

Cosa rimane del teatro quando il sipario si è chiuso?

Si può rintracciare una strategia, una logica, una tecnica, per cui il teatro costruisce la sua propria memorabilità?

“Remeber me”, intima ad Amleto il fantasma del re suo padre, un’immagine insistente che nella scena ha il luogo della propria ricomparsa e la promessa della propria memorabilità.

Tutta la storia del teatro occidentale è animata da simili richieste di sopravvivenza, che permettono all’arte effimera per eccellenza di rimanere oltre il tempo specifico dell’evento.

Questo libro interroga la forma dei ritorni con cui la scena teatrale, nel Rinascimento e nel contemporaneo, organizza la propria memorabilità. L’oggetto è insieme generale – il teatro è in sé archivio, macchina di ripetizioni, medium di un ritorno – e particolare – la ricomparsa di forme specifiche di rappresentazione. L’ipotesi centrale che attraversa i vari interventi è che la costruzione di una certa memorabilità a teatro passi per principi quantificabili, ripetibili e trasmissibili, e che l’efficacia del teatro in termini mnestici torni come forza attualizzabile, nel corso della storia, sotto nuova forma, dall’antichità al contemporaneo. Là dove un’arte della memoria è all’opera in scena, quando una certa scena è costruita secondo una retorica della memorabilità capace di indurre un effetto memoriale negli spettatori, essa è in grado di fondare una comunità non solo in termini di istantaneità (la presenza degli spettatori nello spazio e nel tempo dell’evento), ma anche di durata, tramite la costruzione di una memoria – futura – comune: un segreto appuntamento tra quelli che condividono nient’altro che un ricordo. Il presente acronico della scena si distende allora tra il tempo passato che ritorna e il tempo futuro in cui lo spettatore ricorderà, rinnovando la promessa di Amleto: “Remember me”.

Francesca Bortoletti è Research Associate presso il Center for Early Modern History della University of Minnesota, dove sta conducendo una ricerca sulla *intermedialità* della festa nel Rinascimento Italiano e relativo Atlas digitale, che ha ricevuto il supporto, tra gli altri, della Delmas Foundation e dell’Italian Academy, Columbia University, di cui è stata research fellow nel 2014. Tra le sue pubblicazioni *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*. (Bulzoni, 2008), e *L’attore del Parnaso* (Mimesis, 2012). Come research fellow del progetto ERC *Italian Voices* ha pubblicato sulla ricezione della cultura classica nella poesia bucolica rinascimentale (in *Afterlife of Virgil*, Warburg Institute, 2017) e sulle pratiche performative di corte (in *Voices and Texts*, Ashgate, 2016).

Annalisa Sacchi è Professore associato di Estetica del teatro presso l’Università Iuav di Venezia, dove dirige il corso di laurea magistrale in teatro e arti performative. È Principal Investigator del progetto vincitore di ERC Starting Grant “INCOMMON. *In Praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy* (1959-1979). Tra le sue pubblicazioni *Il posto del re. Estetiche del teatro di regia nel modernismo e nel contemporaneo* (Bulzoni, 2012), e la traduzione e curatela di *Filosofi e uomini di scena* di Freddie Rokem (Mimesis, 2013). Sul lavoro della Societas Raffaello Sanzio ha pubblicato *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio* (ETS, 2014) e con Enrico Pitozzi *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia* (Actes Sud, 2008).

In copertina: *Merge Memory* di Lara Hanson (www.larahanson.com)
© Lara Hanson, 2016, all rights reserved

F. Bortoletti e A. Sacchi (a cura di)
LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

Baskerville, Bologna (2018)

€ 20,00

ISBN-13: 978-888000266



9 788880 000266

Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi (a cura di)

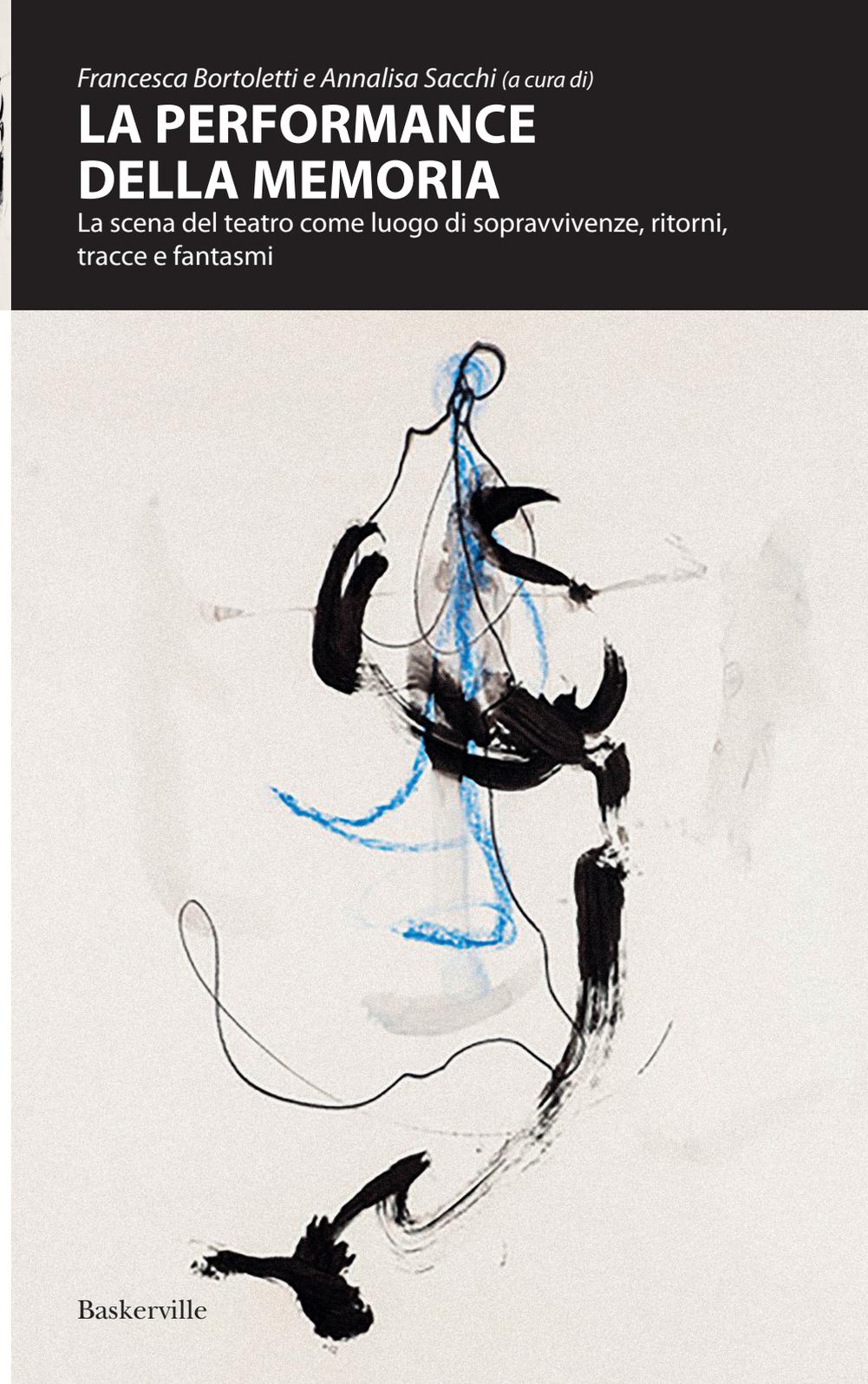
LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi

F. Bortoletti e A. Sacchi (a cura di) LA PERFORMANCE DELLA MEMORIA

B

Baskerville



Attrazione, efficacia, retorica
La riflessione di S. M. Ejzenštejn sulla memoria
tra teatro e cinema

È nella seconda metà degli anni Venti che ha inizio la collaborazione fra Sergej Ejzenštejn, Aleksandr Lurija e Lev Vygotskij: un regista, un neuropsicologo, uno psicologo dell'età evolutiva e delle funzioni linguistiche. Ciò che accomunava i tre era senz'altro il carattere assolutamente esplorativo delle loro ricerche che, grazie a una serie di esperienze comuni, mostravano senza ombra di dubbio di potersi alimentare e nutrire scambievolmente. Ricordi di quegli esperimenti sono presenti nelle pagine degli scritti che tanto Ejzenštejn, quanto i suoi compagni d'avventura, dedicarono alla discussione delle questioni che proprio da quegli scambi sembravano emergere¹.

C'era, fra gli altri, il caso del mnemonista Solomon Veniaminovič Šereševskij che fu per anni oggetto di studio nelle ricerche circa il funzionamento del cervello umano, che Lurija portò avanti proprio a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Fu in quella circostanza che Ejzenštejn ebbe modo di fare la conoscenza del compagno Š., al quale gli capiterà di far riferimento in più occasioni, e in più di qualche passaggio dei suoi scritti, per esempio nel volume che contiene il testo delle lezioni di Regia che egli tenne al VGIK² di Mosca fra il 1932 e il 1934:

1. Ci riferiremo, di seguito, soprattutto a Ejzenštejn S.M., *La regia. L'arte della messa in scena*, trad. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1989 e Lurija A. R., *Una mente prodigiosa. Viaggio fra i misteri del cervello umano*, trad. it., Mondadori, Milano, 2002. Nei due volumi sono contenute alcune importanti testimonianze del lavoro svolto dai tre, a partire dagli anni Venti dello scorso secolo.

2. La sigla VGIK indica l'Istituto statale di cinematografia di Mosca, dove a partire dal primo ottobre 1932, e per il biennio successivo, Ejzenštejn fu titolare del corso di Regia. L'inizio di quell'impegno didattico fu occasione per il concepimento di un'imponente

Quest'uomo ragguardevole è diventato celebre per la sua memoria straordinaria e per la capacità di ricordare qualunque numero di parole, di cifre, di testi, di frasi differenti, di cose, ecc. Se gli chiedete una volta di ricordare in una sola seduta quattrocento parole, potete chiedergli tranquillamente di ripetere dopo cinque anni quella medesima sequenza di parole dall'ultima alla prima e lui ve la citerà immediatamente con lo stesso amabile sorriso³.

I molti appunti raccolti da Lurija nel corso dell'osservazione dei comportamenti di Šereševskij spiegano il funzionamento, solo apparentemente semplice, dell'incredibile abilità mnemonica dell'uomo.

Š. dichiarava di continuare a vedere la tabella (com'era stata scritta sulla lavagna o su un foglio), cosicché egli non aveva che farne la 'lettura', enumerando le cifre o le lettere che entravano consecutivamente a comporla. Pertanto, gli era completamente indifferente se la 'lettura' dovesse incominciare dal principio o dalla fine, se bisognasse enumerare gli elementi d'una verticale e d'una diagonale, o leggere le cifre disposte 'a cornice' tutt'intorno alla tabella [...].

Le cifre, ormai 'imprese' nella memoria, Š. continuava a vederle sul nero di quella medesima lavagna su cui gli erano state mostrate, o su quel medesimo foglio di carta bianca; esse conservavano la medesima configurazione con cui là erano state scritte: e, se per caso qualcuna non era stata tracciata con esattezza, Š. andava soggetto a farne la 'lettura' in modo erroneo, scambiando per esempio un 3 per un 8, o un 4 per un 9⁴.

La testimonianza qui riportata dimostra inequivocabilmente, nell'interpretazione che di essa dà il neuropsicologo Lurija, come la facoltà mnemonica dimostrata da Šereševskij non si limitasse "a una semplice conservazione delle immediate impronte visive" e fosse anzi il risultato della confluenza di una serie di elementi per cet-

opera sulla Regia, che avrebbe dovuto comporsi di tre volumi, dei quali, però, solo uno venne concluso e pubblicato: si tratta del sopracitato volume *La regia. L'arte della messa in scena*. Nell'edizione russa, il volume dedicato alla Regia è il quarto delle *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), pubblicati fra il 1963 e il 1970.

3. Eještejn S.M., *La regia*, cit., p. 331.

4. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 16.

tivi differenti che, tutti insieme, denunciavano “la presenza in Š. d’un alto sviluppo della sinestesi”⁵. L’abilità di tenere a mente serie lunghissime di cifre o parole dipendeva infatti, in Šereševskij, dalla capacità di associare a ciascun elemento un numero corrispondente di stimoli percettivi differenti (visivi, uditivi, tattili, olfattivi) capaci di funzionare da sfondo a ogni ricordo, apportando un complemento di informazioni aggiuntive, in modo da garantire l’esattezza del ricordo stesso.

Ora, è proprio questa sensibilità sinestetica, emersa con forza dall’analisi scientifica di Lurija, a catturare l’attenzione di Ejzenštejn che riconosce in essa uno strumento fondamentale per la comprensione del comportamento creativo e artistico dell’animale umano. Memoria e arte hanno insomma qualcosa in comune che riconduce, tanto la prima quanto la seconda, a modalità di funzionamento del pensiero definibili sinestetiche, poiché distinte dalla logica e dal concetto. E che il metodo di memorizzazione utilizzato da Šereševskij non facesse presa su basi logiche e astratte – tanto da spingere Lurija a parlare di questo come di un caso, di *eidotecnica* (una mnemotecnica visiva, dunque) più che di vera e propria mnemotecnica⁶ – è confermato da una serie di esperimenti di cui il neuropsicologo dà conto:

In una tabella di cifre da mandare a memoria, gli fu data la serie riportata qui sotto. Con grandi e insistenti sforzi Š. riuscì a imprimersi nella mente questa serie di cifre, applicandovi i metodi per lui abituali di mnemotecnica visiva, senz’accorgersi affatto del semplice ordine logico secondo il quale le cifre erano disposte:

Tabella 3

1 2 3 4
 2 3 4 5
 3 4 5 6
 4 5 6 7
 ecc.

5. Ivi, p. 17.

6. Ivi, p. 28 e sgg.

[...] Si potrebbero dare dimostrazioni migliori di quanto lontano restasse il tipo di ricordo di Š. da quello logico, comune a ogni individuo?⁷.

La mnemotecnica visiva si fondava, cioè, su una tipologia di pensiero capace di lavorare efficacemente con delle immagini, piuttosto che con dei concetti, consentendo a Šereševskij di ricordare serie illimitate di cifre o parole, solo laddove esse risultavano connesse ad altrettante immagini nitidamente leggibili. È fin troppo chiaro quanto il caso di un uomo dotato di una tale capacità dovesse interessare Ejzenštejn che, proprio in quegli stessi anni, andava sperimentando le potenzialità di un nuovo linguaggio per immagini: il linguaggio cinematografico. Il caso di Šereševskij appariva agli occhi del regista come il caso eccezionale di un uomo in cui sopravvivevano pressoché intatti i tratti specifici del pensiero pre-logico e sensoriale, quella percezione sinestetica che appartiene al bambino e che nell'uomo resiste solo in misura limitata, tendendo a riemergere solo in alcuni sporadici momenti isolati: “solo quando siamo presi dall'emozione creativa ci avviciniamo alla pienezza di un simile sentire e percepire⁸”.

La mente sinestetica di Šereševskij funzionava, cioè, secondo quella modalità propria del pensiero che l'attività artistica sa riattivare, facendo appello in prima istanza a livelli di coscienza non ancora elaborati secondo processi logici e razionali. È infatti già nei suoi primi scritti sul teatro e sul cinema⁹ che Ejzenštejn comincia a nutrire l'idea che l'efficacia o *efficienza* (*dejstvennost*) di un'opera d'arte si misuri sulla sua capacità di operare sul proprio spettatore un'*attrazione*, ovvero di esercitare su di esso “un effetto sensoriale o psicologico, verificato speri-

7. Ivi, p. 39.

8. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 332.

9. Si tratta dei due famosi scritti, *Il montaggio delle attrazioni* (1923) e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* (1924), che a distanza di solo un anno l'uno dall'altro testimoniano il passaggio di Ejzenštejn dalla regia teatrale e a quella cinematografica.

mentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo¹⁰.

Più avanti, almeno dalla metà degli anni Trenta in poi¹¹, quando più rilevante si farà, nelle riflessioni del regista, il peso di certi studi antropologici sul pensiero dei primitivi (in primo luogo i lavori di Levy-Bruhl), tale capacità attrazionale dell'opera d'arte sarà esplicitamente ricondotta alla capacità di riattivare nello spettatore quelli che Ejzenštejn definisce gli *strati più bassi della coscienza* o, il che è lo stesso, quel pensiero sinestetico a cui si fa riferimento anche nel caso di Šereševskij il mne-monista.

Negli anni Venti, così come più avanti negli anni Trenta, però, la preoccupazione di Ejzenštejn è quella di non dar adito a una interpretazione del suo pensiero come puro "elogio della condizione emotiva¹²", tanto nel lavoro dell'attore, quanto in quello dello spettatore. Per questo egli si affrettava a sottolineare, nell'un caso, come tali effetti sensoriali fossero finalizzati all'adesione ideologica (non più solo emotiva, dunque) dello spettatore ai contenuti dello spettacolo, e nell'altro come quello messo in atto dall'opera fosse una sorta di doppio movimento: contemporaneamente verso gli strati di più bassi e più alti della coscienza¹³.

Restava integra però, in Ejzenštejn, la convinzione che la prima garanzia di efficacia di un'opera risiedesse esatta-

10. Ivi, p. 220.

11. È nel 1935, nel corso del suo intervento alla "Conferenza pansovietica dei lavoratori della cinematografia", di ritorno dal suo importante viaggio in Messico, che Ejzenštejn sostiene pubblicamente, prestando il fianco alle molte critiche che le sue affermazioni provocarono in molti colleghi, l'importanza del pensiero antropologico per i suoi studi sul cinema.

12. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 243.

13. È ancora nella Conferenza del 1935 che Ejzenštejn sintetizza con questa formula il lavoro dell'opera d'arte. Di lì in avanti questa formulazione ricorrerà frequentemente nei lavori del regista.

mente nella facoltà di vivificare un tipo di percezione sine-stetica che poco aveva a che fare con il pensiero logico e razionale. Per questo la comprensione dei meccanismi della memoria, che un caso come quello di Šereševskij lasciava emergere con estrema evidenza, risultava di una certa importanza nel tentativo di investigare il problema fondamentale, il *Grundproblem*¹⁴, dell'arte.

In più di qualche aspetto il comportamento di Šereševskij, infatti, era assimilabile al procedimento che sta alla base della formazione di ogni opera arte e alla sua pretesa efficacia. Vediamo quale. In prima istanza, ricorda Ejzenštejn, Šereševskij mostrava la sopravvivenza di una "condizione arcaica del pensiero" – dalla quale dipendeva anche la sua strabiliante capacità mnemonica – che è stata dei nostri progenitori e precisamente di quello "stadio di sviluppo del pensiero nel quale l'idea e l'azione immediata coincidevano"¹⁵. Si tratta, per dirla altrimenti, della condizione del tutto particolare in cui il contenuto di un pensiero si esaurisce nella manifestazione in un atto motorio. In Šereševskij questa condizione si palesava, proprio come accade nei bambini, nella incapacità di nascondere i propri sentimenti, ovvero nel configurarsi immediato di una condizione interiore in un gesto, in una espressione. Ed è su questo terreno – quello della continuità fra pensiero e azione – che la disquisizione ejzenštejniana sul caso Šereševskij si intreccia, utilmente per noi, a quella sulle pratiche artistiche, in questo caso soprattutto quelle attoriali. Cosa fa infatti un attore quando "esegue dapprima un gesto (interpretando il contenuto con la pantomima) e poi lo riprende con la voce"? La risposta del regista è netta: "È come se costruisse il contenuto innanzitutto in forma motoria e poi lo replicasse in forma vocale. In tal modo, l'intero

14. Si intitolerà proprio *Grundproblem* una sezione importante di *Metod*, l'opera teorica di Ejzenštejn, rimasta incompiuta alla sua morte e pubblicata in Russia nel 2002. Attualmente l'opera è in via di traduzione in lingua italiana, per la casa editrice Marsilio.

15. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 335.

processo di formazione dell'azione viene convertito, alla lettera, in azione¹⁶". Come spiega Vsevolodskij-Gernfross:

Il gesto (il gioco scenico fisico) deve precedere la parola. Ciò va inteso in questo modo. L'attore, prima di rispondere alle parole che ha udito, deve rappresentare con l'azione ciò che intende dire, affinché lo spettatore possa, da un solo gesto, capire all'istante quello che accade nell'animo dell'attore e quello che gli sta per dire.

[...] La causa di questo fenomeno risiede nel fatto che il corpo è più veloce nel sentire di quanto non lo sia l'anima nel ragionare [...]¹⁷.

È alla tecnica dell'attore, specificamente quello teatrale, che si riferiscono le parole sopra riportate e citate dallo stesso Ejzenštejn, il quale però si spinge ancora più avanti nel tentativo di rintracciare in tutti i processi artistici – dunque poi, dopo il teatro, nel cinema soprattutto – la coincidenza fra intenzione e azione che caratterizzerebbe, a suo dire, quella “condizione arcaica del pensiero che si forma in azione” e “si deposita nell'opera d'arte secondo precise regolarità formali che riguardano, fin dalle origini, il semplice gesto dell'attore come le più complesse strutture artistiche¹⁸”.

Questo, dunque, in sintesi, il pensiero di Ejzenštejn, così come sembra emergere da quanto fin qui detto: in una prima fase dello sviluppo umano, filogeneticamente inteso, idea e azione immediata coincidevano; in seguito, però, è accaduto – ed è accaduto storicamente – che il genere umano si sia distaccato da quella modalità particolare del pensiero, per elaborare la forma propria della logica e della razionalità. Il che però non significa che un'attitudine *pre-logica* sia svanita del tutto. Essa continua a manifestarsi, infatti, per ciò che riguarda il normale

16. Ivi, p. 337.

17. V. N., Vsevolodskij-Gernfross, *Historija ruskogo teatra*, Teatino Pecat', Moskva-Leningrad 1929 Il testo è citato in Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 339.

18. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 337.

processo di ontogenesi umana, nelle prime fasi di sviluppo del pensiero dell'infante; concorre, in forme più o meno patologiche, a determinare l'intero comportamento di soggetti come Šereševskij, ma soprattutto sembra rimanere alla base di alcuni atteggiamenti tipicamente umani, anche in casi di assoluta "normalità". Da forme arcaiche del pensiero dipendono per esempio – ed è ciò che è emerso fin qui – almeno due facoltà che caratterizzano in modo peculiare l'essere uomo dell'uomo: la sua capacità di ricordare e quella di produrre ciò che chiamiamo arte¹⁹. A proposito di quest'ultima, c'è da aggiungere poi che potrà considerarsi *efficace* solo quell'arte che si mostrerà capace di riattivare utilmente quelle forme di pensiero pre-logico che nella vita dell'uomo adulto 'normale' tendono a rimanere sopite, quando non del tutto nascoste.

Il passo ulteriore consisterà dunque nel comprendere, da un punto di vista formale e compositivo, come dovrà essere costruita l'opera d'arte cosiddetta efficace. Ed è qui che il caso Šereševskij torna nuovamente in nostro soccorso. Alcune tecniche di memorizzazione da lui utilizzate indicano infatti anche la strada da seguire, secondo Ejzenštejn, nel processo di costruzione dell'opera d'arte. È il caso, per esempio, del metodo usato da Šereševskij per ricordare le parole di una lingua sconosciuta, così come è ancora il neuropsicologo Lurija a ricordare, nei suoi studi sul caso del noto mnemonista.

Nel dicembre del 1937, era stata letta a Š. la terzina iniziale della *Divina commedia*, fino al primo verso della seconda [...]. Come sempre, Š. aveva pregato che le parole della serie propostagli venissero lette distintamente, facendo tra l'una e l'altra delle piccole pause, sufficienti per lasciargli trasformare le associazioni di suoni (vuote per lui di senso) in immagini significative. Che

19. Per approfondimenti, mi permetto di rimandare al mio, *Per una filosofia della memoria. Una lettura di Metod fra scienze naturali e storiche*, in *La forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*, a cura di F. Pitassio, Forum, Udine, 2009, pp. 109-120.

egli ripetesse quei versi della *Divina Commedia* senza il minimo errore, con le medesime cadenze con cui le aveva sentite pronunciare, era per lui più che naturale²⁰.

Evidentemente, la capacità di tenere a mente una serie di parole non legate a nessun senso riconoscibile, poiché in una lingua a lui sconosciuta, dipende dal riconoscimento, da parte di Šereševskij, di una ritmicità intrinseca alla sequenza stessa, capace di rimanere invariata, così come le immagini e i ricordi su di essa elaborati. Il punto è di una certa importanza e rimanda, ancora una volta, non tanto a una capacità logica che il mnemista metterebbe coscientemente al lavoro nell'atto del rammemorare, quanto piuttosto a una forma di pensiero, particolarmente vivace in lui, capace di provocare una risposta (la memorizzazione indelebile dell'intera sequenza) di tipo sensuoso-emotivo, sulla base di meccanismi quasi ipnotici.

Valgono le stesse regole per ciò che riguarda la modalità propria di funzionamento di quelle opere d'arte, in cui domina l'aspetto compositivo, la cui costruzione si fonda sulla "ripetizione automatica di elementi identici²¹": un fenomeno che Ejzenštejn definisce *tamburo ritmico* e che riconosce essere alla base di molte pratiche rituali, da quelle religiose a quelle artistiche²². Si spiegano, infatti, con la fascinazione che l'iterazione dell'identico sa provocare fenomeni anche molti diversi fra loro: le danze rituali del culto Voodoo di Haiti, i gesti di un ipnotizzatore, le esclamazioni dei fanatici della Madonna di Lourdes, l'iterazione delle colonne del Partenone e delle colonne della cattedrale di Chartres, le infinite serie di montoni di pietra nei viali delle antiche città egizie. Ciò

20. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 31.

21. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 144.

22. Si intitola *Il tamburo ritmico* un paragrafo di Ejzenštejn, *Metod*, 2 voll., Muzej Kino, Mosca, 2002, vol. I, pp. 183-193. Cfr. Cervini A., *Per una filosofia della memoria. Una lettura di Metod fra scienze naturali e storiche*, in *La forma della memoria*, cit. Un riferimento allo stesso tema si trova sempre in *La regia*, cit., p. 144 e sgg.

che consente a Ejzenštejn l'accostamento di esempi totalmente eterogenei fra di loro è evidentemente l'idea che uno stesso principio lavori in ciascuno di essi: principio che fa capo a quella forma di pensiero sensuoso o pre-logico a cui si è fatto più volte riferimento.

L'incrocio degli elementi della ripetizione fascinatória (che incatena la percezione) con tutta la multiformità dei fenomeni reali, crea quel sentimento di verità vitale – ma già superandola – che proviamo nell'incontro con un'autentica opera d'arte.

In tal modo, il ritmo, l'iterazione che investe con il suo principio unitario la multiformità di tutte le variazioni, costituisce uno dei mezzi più efficaci dell'influenza compositiva. Contigua alla tecnica di certi eccessi del culto, l'iterazione ne muta in parte gli effetti "magici", senza tuttavia lasciarsene possedere²³.

A ben vedere, quelli fin qui descritti sono i fondamenti di un'*ars oratoria* che evidentemente non erano sconosciuti a un regista come Ejzenštejn, che proprio da essa doveva aver derivato l'idea di efficacia della quale si parla a proposito del funzionamento dell'*autentica* opera d'arte. Proprio come *l'ars oratoria*, l'arte in generale fonda la propria forza sulla capacità di far presa sulle emozioni di coloro che ne fruiscono, per condurli poi all'adesione, su un piano ideologico e concettuale, ai contenuti dell'opera stessa. Era questa già l'idea di arte che animava i primi scritti di Ejzenštejn in materia: a *Il montaggio delle attrazioni* e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, si è già fatto riferimento. Ma in effetti essa non abbandonerà mai del tutto l'idea ejzenštejniana di opera d'arte, nella quale sarà sempre ravvisabile una certo incanto per l'arte della retorica, alla quale far risalire il primo sensato tentativo di lavorare tanto sulle emozioni, quanto sui pensieri dello spettatore.

Ripetizione e allitterazione sono le figure a cui si fa implicito riferimento nel passaggio appena citato, ma molte altre sono le immagini retoriche che ricorrono

23. Ejzenštejn S. M., *La regia*, cit., p. 145.

nella riflessione di Ejzenštejn: la *par pro toto*, forse, più di ogni altra²⁴. Proprio come il procedimento del “tamburo ritmico”, la *pars pro toto* sembra essere garanzia, infatti, di quel riavvicinamento agli strati più bassi della coscienza che costituisce uno degli elementi fondamentali per il funzionamento della macchina artistica. Il cinema ha, con ogni evidenza, gioco facile in questo processo, nel momento stesso in cui fa dell’uso del primo piano il proprio modo di rendere con un’immagine un procedimento che appartiene a tutte le forme pre-logiche del pensiero, ivi comprese quelle che rendono possibile la facoltà mnemonica di un uomo come Šereševskij.

Prima, per ricordare, ero costretto a rappresentarmi la scena nella sua interezza. Ora mi basta prendere un qualsiasi dettaglio convenzionale. Se mi hanno proposto la parola *cavallerizzo*, mi è sufficiente immaginare un piede con lo sperone. Se, una volta, mi avessero detto *ristorante*, avrei visto l’entrata del ristorante, la gente seduta dentro, l’orchestrina rumena che accordava gli strumenti, e tante altre cose..Ora, quando sento *ristorante*, vedo soltanto una specie di negozio, l’ingresso d’un edificio, il biancheggiare di qualche cosa: e mi torna in mente il ristorante²⁵.

Il processo lucidamente descritto da Šereševskij procede secondo momenti che Lurija così riassume: “sintesi delle immagini, astrazione dai dettagli e loro generalizzazione²⁶”. Un processo dunque che a partire dall’individuazione di un particolare, attraverso la sua astrazione, volge al recupero di quel generale da cui il particolare stesso è stato estratto. Si tratta, a ben vedere, di un lavoro sorprendentemente vicino a quello che Ejzenštejn assegna all’opera d’arte, relativamente al doppio processo di cui essa sarebbe costituita. Se infatti è procedendo verso gli strati più bassi della coscienza che un’opera d’arte fa proprie certe simbolizzazioni che appartengono a forme

24. Alla *pars pro toto* è dedicato un capitolo importante del secondo volume di *Metod*, cit., vol. II, pp. 53-111.

25. Lurija A. R., *op. cit.*, p. 29.

26. *Ibidem*.

del pensiero non ancora elaborate razionalmente, è poi solo muovendosi verso gli strati più alti che essa può elaborarle nella forma di un concetto. Il lavoro messo in atto dall'opera d'arte sembra consistere dunque, per rimanere ancora dentro l'orizzonte dell'*ars* retorica, nel passaggio dalla *pars pro toto* alla costruzione di una vera e propria metafora, che consente, per esempio, di elaborare concettualmente le immagini associate di un uomo e di un pavone (come accade notoriamente in una sequenza di *Ottobre*) nell'idea di vanagloria e brama di potere. Al cinema tale associazione è resa possibile dallo strumento del montaggio che concretizza un movimento dialettico, il cui scopo è il raggiungimento di una sintesi finale.

È così che il cerchio si chiude: approssimandosi a una sintesi che, come in ogni vero processo dialettico, non si limita al semplice superamento della tesi dalla quale ha origine, ma di essa diviene anche, in certa misura, conversazione (*Aufhebung* è il termine per indicare tutto questo) ovvero concreta memoria. E allora è per questo che lo sviluppo di forme di pensiero razionale non può non mantenere in qualche modo traccia del pensiero pre-logico che lo precede onto-filogeneticamente, ed è per la stessa ragione che l'efficacia di un'opera d'arte dipende in prima istanza dalla sua capacità di tenere insieme queste due anime che dicono, più di ogni altra cosa, cos'è l'uomo e quale è stata la sua storia.