roberto, *La vita come gioco e come rappresentazione*, in *Per vivere meglio*, Istituto di Psicosintesi, Firenze, 1990.
- Attisani Antonio, *Un teatro apocrifo: il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa ed., Milano 2006.
- Aumont Jacques, «Eisenstein avec Freud», in *Cahiers du Cinéma*, n. 226-227.
- Aumont Jacques, *Montage Eisenstein*, Albatros, Paris 1979.
- Aumont Jacques, *Préface a S. M. Eisenstein, Mémoires*, Union Générale d'Éditions, Paris 1978.

- Aumont Jacques, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico lo scrittore*, in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia 1992.
- Bachelard Gaston, *La formazione dello spirito scientifico*, Raffaello Cortina editore, Milano 1995.
- Baker James M., *The music of Alexander Skrjabin*, Yale University Press, Yale 1989.
- Barba Eugenio, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Barba Eugenio, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Barba Eugenio, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Il Mulino, Bologna 1998.
- Barba Eugenio, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta, ubulibri*, Milano 1996.
- Barthes Roland, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.
- Bazin André, *Cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1999.
- Beacham Richard C. (a cura), *Adolphe Appia, ou Le renouveau de l'esthétique théâtrale: dessins et esquisses de décors*, Payot, Lausanne 1992.
- Belyj Andrej, *Il colore della parola*, Guida, Napoli 1986.
- Bene Carmelo, *Drammaturgie*, Garnier Saracelles, Parigi 1977.
- Bene Carmelo, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 1997.
- Bene Carmelo, Dotto Giancarlo, *Vita di C. B.*, Bompiani, Milano 1998.
- Benedetti J., *The Stanislavskij Technique*, Methuen ed., London 1982.
- Benedict Ruth, *Modelli di cultura*, Feltrinelli, Milano 1970.
- Bernardi Sandro, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere ed., Firenze 1994.
- Berriatùà Luciano, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*, Editora regional de Murcia, Murcia 1990.
- Berriatùà Luciano, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid 1990.

- Bertetto Paolo (a cura), *Il cinema di avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia 1983.
- Bertetto Paolo (a cura), *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in URSS*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Bertetto Paolo, *Il cinema e il pensiero nella teoria di S. M. Ejzenštejn (1923-1935)*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, Biblioteca dell'immagine, Venezia 1991.
- Bevilacqua Giuseppe (a cura), *Appunti sul cinema espressionista tedesco*, Centro studi del CTAC, Firenze 1967.
- Bonesio L., Cresta C., *Passaggi al bosco. Ernst Jünger nell'era dei Titani*, Mimesis, Milano 2000.
- Bordwell David, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Bortolotto Mauro, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003.
- Bouvier M., Leutrat J.-L., *Nosferatu*, Gallimard, Paris 1981.
- Bowers Faubion, *The new Scriabin: enigma and answers*, St. Martin Press, New York 1973.
- Broch Hermann, *I sonnambuli (Die Schlafwandler)*, Einaudi, Torino 1998.
- Brook Peter, *Grotowski, l'arte come veicolo*, in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale, Pontedera 1988.
- Brook Peter, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli ed., Milano 1980.
- Bruno Giordano, *Degli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, Arnoldo Mondadori, Milano 2000.
- Bruno Giordano, *La cena delle ceneri*, in *Dialoghi filosofici italiani*, Arnoldo Mondadori, Milano 2000.
- Buber Martin, *I racconti dei Hassidim*, Guanda, Parma 1993.
- Calvarese Ornella, *Il teatro dal corpo estatico*, in *Il montaggio espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998.
- Calvarese Ornella, Zappoli Giancarlo (a cura di), *Serghej Paradzanov. Lo spettatore incantato*, CSC, Milano 1994.
- Carlson Marvin, *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna 1997.

- Carnicke Sh. M., *Stanislavsky's System: pathways for the actor*, in A. Hodge (a cura di), *Twentieth century actor training*, Routledge, London-New York 2000.
- Cazals Patrick, *Serghej Paradzanov*, Edition de l'Etoile/Cahiers di cinéma, Paris 1993.
- Cervini Alessia, «Metod: per una nuova estetica» (Saggio relativo agli appunti incompiuti di "Metod", pubblicati a Mosca nel 2002), *Filmcritica: mensile di cinema, teatro, tv*, n. 554, (aprile 2005).
- Cervini Alessia, *Sergej M. Ejzenštejn: l'immagine estatica*, EDS (collana La Torre), Roma 2006.
- Chlebnikov Velimir, *Poesie*, traduzione di A. M. Ripellino, Einaudi, Torino 1995.
- Christie Ian, Taylor Richard, *Eisenstein rediscovered* (contiene saggi di Naum Klejman, Kristin Thompson, Yuri Tsivian, dei due curatori e inediti ejzenštejniani), Routledge ed., London/New York 1993.
- Collier Jo Leslie, *From Wagner to Murnau. The transposition of romanticism from stage to screen*, U.M.I Research Press, London 1988.
- Collisani A., *Il Prometeo di Skrjabin*, Flaccovio ed., Palermo 1977.
- Conio Gérard, *Eisenstein: Le cinéma comme art total*, Infolio ed., Lausanne 2007.
- *Conversazione con Grotowski*, (intervista realizzata da Andrzej Bonarski nel 1975), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, la casa Usher ed., Firenze 1989.
- De Benedictis Maurizio, *Ejzenštejn. Fino all'ultima estasi*, Lithos, Roma 2001.
- De la Cruz Juan, *Noche oscura*, in *Opere complete*, San Paolo, Milano 2001.
- De la Motte Diether, *Manuale d'armonia*, La nuova Italia ed., Firenze 1992.
- De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità del cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- Deleuze Gilles, Felix Guattari, *Kafka, per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2002.

- Deleuze Gilles, *La piega*, Einaudi, Torino 2004.
- Deleuze Gilles, *Logica del senso*, Feltrinelli ed., Milano 1975.
- Derrida Jacques, *Glas*, Jaca Book, Milano 2001.
- Derrida Jacques, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1996.
- Derrida Jacques, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1999.
- Di Marco Chiara, *Deleuze e il pensiero nomade*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Diderot Denis, *Dorval ed io o Dialoghi sul figlio naturale*, in *Teatro e scritti di teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- Diderot Denis, *Il nipote di Rameau (Le neveu de Rameau, 1762)*, Garzanti, Milano 1974.
- Eckermann Johann Peter, *Conversazioni con Goethe (Gaspräche mit Goethe in den letzten Jahren Lebens)*, Einaudi ed., Torino 2002.
- Eisner Lotte H., *Lo schermo demoniaco: Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- Eisner Lotte H., *Murnau*, Secker & Warburg, London 1973.
- Ejzenštejn Serghej M., *Come portare sullo schermo Il Capitale di Marx*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, Feltrinelli, Milano 1975.
- Ejzenštejn Serghej M., *Forma e tecnica del film e Lezioni di regia*, Einaudi ed, Torino 1964.
- Ejzenštejn Serghej M., *Il colore*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1982.
- Ejzenštejn Serghej M., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986.
- Ejzenštejn Serghej M., *Il movimento espressivo*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998.
- Ejzenštejn Serghej M., *L'atteggiamento materialistico di fronte alla forma*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, Feltrinelli, Milano 1975.
- Ejzenštejn Serghej M., *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992.

- Ejzenštejn Serghej M., *La regia. L'arte della messa in scena (1932-1933)*, Marsilio, Venezia 1989.
- Ejzenštejn Serghej M., *Organicità e immaginità in Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, Marsilio ed., Venezia 1993.
- Ejzenštejn Serghej M., *Prospettive*, in *Teoria del cinema rivoluzionario*, a cura di Paolo Bertetto, Feltrinelli, Milano 1975.
- Ejzenštejn Serghej M., *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)* (schizzi e bozzetti di scena inediti, una postfazione di Pietro Montani, *In cammino verso il montaggio*, un saggio di Valentina Valentini, *Il teatro delle attrazioni*), Rubbettino ed., Soveria Mannelli (CZ) 2004.
- Ejzenštejn Serghej M., *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol'*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993.
- Ejzenštejn Serghej M., *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985.
- Eliade Mircea, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974.
- Elsaesser Thomas, *Weimar cinema and after. Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London 2000.
- Fernandez Dominique, *Eisenstein*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1975.
- Florenskij Pavel, *"Non dimenticatemi". Dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Mondadori, Milano 2000.
- Florenskij Pavel, *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, Piemme, Casale Monferrato 1999.
- Florenskij Pavel, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di E. Zolla, Rusconi, Milano 1998.
- Florenskij Pavel, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Gangemi, Roma 2003
- Florenskij Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977.

- Florenskij Pavel, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di Nicoletta Misler, Adelphi, Milano 1995.
- Forster E. M., *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 1991.
- Giacché Piergiorgio, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997.
- Giacché Piergiorgio, *L'altra visione dell'Altro, una equazione tra Antropologia e Teatro*, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2004.
- Giacché Piergiorgio, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini e associati, Milano 1991.
- Goethe J. W., *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1989.
- Goethe J. W., *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*, (*Lavori preliminari per una fisiologia delle piante*), in *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1973.
- Gomez Davila Nicolàs, *In margine a un testo implicito (Escolios a un texto implicito)*, Adelphi, Milano 2004.
- Gomez Davila Nicolàs, *Tra poche parole (Escolios a un texto implicito)*, Adelphi, Milano 2007.
- Gordon Mel, *Il sistema di Stanislavskij*, Marsilio, Venezia 1992.
- Grande Maurizio, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
- Grignaffini G. (a cura), *La pelle e l'anima*, La casa Usher, Firenze 1984.
- Grotowski Jerzy, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, ubulibri, Milano 1993.
- Grotowski Jerzy, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, Carla Pollastrelli, Renata Molinari, La casa Usher, Firenze 2007.
- Grotowski Jerzy, *L'azione è letterale* (Conferenza tenuta a New York nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, la casa Usher ed., Firenze 1989.
- Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
- Grotowski Jerzy, *Peregrinazioni sulle tracce del Teatro delle fonti* (Conferenza tenuta all'ITI nel 1978), in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski:*

la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984, la casa Usher ed., Firenze 1989.

- Grotowski Jerzy, *Un discorso sul teatro per la gioventù nelle scuole*, in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, la casa Usher ed., Firenze 1989.
- Gutman Robert W., *Wagner*, Rusconi, Milano 1995.
- Heidegger Martin, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1970.
- Hervier Jean, *Conversazioni con Ernst Jünger*, Guanda, Parma 1989.
- Hofstadter Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 2000.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1995.
- *Incontro con Carmelo Bene*, a cura di Gigi Livio e Ruggero Bianchi, "Quartaparete", 2, 1976.
- Isotta Paolo, *Le ali di Wieland. Sette temi musicali*, Rizzoli, Milano 1984.
- Ivanov Vjacešlav V., *Doctor Faustus*. «Il problema fondamentale» nella teoria dell'arte di S. M. Ejzenštejn, in *Strumenti critici*, n. 42-43.
- Jakobson Roman, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, Einaudi, Torino 1975.
- Jameux Charles, *F.W. Murnau*, Editions universitaires, Paris 1965.
- Jouvett Louis, *Elogio del disordine*, La casa Usher, Firenze 1994.
- Jünger Ernst, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (L'operaio. Dominio e forma)*, Guanda, 1991 Parma.
- Jünger Ernst, *Der Waldgang (Trattato del ribelle)*, Adelphi, Milano 1999.
- Jünger Ernst, *Eumeswil*, Guanda, Parma 2004.
- Kapleau Paul, *I tre pilastri dello Zen*, Ubaldini, Roma 1981.
- Katanian Vasilij, *Vita di Majakovskij*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- Kelkel Manfred, *Alexandre Scriabine*, Fayard, Paris 1999.
- Klejman Naum, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, Biblioteca dell'immagine, Venezia 1991.



- Kraiski Giorgio (a cura), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.
- Kraiski Giorgio, *Le poetiche russe del novecento*, Laterza, Bari 1968.
- Kumiega Jennifer, *Jerzy Grotowski: la ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, la casa Usher ed., Firenze 1989.
- L. Bogdan, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle*, L'Entretemps, Saussan 1999.
- Lao Tse, *Tao tē Ching*, Jaca Book, Milano 1998.
- Law Alma, Gordon Mel, *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*, McFarland & Company, London 1996.
- Lurija A. R., *Come lavora il cervello*, Il Mulino ed., Bologna 1982.
- Malcovati Fausto, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Bari 1988.
- Markov Vladimir, *Storia del futurismo russo*, Einaudi ed., Torino 1975.
- Marotti Ferruccio, *La scena di Adolphe Appia*, Cappelli, Bologna 1966.
- Matte Blanco Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino 2000.
- Mejerchol'd Vsevolod, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da N. Pesocinskij, Ubulibri, Milano, 1993.
- Mejerchol'd Vsevolod, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Molinari Cesare, *Storia del teatro*, Laterza, Bari 2001.
- Molpurgo Tagliabue Guido, *Nietzsche contro Wagner*, Studio tesi, Pordenone 1993.
- Montanari Tommaso, *Gian Lorenzo Bernini scultore*, L'Espresso ed., Roma 2004.
- Montani Pietro (a cura), *Serghej Ejzenštejn: oltre il cinema*, Biblioteca dell'immagine, Venezia 1991.
- Montani Pietro, «L'ideologia che nasce dalla forma. Il Montaggio delle Attrazioni», in *Bianco & nero: rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, n. 7-8, 1971.

- Montani Pietro, «La soglia invalicabile della rappresentazione. Sul rapporto pittura-cinema in Ejzenštejn», in *Cinema & Cinema*, n. 50, dicembre 1987.
- Montani Pietro, «La teoria del montaggio di Ejzenštejn», *Bianco & nero: rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, n. 1-2, (gennaio-aprile 2001).
- Montani Pietro, *Fuori Campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino 1993.
- Montani Pietro, *Introduzione* al vol. Serghej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1992.
- Montani Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999.
- Nattiez Jean-Jacques, *Proust musicista*, Sellerio, Palermo 1992.
- Nattiez Jean-Jacques, *Wagner androgino*, Einaudi, Torino 1998.
- Nesbet Anne, *Savage junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, I.B. Tauris ed., London/New York 2003.
- Nicoll Allardyce, *Lo spazio scenico*, Bulzoni, Roma 1971.
- Nietzsche F. W., *Aurora (Morgenröte)*, in *Opere 1870-1881*, Newton ed., 1993 Roma.
- Nietzsche Friedrich Wilhelm, *Il caso Wagner*, in *Opere 1882/1895*, Newton, Roma 1993.
- Nietzsche Friedrich Wilhelm, *La Nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1999.
- Nietzsche Friedrich Wilhelm, *Nietzsche contra Wagner*, in *Opere 1882/1895*, Newton, Roma 1993.
- Perrelli Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007.
- Picchi Michele, *Serghej Paradzanov*, Il Castoro, Roma 1994.
- Picon-Vallin Béatrice, *Meyerhold*, CNRS, («Le voies de la création théâtrale», 17), Paris 1990.
- Pitassio Francesco, «Sergej Ejzenštejn: l'attore mancante» (saggio che esamina la teoria attoriale di Ejzenštejn nei suoi rapporti con la prassi e la

teoria di V. Mejerchol'd), *Bianco & nero: rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia*, n. 1-2, (gennaio-aprile 2001).

- Preve Costanzo, *Marx inattuale. Eredità e prospettiva*, Bollati boringhieri, Torino 2004.
- Principe Quirino, *Mahler*, Rusconi, Milano 1990
- Rancière Jacques, «Ejzenštejn, un centenario ingombrante», *Close up: storie della visione*, n. 5, (novembre 1998).
- Richards Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, ubulibri, Milano 1993.
- Ripellino Angelo M., *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1999.
- Rohmer Eric, *L'Organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Marsilio, Venezia 1985.
- Ruffini Franco, «Stanislavskij: perché un teatro laboratorio?», *Teatro e storia*, n. 26, 2006.
- Ruffini Franco, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Bulzoni, Roma 2000.
- Ruffini Franco, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Bari 2005.
- Ruffini Franco, *Teatro e boxe. L'«Atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Sabaneev Leonid, *Prometheus von Skrjabin*, in "Die blaue Reiter", München 1912.
- Sabaneev Leonid, *Vospominajja o Skrjabin (Ricordo di Skrjabin)*, Musikalnije Sector, Mosca 1925.
- Sautto Ersilia, «L'influenza di Mejerchol'd su Ejzenštejn» (saggio sul concetto di "montaggio delle attrazioni" e sul suo rapporto con l'idea mejercholdiana di "grottesco"), *Cinema 60: mensile di cultura cinematografica*, n. 128-129, (luglio-ottobre 1979).
- Savarese Nicola, *Il teatro eurasiatico*, Biblioteca Universale Laterza, Roma 2002.
- Schechner Richard, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984.

- Schloezer Boris de, *Alexandre Scriabine*, Librairie des Cinq Continents, Parigi 1975.
- Scholem Gershom, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 2004.
- Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano 2001.
- Scriabine Marina, *Notes et réflexions, carnets inédits*, Klincksieck ed., Paris 1979.
- Šklovskij Victor, *Eugenij Onegin: Puškin i Stern*, in *Očerki po poètike Puškina*, inedito.
- Šklovskij Victor, *Rozanov: Iz knigi «Sjužet, kak javlenie stiljia»*, inedito.
- Šklovskij Victor, *Simile e dissimile: saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982.
- Šklovskij Victor, *Sua maestà Ejzenštejn*, De Donato, Bari 1974.
- Šklovskij Victor, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1982.
- Šklovskij Victor, *Voskrešenie slova*, ristampato in *Texte der russischen Formalisten*, a cura di W. D. Stempel, Vol. II, München 1972.
- Šklovskij Viktor, *Il Leone di Riga: Sergej M. Ejzenštejn*, con un saggio di Viaceslav Ivanov, Testo & immagine ed., Torino 1998.
- Skrjabin Aleksandr Nikolaevic, *Appunti e riflessioni: quaderni inediti*, Studio tesi, Pordenone 1992.
- Skrjabin Alexander, *Poem of Ecstasy and Prometheus: Poem of fire, score (partitura)* ed. Dover, New York 1999.
- Skrjabin Marina, *Introduzione al vol, Aleksandr Nikolaevic Skrjabin, Appunti e riflessioni: quaderni inediti*, Studio tesi, Pordenone 1992.
- Šostakovich Dmitri, *Trascrivere la vita intera*, a cura di Elizabeth Wilson, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Stanislavskij Kostantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Steger Hanns, *Der Weg der Klaviersonaten bei Alexander Skrjabin*, Verlag Walter Wollenweber, München-Gräfeling 1979.
- Steiner Peter, *Il Formalismo russo*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Stirner Max, *L'Unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano 2004.

- Taglialatela Giovanna, *Aleksandr Nikolaevic Skrjabin nel simbolismo russo*, La nuova Italia, Firenze 1994.
- Taylor Richard, *The Eisenstein Reader*, British Film Institute ed., London 2008.
- Temkine Raymonde, *Il teatro laboratorio di Grotowski*, De Donato ed., Taranto 1976.
- Todorov Tzvetan (a cura), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.
- Tomašenskij Boris, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968.
- Tone Pier Giorgio, *Murnau*, Il Castoro cinema – La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Tone Pier Giorgio, *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti: scrittura filmica e sviluppo capitalistico*, Mursia, Milano 1978.
- Toporkov V., *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Ubulibri, Milano 1991.
- Turner Victor, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Turner Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Turner Victor, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia 1972.
- Turner Victor, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcelliana, Brescia 1976.
- *Un intervento di Piergiorgio Giacché (provocato e raccolto da Riccardo Panfili)*, in R. Panfili, *Il corpo disseminato*, Tesi di Laurea 2005.
- Vacis Gabriele, *Awareness: dieci giorni con Jerzy Grotowski*, BUR ed., Milano 2002.
- Van Gennep Arnold, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Vannucchi Massimo, *Ideogramma, monologo e linguaggio interiore*, in AA.VV., *Il cinema di S. M. Ejzenštejn*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975.
- Verdi Luigi, *Aleksandr Skrjabin, tra musica e filosofia*, Passigli, Firenze 1992.

- Verdi Luigi, *Kandinskij e Skrjabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos, Lucca 1996.
- Veselovskij A., *Tre capitoli dalla poetica storica*, in *Poetica storica*, a cura di V. Žirmunskij, E/O ed., Roma 1981.
- Vygotskij Lev S., *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Bari 1998 (edizione precedente G. Barbèra ed., Firenze 1966).
- Wagner Richard, *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1843-1848)*, Guaraldi, Rimini 1973.
- Wagner Richard, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano 1983.
- Wagner Richard, *Opera e dramma*, F.lli Bocca, Milano 1939.
- Xenakis Iannis, *Musica Architettura*, Spirali ed., Milano 1982.
- Yates Frances, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Bari 1995.
- Yates Frances, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1998.
- Yates Frances, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1996.
- Yoshi Oida, *L'attore fluttuante*, Editori Riuniti, Roma 1993.
- Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Adelphi, Milano 1966.
- Žižek Slavoj, *Il godimento come fattore politico*, Raffaello Cortina, Milano 2001.

## **FILMOGRAFIA**

### **Serghej Paradzanov**

#### ***Teni Zabytych Predkov (Le ombre degli avi dimenticati) 1964***

*Regia:* Serghej Paradzanov; *soggetto:* da un racconto di Michail Kocjubinskij; *sceneggiatura:* Serghej Paradzanov e Ivan Cendej; *fotografia:* Juri Il'enko; *scenografia:* M. Ravonski, G. Jakutovic, *suono:* S. Sergenko; *musica:* Miroslav Skoril; *produzione:* Studi A. Dovzenko di Kiev; *origine:* Ucraina; *durata:* 110' la prima versione, 97' la definitiva.

Vincitore I° premio al Festival Mar del Plata nel 1965, selezionato al festival di San Francisco nel 1965e al festival di Montreal nel 1966.

#### ***Sayat Nova – Cvet Granata (Il colore del melograno) 1968***

*Regia:* Serghej Paradzanov; *soggetto e sceneggiatura:* Serghej Paradzanov; *fotografia:* Souren Chahbazian; *scenografia:* Stepan Andranikian; *costumi:* E. Akhvediani, I. Karalian; *gioielli:* A. Assatourov; *pantomime:* Serghej Paradzanov; *suono:* I. Sayadan; *musica:* Tigran Mansurian; *produzione:* Armenfilm; *origine:* Armenia; *durata:* 73' (nella versione rimontata da Sergej Jutkevic).

#### ***Legenda o Šuramskoj preposti (La leggenda della fortezza di Šuram) 1984***

*Regia:* Serghej Paradzanov, Dodo Abasidze; *soggetto e sceneggiatura:* Vaja Guigasvili; *fotografia:* Juri Kliumenko, G. Gavarkovi, A. Lobjanidze; *scenografia:* Alexander Dzanchievi; *costumi:* I. Mikadze; *coreografia:* Gogui Alexidze; *musica:* Diansour Kakhidze; *produzione:* Studi Gruziafilm di Tbilisi; *origine:* Georgia; *durata:* 87'.

### ***Arabeski na Temu Piromani (Arabeschi sul tema di piromani) 1986***

*Regia:* Serghej Paradzanov; *soggetto: e sceneggiatura:* Kora Tzereteli; *fotografia:* N. Paliasvili; *scenografia:* Alexandri Cancevi; *produzione:* Studi dei film documentari della Georgia; *origine:* Georgia; *durata:* 20'.

### ***Ašik Kerib (Ašik Kerib) 1988***

*Regia:* Serghej Paradzanov, Dodo Abasidze; *soggetto:* da un racconto di Michail Lermontov; *sceneggiatura:* Guia Badridze; *fotografia:* Albert Iavurian; *scenografia:* G. Meskhisvili; *suono:* G. Luntsev; *musica:* Iavanchir Kuliev; *produzione:* Studi Gruziafilm di Tbilisi; *origine:* Georgia; *durata:* 83'.  
Presentato al Festival di Monaco, 1988. Selezione ufficiale alla Mostra del cinema di Venezia, 1988 (presentato fuori concorso). Invitato al Festival di Londra e di New York. Premio Feliw 1989 per la scenografia.

## **F. W. Murnau (filmografia dei film citati nella relazione)**

### ***Der Gang in die Nacht (Il cammino nella notte), 1920***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* da Der Staerkeste di Harriet Bloch; *sceneggiatura:* Carl Mayer; *fotografia:* Mark Lutze; *scenografia:* Henirch Richter; *produzione:* Goron Film; *origine:* Germania; *lunghezza:* 1927 m; *durata:* 105'.

### ***Schloss Vogelöd (Il castello di Vogelöd), 1921***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* dall'omonimo romanzo di Rudolf Stranz; *sceneggiatura:* Carl Mayer; *fotografia:* Fritz Arno Wagner e Laszlo Schaffer; *scenografia:* Hermann Warm; *consulenza artistica:* Graf Montgelas; *produzione:* Uco film della Decla Bioscop; *origine:* Germania; *lunghezza:* 1625 m; *durata:* 88'.



***Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonia dell'orrore), 1922***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* da *Dracula* di Bram Stoker; *sceneggiatura:* Henrik Galeen; *fotografia:* Fritz Arno Wagner; *scenografia:* Albin Grau; *produzione:* Prana film G.m.b.H; *origine:* Germania; *lunghezza:* 1967 m; *durata:* 106'.

***Phantom (Fantasma), 1922***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* dall'omonimo romanzo di Gerhart Hauptmann; *sceneggiatura:* Thea von Harbou e H. H. von Tardowski; *fotografia:* Axel Graatkjær e Theophan Ouchakoff; *scenografia:* Hermann Warm e Erich Czerwoncki; *produzione:* Uco film della Decla Bioscop; *origine:* Germania; *lunghezza:* 2905 m; *durata:* 159'.

***Der letzte Mann (L'ultima ristata/l'ultimo uomo), 1924***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto e sceneggiatura:* Carl Mayer; *fotografia:* Karl Freund; *scenografia:* Robert Herlthe e Walter Röhrig; *produzione:* Union-Film der UFA; *origine:* Germania; *lunghezza:* 2315 m; *durata:* 126'.

***Tartüff (Tartufo), 1925***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* dalla commedia di Molière; *sceneggiatura:* Carl Mayer; *fotografia:* Karl Freund; *scenografia:* Robert Herlthe e Walter Röhrig; *produzione:* UFA; *origine:* Germania; *lunghezza:* 1846 m; *durata:* 102'.

## ***Faust, 1926***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* dal *Faust* di Goethe e di Marlowe e dal *Puppenspiel* popolare; *sceneggiatura:* Hans Kyser; *fotografia:* Karl Hoffmann; *scenografia:* Robert Herlthe e Walter Röhrig; *produzione:* UFA; *origine:* Germania; *lunghezza:* versione tedesca, 2484 m, versione americana 2375 m; *durata:* versione tedesca, 135', versione americana 130'.

## ***Sunrise. A Song of two humans (Aurora. Un canto di due esseri umani), 1927***

*Regia:* Friedrich Wilhelm Murnau; *soggetto:* da *Die Reise nach Tilsit* di Hermann Sudermann; *sceneggiatura:* Carl Mayer; *fotografia:* Charles Rosher e Karl Strauss; *scenografia:* Rochus Gliese (con l'assistenza di G. Ulmer e Alfred Metscher); *produzione:* Fox Film corporation; *origine:* USA; *lunghezza:* 2792;