

L'estetica di Ejzenštejn in dialogo con l'epistemologia di Vygotskij

Pietro Montani

"Sapienza" Università di Roma
pietro.montani@fondazione.uniroma1.it

Abstract In this article I aim to explore some important points of contact between Sergej M. Ejzenštejn's film aesthetics and the innovative approach to the relationship between thinking and speech developed by Lev S. Vygotskij. In particular, I will draw attention to some qualifying theoretical themes, which the two authors share: the question of the body; the multimodality of imagination; the different genetic roots of imaginative activity and of language understood as a species-specific expressive technology; the importance of «inner speech» as an essential element of the processes of individuation; the social character of human cognition and emotion; the 'politicity' (in a broad sense) of works of art.

Keywords: Ejzenštejn, Vygotskij, Imagination, Language, Inner Speech, Cinema, Politicity of Art.

Invited paper.

1. Odysseus e Ulysses

In una pagina della *Teoria generale del montaggio*, uno dei grandi trattati incompiuti di Ejzenštejn, l'autore affronta in un'inedita chiave cinematografica¹ il classico parallelismo tra l'Ulisse omerico e quello joyciano scrivendo, tra l'altro, che

[...] la potenza, lo slancio, la portata e la complessità di *Ulysses* ne fanno indubbiamente l'ultimo monumento dell'epos borghese. E, come tale, esso si avvicina al primo monumento della letteratura europea: Omero. Questo nesso è sottolineato nell'opera stessa, in cui, come è noto, la sequenza narrativa e il sistema di immagini dell'*Odisea* di Omero fungono da ironica base compositiva per la descrizione di un giorno della vita di un agente di una compagnia di assicurazioni. È naturale che la connessione tra il primo e l'ultimo anello di una catena sia particolarmente marcata (Ejzenštejn 2000: 253)

Ma quale sarebbe il profilo cinematografico di questa «connessione»? Per Ejzenštejn si tratta del principio di scomposizione e ricomposizione dell'unità di un corpo. Un principio che l'autore illustra con l'aiuto di un gran numero di incarnazioni figurali, dal mito di Dioniso agli eroi shakespeariani, per ritrovarlo infine, allo stato puro, nell'

¹ Inedita per l'epoca: siamo infatti nel 1937.

«*Urphänomen*» tecnico del cinema di montaggio. In questa discussione l'interesse di Ejzenštejn si concentra in particolare sul fatto che nell'unità ri-composta si possa riconoscere una *qualità nuova* rispetto all'unità di partenza: un più alto grado di *integrazione* degli elementi riorganizzati.

Se l'intero si frantuma in pezzi, ciò accade nel segno non solo di una successiva ricomposizione, ma anche di un'integrità più compiuta, rielaborata dalla coscienza, nuova, trasformata, integrata «in immagine» (Ejzenštejn 2000: 256).

Ejzenštejn attribuisce alla nuova qualità, conseguente alla ricomposizione di montaggio, un preciso indice valutativo: sarà infatti da considerare meno «efficace» (tornerà più avanti su questo termine tanto importante quanto equivocabile) quell'opera in cui un più elevato quoziente di integrazione non sia stato raggiunto. Il che, certo, può accadere in forza di un'opzione 'poetica' esplicita – ed è il caso, per lui, del surrealismo – anche se l'aspetto più interessante da rilevare, secondo la sua proposta, è che il difetto si debba mettere principalmente in carico alle tecniche espressive di volta in volta adottate. Cosicché, ad esempio, le risorse narrative garantite dalla forma letteraria evidenzerebbero un limite tecnico oggettivo, attestato tra l'altro dall'opera che tentò, senza riuscirci, di portare alle estreme conseguenze il principio costruttivo del capolavoro joyciano, e cioè *Finnegans Wake* (che in queste pagine della *Teoria generale del montaggio* Ejzenštejn chiama ancora *Work in Progress*).

[In *Ulysses*] la cronaca degli avvenimenti si intreccia con il monologo interiore di colui che li vive o ne è coinvolto o vi passa attraverso come un evento (...) In misura ancora maggiore – *ma già oltre i limiti di una letteratura accessibile alla lettura e alla comprensione* – lo stesso si può dire del romanzo *Work in Progress*, questo equivalente inconscio e notturno della coscienza diurna di *Ulysses*. La cornice stessa del romanzo coincide con la vuota sfera ossea della scatola cranica, e il suo contenuto non è altro che il magma manipolato dall'inconscio che passa nella coscienza dell'uomo durante il dormiveglia e il sonno (Ejzenštejn 2000: 252-3, corsivo mio).

Si potrebbe dunque dire che *Finnegans Wake*, come anche, a modo loro, i lavori dei surrealisti², dis-integrano l'unità del testo non riuscendo a garantire (o non volendolo fare) quella superiore unità che la tecnica del cinema mostra invece di poter garantire già solo sul piano del suo *Urphänomen*: la scomposizione e ricomposizione del dato sensibile. Cioè, nelle parole di Ejzenštejn, la trasformazione del movimento dell'immagine (e del suono) in «immagine del movimento» (e del suono).

Quest'ultima formulazione, alquanto oscura, ci lascia con l'esigenza di capire che cosa Ejzenštejn avesse in mente quando parlava di una 'superiore unità' che, indisponibile per un testo letterario innovativo come *Finnegans Wake* – cioè per un testo che si era avventurato «oltre i limiti» di una comprensione letteraria – risultasse invece raggiungibile dal cinema. In quel che segue vorrei mostrare che il chiarimento di questo punto può giovare largamente del pensiero di LevVygotskij. Prima di arrivarci, tuttavia, sarà utile disambiguare alcuni tra i concetti usati fin qui, cominciando da quello che sostiene l'intera discussione su Joyce: il concetto di *corpo*.

² L'addebito di inadeguatezza tecnologica che Ejzenštejn muove al surrealismo è sostanzialmente analogo a quello che Walter Benjamin riserva al dadaismo (Benjamin 2019: 103). Mi permetterò di fare qua e là altri accenni a un possibile parallelo tra le tesi di Ejzenštejn e quelle di Benjamin senza potermi impegnare qui in una discussione sistematica di questo rapporto.

2. Unità e organicità del corpo

«Ero proprio in quella straordinaria condizione per cui l'atto motorio è contemporaneamente un atto di pensiero, e il pensiero è al tempo stesso un'azione spaziale» (Ejzenštejn 2020: 247). In *Grundproblem (Il problema fondamentale)*, prima sezione del grande trattato di estetica elaborato da Ejzenštejn tra il 1932 e il 1948 e intitolato *Il metodo*, l'autore riferisce questa esperienza personale, fatta in Messico, all'assunzione di dosi eccessive di chinino per curare un'acuta affezione osteopatica, accompagnate da alcune generose libagioni. Qualche riga prima, tuttavia, aveva parlato del *peyotl* che nel viaggio messicano avrebbe potuto procurarsi senza alcuna difficoltà se solo non fosse stato trattenuto, scrive, dall'imbarazzo di servirsi, «da straniero», dei «canali tradizionali per il suo acquisto». Che stia o no strizzando l'occhio al suo lettore, l'aneddoto serve a Ejzenštejn per descrivere in termini comparativi quella condizione primitiva – più precisamente: prelinguistica – nella quale le prestazioni cognitive dell'essere umano fanno tutt'uno con l'agentività di un corpo predisposto a una specifica capacità di abitare il mondo-ambiente impegnandosi in interazioni produttive (ad esempio la fabbricazione di utensili) e strategie cooperative (ad esempio i comportamenti coordinati richiesti dalla caccia in gruppo). La tesi di fondo – il *Grundproblem*, appunto – è che l'arte, in generale, faccia appello proprio a questa condizione prelinguistica per ottenere non solo i suoi effetti più incisivi, ma anche le sue procedure formali più efficaci. Qui Ejzenštejn fa valere le sue ampie letture antropologiche, ma il *Grundproblem* ha una portata filosofica più ambiziosa. Dev'essere, infatti, un corpo già sempre 'fuori-di-sé', quello che è in grado di operare in un modo così intimamente esposto a ri-conoscersi nell'altro da sé (ad esempio nelle protesi inorganiche di cui non smette di dotarsi): un corpo *ek-statico*, dice spesso Ejzenštejn, che a questa condizione antropica dedica pagine straordinarie in un altro grande trattato (incompiuto) di estetica, *La natura non indifferente* (Ejzenštejn 2001) evidenziando una sintonia non casuale con l'idea nietzscheana di «stato di ebbrezza».

A che genere di «pensiero» si riferisce l'autore nella citazione riportata sopra? Il nome che gli dà nel *Metodo – čuvstvennoe myšlenie* – è piuttosto problematico e richiede un commento. L'espressione designa un'attività mentale in atto – *myšlenie* non è uno stato, è un processo – che si avvarrebbe esclusivamente di infrastrutture sensibili ed emotive – *čuvstvo* indica un sentire (un'*aisthesis*) indissociabile dall'emozione. Ovvero: un modo incarnato (ed emotivamente intonato) di interagire col mondo-ambiente capace di assicurare, insieme all'*ek-stasis* grazie alla quale il nostro corpo si sente nel bel mezzo delle cose – nella «carne» del mondo, per usare una celebre formulazione di Merleau-Ponty (2014), qui del tutto pertinente – anche un necessario quoziente di oggettività cognitiva (tale da sottostare, quando sia il caso, al principio di prova-errore).

In virtù della sua natura ek-statica, in definitiva, il corpo umano si ritrova costantemente nella condizione di una interminabile uscita fuori di sé. Cosicché l'essere-organico di questo corpo altro non designa se non il fenomeno per cui i suoi «organi» non smettono di sottoporsi a nuove forme di integrazione, a loro volta responsabili di nuove condizioni di apertura al mondo-ambiente. In alcune intense pagine della *Natura non indifferente*, ad esempio, Ejzenštejn (2001) esemplifica perspicuamente questa situazione facendo notare che un corpo «organico» è un corpo *in crescita* e che la crescita, a sua volta, comporta ricomposizioni delle singole parti e del rapporto tra le parti e il tutto che nulla hanno di pacifico e automatico, dovendo piuttosto *inventare* di volta in volta le modalità adeguate a garantire un «alto livello di integrazione». Cioè proprio quel movimento che le opere d'arte davvero efficaci ci farebbero esperire in modo per così dire 'specializzato' e con particolare intensità.

Ciò significa, in definitiva, che la regressione verso le forme del *čuvstvennoe myšlenie* non è che *un* elemento, necessario ma tutt'altro che sufficiente, del più generale *movimento*

integrativo di cui l'opera d'arte efficace è un esempio eminente. Ma significa anche che l'unità di cui l'opera si suppone possa farci fare un'esperienza particolarmente intensa non ha niente a che fare con il modello di un'armonica coesione tra le parti. Questo punto, evidentemente connesso con una più precisa definizione dell'«unità» di un corpo, merita qualche ulteriore approfondimento. Lo farò in due passaggi prima di metterlo in relazione con il pensiero di Vygotskij.

3. Multimodalità dell'immaginazione e intermedialità del cinema

Torniamo a quella condizione nella quale «l'atto motorio è contemporaneamente un atto di pensiero, e il pensiero è al tempo stesso un'azione spaziale». Oggi diremmo che in Ejzenštejn è acuta la consapevolezza del carattere pervasivamente «*embodied*» dei nostri processi cognitivi (cfr. Cervini 2020). Innumerevole sono, nei suoi scritti, le testimonianze di questo 'materialismo cognitivo', cui si aggiunge, di regola, un interesse specifico e molto marcato per il carattere multimodale dei processi immaginativi nei quali il corpo è coinvolto. Ecco un passo significativo tratto dal grande saggio sul *Montaggio verticale*: «Dobbiamo cogliere in noi stessi la prima e più diretta percezione, perché questa sarà sempre la più acuta, la più fresca e viva, e sarà formata da impressioni che coinvolgono un maggior numero di campi espressivi» (Ejzenštejn 2001a: 130, corsivo dell'autore).

«In noi stessi» dev'essere riferito a quanto di arcaico (cioè: di prelinguistico) si è ancora conservato nel lavoro tipicamente multimodale della nostra immaginazione. La «prima percezione», dunque, sarà tale proprio in quanto è capace di ripristinare questa originaria sinestesia, che è anche, lo si noti, un modo d'essere della propriocezione umana. Ma in che modo un evento ricettivo si potrebbe trasformare in un parallelo processo produttivo? La risposta di Ejzenštejn coincide qui con l'idea che il cinema sia una macchina espressiva capace di amministrare la multisensorialità garantita dal carattere sincretico del mezzo tecnico (immagine, suono, colore, parola, scrittura ecc.) nella forma specifica del «montaggio verticale», cioè come un lavoro di attenta coordinazione intermediale tra i vari «campi espressivi» che cooperano alla formazione del film.

I termini che ho appena usato – multimodalità, multisensorialità, intermedialità – vanno chiariti e relazionati in modo appropriato. *Multimodale*, si è detto, è la nostra immaginazione, che non lavora solo in regime ottico, ma anche in regime aptico, sonoro e ampiamente senso-motorio. *Multisensoriale* è la tecnologia del cinema, capace com'è di manovrare l'insieme dei «campi espressivi» mobilitati dall'immaginazione umana. *Intermediale*, infine, è il «montaggio verticale» come lo intende Ejzenštejn. Non solo o non tanto una tecnica di armonizzazione dei diversi piani espressivi del film – a cominciare da quelli relativi all'«immagine visiva» e all'«immagine sonora», che ne costituiscono la struttura portante – ma anche, e soprattutto, una tecnica in grado di valorizzarne la rispettiva *autonomia* e le reciproche *differenze*. Quest'ultimo punto, di importanza capitale, è esplicitato da Ejzenštejn in una grandissima quantità di passaggi. Eccone uno: «L'arte comincia propriamente solo a partire dal momento in cui l'associazione tra il suono e la rappresentazione visiva non è più semplicemente *registrata* secondo il rapporto esistente in natura, ma è *istituita* secondo il rapporto richiesto dai compiti espressivi dell'opera» (Ejzenštejn 2001a: 137, corsivi dell'autore).

Il cinema, in altri termini, ha la capacità di elaborare originalmente i prodotti di un'immaginazione multimodale mobilitando una ricchissima «drammaturgia della forma» (Ejzenštejn 2001a: 19-52) nella quale l'artefice non si farà guidare dall'aspirazione a una *fusione multimediale* (cioè dall'ideale wagneriano del *Gesamtkunstwerk*) quanto dall'autonomia formale delle singole componenti strutturali del film (in primo luogo quella visiva e quella sonora) e dalla possibilità di ottenere effetti espressivi

specifici dalle rispettive *differenze*. Ejzenštejn amava ricondurre il gioco di queste differenze allo schema dell'antinomia dialettica e della sua *Aufhebung* nell'unità di una sintesi. Ma questo schema hegeliano, da lui di regola 'corretto' in senso materialistico con riferimenti a Engels e a Lenin, dev'essere pensato come un potente polo d'attrazione del suo pensiero estetico, cui se ne contrappone costantemente un altro, le cui radici affondano in un contesto teorico molto diverso, nel quale, come vedremo tra poco, spicca l'opera teorica di Lev S. Vygotskij, amico strettissimo del regista. Scomparso a soli 37 anni, nel 1934, Vygotskij aveva fatto in tempo a concludere un saggio di importanza capitale, *Pensiero e linguaggio* (Vygotskij 1992, tornerò tra poco su questo titolo) nel quale è lecito riconoscere l'approccio teorico sotteso alla direttrice di pensiero che in Ejzenštejn diverge da quella orientata verso l'idea di «sintesi dialettica». Si tratta del concetto di un'unità intesa *non come sintesi ma come «integrazione» tra diversi*. Un punto salta subito agli occhi, e sarà oggetto delle considerazioni che svolgerò nel prossimo paragrafo: mentre la sintesi è un *risultato*, l'integrazione è un *processo*. Un processo che può essere lungo e accidentato, contrastato e imperfetto. Ejzenštejn lo pensava come un lavoro multimodale, multisensoriale e intermediale dell'immaginazione a cui dava il nome di “*obrazovanie*”: il divenire-forma, il graduale configurarsi dell'immagine, la sua progressiva *Bildung*. L'*obrazovanie*, vorrei sostenere, è il nome del potente *contromovimento* – di origine vygotskijana, come si vedrà – che nell'estetica di Ejzenštejn si oppone costantemente all'attrazione, altrettanto forte, verso il polo della sintesi dialettica (hegeliana o materialista fa lo stesso).

4. Integrazione e ‘divenire forma’

Ricapitoliamo. Oltre i confini della forma letteraria, varcati senza successo da un esperimento come *Finnegans Wake*, la specifica tecnica del cinema favorirebbe l'*obrazovanie* di pensieri che non sussisterebbero a meno di questa complessa epigenesi formativa, alimentata dalla «drammaturgia della forma» filmica. Lev Vygotskij aveva teorizzato qualcosa di analogo a proposito del rapporto tra pensiero e linguaggio. Il titolo originale del suo ultimo saggio – *Myslenie i reč* – richiede, a questo proposito, alcune precisazioni. Come ho già fatto notare, in russo *myslenie* significa: il processo del pensare. *Reč*, da parte sua, non significa «linguaggio», significa «discorso». La determinante processuale è marcata e qualificante in entrambe le parole. I processi designati dalle due parole, inoltre, «hanno differenti radici genetiche» che, «fino a un certo momento [...] seguono linee differenti e indipendenti» destinate tuttavia a incontrarsi in modo tale che «il pensiero diventa verbale e il linguaggio diventa razionale». Ciò vale per l'ontogenesi, cioè per l'acquisizione e lo sviluppo del linguaggio nel bambino, come anche per la filogenesi, nella quale «sono chiaramente distinguibili una fase prelinguistica nello sviluppo del pensiero e una fase preintellettuale nello sviluppo del linguaggio» (Vygotskij 1992: 106-108). L'integrazione di questi due elementi eterogenei, osserva Vygotskij, determina l'emergenza di fenomeni del tutto originali. Come si vede bene, ad esempio, nel fenomeno del «significato» (*značenie*), che va a occupare una regione tipicamente sincretica della nostra prassi cognitiva. Una regione, bisogna ribadire, che prende forma solo a un certo grado dello sviluppo (filogenetico e ontogenetico) e che, sottolinea costantemente Vygotskij, si comporta come un processo integrativo in via di *interminabile riorganizzazione*. «La relazione del pensiero con la parola – scrive – è prima di tutto non una cosa, ma un processo; questa relazione è un movimento del pensiero alla parola e, viceversa, dalla parola al pensiero» (Vygotskij 1992: 334). Dunque, non c'è, da una parte, il pensiero e, dall'altra, il linguaggio, cosicché sarebbe sensato chiedersi che genere di rapporti si stabiliscano tra queste due entità (se, ad esempio, sia il primo a condizionare il secondo o non piuttosto il contrario). C'è un

interminabile processo di integrazione reciproca nel corso del quale i due elementi non fanno che riorganizzarsi esercitando l'uno sull'altro continui feedback.

I *risultati* di questo processo si possono riconoscere nelle parole che usiamo comunemente e che avvertiamo come sensate. Ma è in gioco anche il fatto che i significati delle parole possono evidenziare, nel corso del tempo, oscillazioni molto ampie, modi mai del tutto preventivabili di formare i nostri pensieri e di farsi, a loro volta, riorganizzare dai pensieri stessi. Cosicché, se noi non fossimo interessati ai *risultati* del processo, bensì al *processo in quanto tale*, potremmo forse trarre beneficio da una tecnica espressiva che fosse in grado di penetrare all'interno di questo laboratorio semantico al fine di esplorare i procedimenti fondamentali della formazione reciproca (della *obrazovanie*) dei nostri pensieri e delle nostre parole. Ebbene: per Ejzenštejn questa tecnica esiste: è il cinema nella sua forma più dispiegata, quella cui si attaglia il concetto, sopra commentato, di «montaggio verticale». È per questo che là dove *Finnegans Wake* aveva fallito il cinema può autorevolmente accreditarsi per raccoglierne, e perfezionarne, l'audace progetto.

Se le cose stanno così, una decisiva precisazione della tesi, continuamente riproposta da Ejzenštejn, sul «pensiero sensibile» in quanto materia prima della forma artistica non potrà essere ulteriormente rinviata. E bisognerà dire che il movimento regressivo grazie al quale l'arte mira a recuperare una modalità arcaica dell'espressione umana dovrà essere compreso alla luce dei *molteplici processi di integrazione* che essa innesca con le forme specifiche di una modalità evolutivamente più recente, quella del pensiero linguistico. Cosicché l'obiettivo dell'opera d'arte, il suo 'divenire-forma' più o meno compiuta, non è affatto quello di *pervenire a* una «sintesi» tra i due, quanto quello di *perlustrare* le modalità di un tale divenire, indugiando a lungo in questa esplorazione. L'arte non ci coinvolge, emotivamente e cognitivamente, in quanto ci offre la potenza di una sintesi, ci coinvolge perché ci riconduce nella situazione in cui i due elementi si confrontano in uno spazio-di-gioco destinato precisamente a quel confronto – proprio quello *Spiel-Raum* di cui parlava Walter Benjamin (2019) a proposito della tecnicità del cinema³ – e perché ama trattenerci in questo spazio sorgivo, lasciandolo molto spesso, e fino alla fine, nello stato di una densa indeterminazione⁴. Su questa base possiamo ora elaborare ulteriormente il rapporto tra l'estetica cinematografica di Ejzenštejn e l'epistemologia di Vygotskij prendendo in esame un passo del *Metodo*, tanto decisivo quanto ellittico, nel quale l'attenzione teorica è focalizzata su un concetto comune ai due autori, quello di «discorso interno» (*vnutrennjaja reč*).

5. Discorso interno e processi di individuazione

Nel corso della *Conferenza dei lavoratori del cinema* del 1935 Ejzenštejn presentò un'insolita tesi di estetica generale. La riporto citandola dal *Metodo*, nel quale viene ampiamente discussa:

Le leggi strutturali del discorso interno sono esattamente le stesse che stanno alla base di tutta la varietà di leggi che governano la costruzione della forma e la composizione delle opere d'arte. Inoltre, non esiste un solo procedimento formale che non sia il calco di questa o quella legge secondo

³ «Ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere d'arte è un enorme guadagno in termini di spazio-di-gioco (*Spiel-Raum*). Con il film si è aperto lo spazio di gioco più vasto. In esso il momento dell'apparenza è completamente indietreggiato a favore del momento del gioco» (Benjamin 2019: 92).

⁴ Alcuni film di Ejzenštejn (i più importanti, per chi scrive) restituiscono magistralmente il movimento di questa elaborazione contrastata e inconclusiva. Penso a *Sciopero* (1924), a *Il vecchio e il nuovo* (1929) e alla seconda parte di *Ivan il Terribile* (1946).

cui si costruisce il discorso interno, leggi ben diverse dalla logica del discorso esterno (Ejzenštejn 2020: 133, corsivo dell'autore).

La tesi poggia sul concetto di un «discorso interno» (*vnutrennjaja reč*), evidentemente connesso con la questione del «monologo interiore» (*vnutrennij monolog*) di cui Ejzenštejn si era occupato a lungo nelle pagine precedenti non solo in riferimento al suo progetto (mai realizzato) di una traduzione cinematografica di *An american Tragedy* di Theodore Dreiser, ma anche in rapporto agli esperimenti narrativi di Joyce, Dujardin e altri. Nel passo citato tuttavia il concetto è presentato in una formulazione più generalizzata: non si tratta di un «monologo» ma di un «discorso». In precedenza, peraltro, Ejzenštejn aveva scritto che «con il metodo del monologo interiore si possono costruire intere opere (*možno stroit' vešč*) e non esclusivamente opere che rappresentano il monologo interiore» (Ejzenštejn 2020: 130). Si tratta, insomma, di un principio costruttivo di carattere generale.

La prima motivazione a cui l'autore ricorre per corroborare l'ambizione universalistica del principio richiama un tema che abbiamo già discusso: il discorso interno, sostiene Ejzenštejn, è «una modalità specifica dell'applicazione e dell'unificazione delle norme del pensiero sensibile (*čuvstvennoe myslenie*)» (Ejzenštejn 2020: 134). Come abbiamo già fatto notare, Ejzenštejn si riferisce, evidentemente, al lavoro di una *embodied mind*, a un modo sensoriale, immaginativo e operativo di organizzare le funzioni cognitive (in senso ampio). In qualche caso, del resto, egli lo definisce *obraznoe myslenie*: un'attività di pensiero che sorge nel *medium* della percezione e dell'immagine. Ma questo è solo uno dei requisiti che il discorso interno può far valere ai fini della sua promozione ad autentico principio estetico. Il secondo requisito, quello che dobbiamo capire meglio, riguarda il fatto che si tratta, appunto, di un «discorso», cioè di un'attività legata al linguaggio e al pensiero linguistico. Vale a dire, come abbiamo potuto leggere in Vygotskij, un'attività cognitiva che ha «radici genetiche» diverse da quelle che entrano in funzione nella ricca e differenziata operatività umana (gestita integralmente, non lo si dimentichi, da un'immaginazione *embodied* prima che emergesse un linguaggio articolato). Come ho già accennato, e come ora vorrei discutere più da vicino, Vygotskij si era ampiamente occupato della relazione di queste due prestazioni cognitive – quella percettivo-motoria e quella linguistica –, alla quale aveva dedicato buona parte dell'ultimo capitolo di *Myslenie i reč*, il grande libro postumo, uscito proprio qualche mese prima della *Conferenza* del 1935 – ma successivamente reso indisponibile dalla pesante censura cui le tesi innovative dell'autore furono sottoposte (cfr. Mecacci 2018). Un libro che Ejzenštejn aveva ricevuto, con dedica autografa dell'autore, dalla vedova dello psicologo, Roza Vygotskaja, ma di cui conosceva già, e di prima mano, i principali contenuti. Nel capitolo in questione, in particolare, compare un'interpretazione del discorso interno capace di gettare una luce che personalmente tendo a considerare determinante sul modo in cui bisogna comprendere la tesi estetica ejzenštejniana esposta all'inizio di questo paragrafo.

Conosciamo già l'approccio non-sostanzialista con cui Vygotskij affronta il rapporto tra pensiero e linguaggio. La relazione tra i due è, certo, essenziale, ma lo è solo se la intendiamo in termini radicalmente processuali, nel senso che i due elementi correlati (geneticamente diversi, non dimentichiamolo) non fanno che modificarsi reciprocamente (in rapporto, evidentemente, alle contingenze che sono chiamati a fronteggiare). Vygotskij si preoccupa di corroborare sperimentalmente questa tesi proponendo di valorizzare la distinzione tra un discorso *interno* e uno *esterno*. Più precisamente: se si guarda alle fasi dello sviluppo linguistico si dovrà convenire sul fatto che è l'ambito dell'esteriorità a intervenire per primo, nel senso che da bambini noi apprendiamo un linguaggio – o per meglio dire un idioma – ricevendolo da altri e lo

usiamo prevalentemente in un contesto pragmatico e sociale. Così facendo, noi interiorizziamo un ingrediente cognitivo essenzialmente sociale (cfr. Tomasello 2018). È solo in una seconda fase che il processo di appropriazione del linguaggio comincia a funzionare come una pratica individuante e autopoietica. Questa seconda fase, secondo Vygotskij, è inaugurata dal cosiddetto *discorso egocentrico*: il monologo che il bambino intrattiene con sé stesso.

In questa particolare modalità espressiva, il linguaggio rafforza e rende più esplicita la sua funzione di guida e orientamento per l'azione: il bambino infatti discorre con sé stesso soprattutto giocando, manipolando oggetti e strumenti, esplorando la soluzione di problemi tecnici e operativi. Ma anche, e al tempo stesso, il linguaggio si rende disponibile per una esplorazione originale di virtualità semantiche non codificate. È questo 'linguaggio per sé stessi', insomma, a favorire un più profondo contatto con la peculiare *plasticità* del medium linguistico, della quale il parlante avverte di poter rispondere in modo sempre più nettamente *individuante*.

Ora, si può constatare che intorno ai 7 anni il discorso egocentrico scompare. Che cosa sarebbe successo? La tesi innovativa di Vygotskij è che in realtà non si tratta di una scomparsa ma di una piena *interiorizzazione*. A scomparire, cioè, è solo la forma fonica del discorso egocentrico, non la sua funzione di intrecciarsi con l'attività cognitiva, le pratiche strumentali e le esplorazioni semantiche originali. Questo intreccio anzi *si rafforza* in quanto il discorso egocentrico è ora diventato un «discorso interno» che sarà utilizzato costantemente dal parlante non solo come un laboratorio della sua competenza semantica, ma anche come il fondamento del suo processo di individuazione sullo sfondo di un sociale introiettato e individualmente rielaborato.

Ciò significa che l'interiorizzazione del discorso egocentrico non si limita all'assunzione di contenuti, condotte e protocolli operativi trasmessi socialmente ma dà luogo a una *riorganizzazione creativa* dei rapporti tra pensiero e parola. Più precisamente, il discorso interno proietta sulle significazioni del discorso esterno un più alto gradiente di *plasticità* che le rende disponibili a valorizzare *altre* pertinenze semantiche oltre a quelle istituzionalizzate.

Siamo ora in grado di vedere come suonerebbe la tesi di Ejzenštejn se la esplicitassimo riferendoci al pensiero di Vygotskij. Dire che le leggi del discorso interno sono, al tempo stesso, i più importanti principi costruttivi delle opere d'arte efficaci è come dire che l'arte ha la capacità di *mostrare* e di *esplorare* l'area di intersezione in cui, nel corso dello sviluppo di ciascuno di noi, si attiva una *complessa strategia integrativa*, non di rado conflittuale, i cui protagonisti principali sono almeno quattro: le strutture cognitive amministrate dall'immaginazione, la concettualità propria del linguaggio articolato, l'elemento sociale che ha già da sempre costituito la nostra fatticità storico-contingente e, infine, la sua rielaborazione individuante.⁵ Si tratta dunque di uno *Spiel-Raum* caratterizzato da un alto tasso di creatività: la zona della nostra prassi nella quale quel fenomeno che chiamiamo «arte» trova, in generale, la sua più convincente motivazione antropologica. Una zona, va aggiunto, cui il cinema, arte sincretica per eccellenza, fornisce il medium espressivo più adatto a esplorarne le strategie di *obrazovanie*. Fin qui ho parlato molte volte, senza tematizzarne il concetto, di opere d'arte *efficaci*. Per

⁵ Anche su questo punto specifico un confronto con Benjamin sarebbe di grande interesse, soprattutto in relazione all'idea di una «seconda tecnica», fondata sul gioco, che nel cinema troverebbe un terreno particolarmente fertile. È in particolare nella terza versione del saggio sull'opera d'arte che questo tema viene sviluppato. V. ad esempio, questo passo: «Appunto perché questa seconda tecnica mira in generale alla progressiva liberazione dell'uomo dal gioco del lavoro, *l'individuo, d'altra parte, vede che il proprio margine di azione si è a un tratto espanso infinitamente*» (Benjamin 2019: 83, corsivo mio). Come dire che il cinema, arte di massa per eccellenza, favorisce anche il movimento, politico in senso eminente, grazie a cui la massa si converte in una moltitudine di individui.

concludere vorrei mostrare che la tesi di estetica esposta da Ejzenštejn nel *Metodo*, chiarificata grazie al riferimento a Vygotskij, sta anche alla base della sua particolare concezione dell'efficacia politica dell'opera d'arte (e del film in particolare).⁶

6. L'efficacia dell'opera d'arte e la riorganizzazione del giudizio politico

L'arte, diceva il giovane Vygotskij (1972: 339), ci fa riscoprire *autonomamente* quanto di sociale è già radicato in noi. Per contro, è diffusa l'assunzione (acritica) della poetica cinematografica di Ejzenštejn nel numero delle concezioni 'pedagogiche' dell'esperienza estetica. Non aveva forse scritto, nel 1923, quand'era ancora un regista teatrale, che «lo spettatore è posto nella condizione di materiale fondamentale del teatro» e che «modellare lo spettatore secondo una tendenza (disposizione d'animo) desiderata è il compito di qualsiasi teatro utilitaristico» (Ejzenštejn 2001a: 220)? E non aveva contrapposto il suo minaccioso «cinepugno» (*kinokulak*) al più mite «cineocchio» (*kinoglaž*) del rivale Dziga Vertov?

Che cosa sarebbe, dunque, questa particolare «efficacia» (*vozdějstvie*) che l'opera d'arte è tenuta a esercitare (cfr. Somaini 2011, Cervini 2020)? Nient'altro che una forma di catechismo ideologico attraverso un adeguato 'modellaggio' dei processi immaginativi e delle connesse emozioni? È ben noto, del resto, che Ejzenštejn esprime a più riprese la sua profonda ammirazione per la pratica degli «esercizi spirituali» di Ignazio di Loyola – anche se lo fa per differenziarsene.

Vediamo più da vicino come stanno le cose. Il testo sul *Montaggio delle attrazioni*, da cui ho tratto la citazione sullo spettatore come materiale da modellare, conobbe subito dopo una notevolissima variante riferita al cinema (Ejzenštejn 2001a: 227-50) e, nella fattispecie, al primo film di Ejzenštejn, *Stučka* (*Sciopero*, 1924). Qui si può cogliere sul nascere un decisivo chiarimento che il regista raggiunse, si può supporre, proprio grazie al passaggio dal teatro al cinema. Egli si rese conto, in altri termini, che la ricezione del testo cinematografico avrebbe potuto patrocinarlo nello spettatore una significativa *rielaborazione* dei processi integrativi di cui abbiamo ripetutamente parlato. Più precisamente: una riorganizzazione (intermediale) del lavoro (multimodale) grazie al quale l'immaginazione procede alla sensibilizzazione dei concetti che, nella fattispecie, erano quelli di «sciopero» e «organizzazione clandestina». Due concetti la cui evidente importanza politica non dovrebbe tollerarne la riduzione a vuote formule.

Così il progetto di *Sciopero* fu esplicitamente concepito da Ejzenštejn come la produzione di un dispositivo spettacolare volto esplorare i diversi modi in cui questi due concetti possono essere riferiti all'ordine del sensibile-intuitivo grazie alla mediazione di numerosi schemi tra i quali egli si dichiara particolarmente interessato a quelli di tipo tecnico: «Il punto essenziale – scrive – consiste nell'espone (*izložít*) e nel mostrare (*pokazat*) la tecnica della clandestinità, nell'offerirne, attraverso singoli modelli caratteristici, il profilo produttivo. Come si cuciono gli stivali – com'è stato preparato l'Ottobre» (Ejzenštejn 2001a: 234). Risuona qui l'originale (ma anche provvisoria) adesione del regista all'ideologia costruttivista, ma l'aspetto più importante e innovativo del programma enunciato sta nella scelta accurata dei due verbi – esporre e mostrare – con cui Ejzenštejn descrive il particolare 'impasto' semiotico sotteso alla *scrittura* del suo film, rinviando con il primo alla dimensione lineare del discorso articolato e con il secondo al raccogliersi del senso in una serie di immagini pregnanti. Il principio costruttivo del

⁶ Vygotskij è citato nel *Metodo* in modo aneddotico e personalizzato. Il motivo è che la scomunica comminata alle sue opere impediva a Ejzenštejn di riconoscergli apertamente il ruolo di un essenziale interlocutore teorico. Su questo punto si veda lo studio pionieristico, ma ancora fondamentale di Ivanov (1980). V. anche Mecacci (2018).

cinema politico di Ejzenštejn sembra dunque assumere lo statuto di una specifica *integrazione* tra l'ordine del discorso e quello dell'immagine: una scrittura per immagini capace di *descrivere* e, insieme, di *esibire*; di lavorare con l'intelletto discorsivo e, insieme, con la sintesi simultanea dell'immagine, finalizzando questo lavoro congiunto a una originale *obrazovanie* della semantica dello «sciopero». La conseguenza che ci si può aspettare da un'esperienza estetica di questo tipo è quella di favorire una complessiva riorganizzazione del *giudizio politico* dello spettatore, il quale viene condotto, e trattenuto lungamente dal film, nel laboratorio immaginativo in cui si svolgono i processi di questa duplice operazione, a metà strada tra la sensibilizzazione di un concetto e la concettualizzazione di un'immagine (in senso ampio). L'espressione «giudizio politico» si può qui intendere nello stesso senso che Hannah Arendt (1989) avrebbe elaborato nelle sue *Lectures* sulla kantiana *Critica della facoltà di giudizio*, vale a dire come un elemento della umana *Bildung* che prende forma, e si riorganizza nel corso del tempo, nell'area di intersezione tra *aisthesis* e *polis*. Nell'area, cioè, in cui il *Gemeinsinn* (il *sensus communis*, la *koiné aisthesis*) di cui parlava Kant a proposito del giudizio estetico evidenzia tratti pertinenti che ce lo fanno esperire (anche) come un *Gemeinschaftsinn*, un senso del comune e della comunità.

Non può esserci nulla di coercitivo, dunque, nell'esperienza estetico-politica che il film fa fare al suo spettatore se è vero che, pur muovendo da uno choc iniziale (un «cinepugno»), essa deve arrivare a coincidere con una libera e interminabile riorganizzazione di quel «sentire» (*Sinn, čuvstvo*) che sta a fondamento della capacità di giudicare del 'comune'. Un sentire – un'*aisthesis*, infine – che risulterebbe profondamente snaturato ove mirasse a irrigidire il processo elaborativo – l'*obrazovanie* – in un risultato ideologico stabile. Anche sotto questo profilo, in definitiva, la relazione che l'estetica di Ejzenštejn stringe con il pensiero di Vygotskij si dimostra particolarmente fertile, sollecitando in modo motivato un'intera serie di confronti come, ad esempio, con l'idea benjaminiana di «politicizzazione dell'arte» (Benjamin 2019).

Bibliografia

Arendt, Hannah (1989), *Teoria del giudizio politico*, Il melangolo, Genova.

Benjamin, Walter (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, Donzelli, Roma.

Cervini, Alessia (2020), *Introduzione. Con gli occhi di Ejzenštejn*, in Ejzenštejn (2020), pp. IX-XXXII.

Ejzenštejn, Sergej M. (2000), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia.

Ejzenštejn, Sergej M. (2001), *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia.

Ejzenštejn, Sergej M. (2001a), *Il montaggio*, Marsilio, Venezia.

Ejzenštejn, Sergej M. (2020), *Il metodo*, vol. I., Marsilio, Venezia.

Ivanov, Vjačeslav V. (1980), «Doctor Faustus. “Il problema fondamentale” nella teoria dell’arte di S. M. Ejzenštejn», in D. S. Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, *Strumenti critici*, 14, 2-3, pp. 445-86.

Mecacci, Luciano (2018), *Lev Vygotskij. Sviluppo, educazione e patologia della mente*, Firenze Giunti.

Merleau-Ponty, Maurice (2014), *Il visibile e l’invisibile*, Bompiani, Milano.

Somaini, Antonio (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino.

Tomasello, Michael (2018), *Le origini culturali della cognizione umana*, Il mulino, Bologna.

Vygotskij, Lev S. (1972), *Psicologia dell’arte*, Editori Riuniti, Roma.

Vygotskij, Lev. S. (1992), *Pensiero e linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.