



L'UNO DEI MOLTI: L'ARTE DEL COMPORRE

Simultaneità

Materiali per il soggiorno di studio
La Bottega dei Saperi
25-27 maggio 2018
Albino (BG)

COMPOSIZIONE

COM - PORRE, PORRE INSIEME

L'atto del porre insieme sembra esigere almeno due presupposti:

1. ciò che deve separato;
 2. ciò che aveva un comune il carattere di essere separato, ovvero stava insieme nella forma dell'essere separato.
- (Se 'comporre' è la conseguenza o è il risultato del 'comporreli'?)

(Se 'comporre' è la conseguenza o è il risultato del 'comporreli'?)

(2)

Fiacomo Devoto, Divinatio etiologico (1968).

1. comporre = porre + con- (di compagnia) ← Perché 'mai' 'compagnia'? → Se che senso?

(Se 'comporre' è la conseguenza o è il risultato del 'comporreli'?)

Per capirlo retrocedi a 'porre'.

latino 'porre' da 'ponere', composto di po - nere : la suare.

«Nell'antico 'lassiare' (lasciare) non si preoccupa della sorte della cosa lasciata, 'pronere' la considera collocata definitivamente nel suo sito, nel suo luogo. >>

- Ma dove si comporre la colloca?

∴ Nella 'compagnia', cioè nella relazione col 'compagno': del latino vecchiaia 'compagno', -oii'; colui che ha il luce in comune. (Ne gotico 'gallabir': ga = con, blair = paese.)

- Quindi 'comporre': porre nel loro luogo coloro che hanno il luce in comune.

Ovvero: fare comunità!

↓ cf: Aristotele nel 'prologo' de La vita politica: Filosofia e antropologia in Trenuto Veneto, Jacc Book -

→ (Mia di Edo (ognino studio' archeologia, la scienza delle parole antiche.)

(3)

Curioso lavoro quello della ricerca etiologica.

Ma sostanziosa si tratta di vedere le parole per chiamare le parole, riunendo per loro trovate i plurimi d'origine e la storia, cioè la

Vita di una galleria di Comunità' succedentesi nel tempo sino a noi (alla cui

storia Comunita' e al suo 'pauc').

(S.M. Ejzenštejn, *Conclusione*, in *La natura non indifferente*, trad. it., a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003⁴, pp. 425-431)

Tra le sabbie del deserto si innalza un'alta casa bianca.
È rivestita di lastre azzurre e circondata da una fitta vegetazione
di piante grasse.

Palme, ma soprattutto cactus.

Cactus alti e bassi, cactus nani e cactus giganti, cactus rotondi e cactus protesi in alto come candelabri.

Si tratta a quanto pare della migliore raccolta mondiale di cactus, questi porcospini che come per sbaglio sono passati dal regno animale a quello vegetale!

Non ho mai visto in vita mia una simile varietà di aghi. Sembra che tutti gli arsenali del medioevo vi abbiano lasciato i puntali delle loro lance.

Isolati, a gruppi di due, tre, cinque; a stella o a V, come bisturi o come guglia, come lesina o come densa massa di rigide ciglia verdi giallognole, essi emergono dalle carni grasse di quelle piante che assomigliano ad eunuchi che si riscaldano il grosso sedere sulla sabbia calda.

Quale perversa fantasia ha piantato questi mostri in un pezzetto di terra conquistato al deserto?

Chi è quel sadico che gode alla vista di quella folla di vergini di Norimberga che, rovesciate come un guanto, mettono in mostra le loro viscere acuminata?

Questa fanciulla, com'è noto, era un armadio di piombo imbottito di aghi e sormontato da una testa femminile.

Le ante dell'armadio si chiudevano lentamente – per mezzo di un meccanismo ad orologeria – e un millimetro dopo l'altro conficcavano le loro spine appuntite nel corpo dello sventurato che la terribile fanciulla aveva serrato nel suo plumbeo abbraccio.

Ma questo deserto non è il Sahara. Sta in California.

Ed è densamente popolato.

Nella casa poc' anzi descritta, poi, non vive affatto un sadico. I sanguinari cantii di Lautréamont o le pagine del defunto marchese non solleticano il suo debole udito.

Non solo perché le grida di Maldoror o il freddo cinismo degli eroi de *La philosophie dans le boudoir* semplicemente non gli giungono a causa della sua sordità: volendo, li si potrebbe ben gridare nell'enorme microfono che pendeva sulla pancia di quel vegliardo ben piazzato.

Ma, innanzitutto, perché gli aghi dei cactus non hanno niente a che fare col sadismo.

E servono solo a una... compensazione interna.

In effetti, chi poteva piantare attorno a sé e alla propria casa un bosco irtto di aghi se non colui che infisse il più terribile colpo della

storia dell'umanità alla setola che cresce sulle guance e sul mento dei suoi confratelli!

Casa e cactus appartengono a quest'uomo – King C. Gillette – l'inventore del rasoio di sicurezza.

Certo, è difficile immaginarsi un incontro con un uomo il cui nome è quello stesso nome, ormai comune, del piccolo apparecchio che ogni giorno rade milioni di guance.

Quest'uomo sembra un'astrazione o un concetto astratto, qualcosa di simile ad Icaro per i piloti moderni, ad Efesto per i collaboratori del crematorio, o a un Nettuno che conficca il tridente nella pancia di un sommersibile. Il posto di Gillette è da tempo sull'Olimpo, accanto ad Aristotele, Copernico, madame Curie e Luigi Pirandello.

Anzi – no.

Nel 1930, l'ormai compiuto leggendario vecchio era vivo e vegeto come un'altra rarità californiana: il primo bambino nato da pionieri.

Vedemmo questo vivace vecchietto – una camicia di flanella rossa e la lunga barba – avvicinandoci in macchina a San Francisco, mentre andavamo in cerca di antiche testimonianze della «febbre dell'oro» del 1848.

Il vecchio si faceva fotografare, vendeva ricordini e mostrava sulla catena dell'orologio certi minuscoli pezzi d'oro provenienti, diceva, dalle miniere del famoso capitano Sutter.

Il vecchio Gillette d'altronde era lui stesso un inventore dalle mani d'oro, visto che possedeva personalmente tutti i suoi brevetti (cosa assai rara), valutati all'epoca una sessantina di milioni: in casa sua erano d'oro persino le catenelle dei bagni. Era finito tuttavia sotto processo per un'evasione fiscale, sembra, di un milione di dollari, e come se non bastasse era un fervente sostenitore del «nobile esperimento», espressione con la quale gli americani progressisti denominavano in quegli anni l'Unione Sovietica.

Ma il vecchio King Gillette non è capitato nelle pagine di questo libro per i suoi cactus e per il marmo nero della sua stanza da bagno con i rubinetti, le maniglie e la catena d'oro dalla quale ciondola una pêra allungata con l'inevitabile scritta «Pull!»; e neppure per il suo progetto di uno stato basato su principi collettivi e cooperativistici, di cui pubblicò il piano nel... 1897 (sulla mia copia di questa rarità bibliografica conservo il suo autografo); e nemmeno perché nel 1930 scrisse un libro ancor più «radicale» – tanto radicale che il suo amico

Upton Sinclair rifiutò di curarne l'edizione per l'eccessivo «estremismo» (1); no, King Gillette appare in queste pagine soprattutto per il suo rasoio.

Più esattamente, per quella fondamentale indicazione che ne garantisce il perfetto funzionamento, *per quel leggero mezzo giro indietro che è opportuno fare subito dopo aver completamente avvitato il rasoio*.

Probabilmente il lettore ha ormai perfettamente capito perché il rasoio «gillette» sia finito tra le argomentazioni di queste pagine.

La letteratura antica conosceva un'intera categoria di libri generalmente denominati «didattici».

In una certa misura anch'io considero «didattici» i miei film.

Oltre a svolgere i loro compiti naturali, i miei film presentano sempre qualche ricerca o sperimentazione nel campo della forma. Per riuscire utili a tutti coloro che lavorano nel campo della creazione cinematografica, che potranno adottare queste ricerche e queste esperienze con una diversa interpretazione o con un taglio individuale.

Per questo non mi dispiace portare fino in fondo quel che mi propongo di sperimentare. Tanto più che mai, sino ad oggi, le mie «ricerche» e «sperimentazioni» sono entrate in contraddizione col tema del film, mai sono state condotte trascurando i problemi del contenuto.

Al contrario, persino gli «eccessi» sono sempre nati dall'ostinato desiderio di esprimere nel modo più completo possibile un qualche aspetto particolare del tema.

Proprio in base a queste convinzioni e in rapporto a questi fini «didattici» credo che sia opportuno utilizzare le conclusioni di questo libro per segnalare anche i possibili pericoli che derivano dal seguire con eccessiva coerenza i percorsi scelti e delineati.

Nell'applicazione pratica dei principi del montaggio polifonico è bene conformarsi alla «regola d'oro» di King Gillette: *tenersi a un mezzo giro dal punto estremo*.

Un'applicazione troppo conseguente dei principi del montaggio può essere rischiosa non meno di un rasoio troppo stretto!

Qui è proprio il caso di ricordare quanto scriveva Saint-Saëns su Wagner - senza dubbio uno dei precursori della polifonia audiovisiva del montaggio moderno (anche se nelle condizioni di un apparato espressivo tutto sommato imperfetto qual era il teatro, e persino quello di Bayreuth):

Ci fu un tempo in cui per ascoltare le voci si preferiva dimenticare il dramma, e se l'orchestra risultava troppo interessante, ci si lamentava accusandola di attrarre troppo l'attenzione.

Oggi, invece, il pubblico ascolta l'orchestra, si sforza di seguire le migliaia di disegni intrecciati, le sfumature dell'esecuzione dei suoni, e si dimostra di ascoltare ciò che dice l'attore, perde di vista l'azione stessa.

Il nuovo sistema annulla quasi del tutto l'arte del canto, e se ne vanta. Ma, in tal modo, lo strumento per eccellenza, l'unico strumento vivo, non avrà più il compito di enunciare le frasi melodiche; questo ruolo non toccherà più a lui, ma a strumenti fabbricati dalle nostre mani, pallidi e maldestrì imitatori della voce umana.

Non c'è qualche inconveniente in tutto questo?

Continuiamo. La nuova arte, data la sua estrema complicatezza, esige dall'esecutore e perfino dallo spettatore una fatica eccezionale, sforzi a volte sovrumanici. La particolare attrattiva esercitata dall'applicazione di mezzi assolutamente nuovi di armonia e orchestrazione genera un eccitamentocessivo del sistema nervoso, suscita una stravagante esaltazione che travalica i fini che l'arte deve porsi. Questa musica eccita a tal punto il cervello da strapparlo al suo normale equilibrio. Io non critico: semplicemente constato.

L'oceano sommerge, la folgore uccide; ma il mare e la tempesta non perdono per questo la loro sublime grandezza.

Ma continuiamo ancora. Va contro il buon senso portare il dramma nell'orchestra, quando il suo posto è sulla scena. Devo confessarvi che la cosa mi è del tutto indifferente? Il Genio ha le sue ragioni che la Ragione ignora.

Ma ce n'è abbastanza, credo, per dimostrare che quest'arte ha le sue insufficienze come ogni cosa al mondo, che non è ancora l'arte perfetta, l'arte definitiva (*Portraits et Souvenirs*, pp. 295-296).

Oltre a queste considerazioni bisogna ancora dire che un grosso pericolo è insito nel metodo stesso: il pericolo del *solipsismo del dramma audiovisivo*.

È nota la tendenza all'egocentrismo e al solipsismo in coloro che lavorano nel campo della sinestesia.

L'egocentrismo di Wagner è celebre.

La tendenza al solipsismo di Skriabin fu derisa da Plechanov.

Il solipsismo, si sa, pone al centro dell'universo il proprio «io».

Quando si incontrava con Skriabin a Ginevra in una bella giornata di sole, Plechanov era solito chiedergli ironicamente: «È a voi, Aleksandr Nikolaevič, che si deve questo bel tempo?».

Ci troviamo dinanzi al pericolo che tali caratteristiche scivolino nel tessuto stesso dell'opera.

La perfetta fusione delle parti può facilmente trasformarsi in una singolare autochiusura dell'opera su se stessa.
Possono chiudersi i canali attraverso i quali la creazione attira lo spettatore; possono ingarbugliarsi e annodarsi tra loro i tentacoli che l'opera lancia verso il pensiero e il sentimento dello spettatore.

Come uno scoiattolo in gabbia, l'opera può girare «su se stessa» tutto il santo giorno, perdendo il senso del suo compito principale – attirare lo spettatore –, o ritirarsi interamente nell'autocontemplazione della perfezione armonica dell'accordo delle sue parti.

Ciò è particolarmente pericoloso nelle condizioni percettive dell'uomo moderno.

Noi non possiamo andare in estasi di fronte alla perfezione armonica delle forme dell'antica scultura come facevano Winckelmann e i suoi contemporanei.

E non possiamo neppure inebriarci di fronte alla levigatissima superficie dei corpi di giada della plastica egiziana, come facevano Maspéro e Champollion.

Ci emoziona maggiormente la sconcertante enigmaticità della terracotta messicana e il caotico ammassarsi dei particolari del suo ornamento.

E la polifonia audiovisiva deve accuratamente evitare quel grado di fusione in cui completamente e definitivamente scompaiono tutti i contorni dei suoi tratti costitutivi.

Tanto più che esiste ancora un altro pericolo: la *calcolabile fusione* di suono e immagine, fenomeno che chiamiamo *sintesia*, è il tratto tipico del cosiddetto *pensiero sensoriale primitivo*.

Con lo sviluppo della coscienza differenziante è possibile avvicinarsi alla forza vivificante di queste originarie fonti del pensiero e del sentimento (in esse ancora sorprendentemente indistinti), solo grazie ad uno sforzo interiore, o nell'impeto dell'ispirazione, o sotto l'azione che l'opera d'arte esercita su di noi.

In condizioni «normali» questa «beatiudine originaria» del *non diviso* e del *non disunito* noi la viviamo o in stato d'ebbrezza (attivamente) o nel sogno (passivamente).

Comunque sia, in condizioni di «rapimento» e di «immersione», Sappiamo che basta abbandonarsi completamente agli effetti di una determinata condizione psichica per avvertire immancabilmente la sensazione psicologica della condizione stessa.

Ne può derivare come conseguenza, oltre all'introversione, anche un certo effetto generale di «torpore».

(A quest'ultimo può in massimo grado contribuire un'insufficiente varietà ritmica che attribuisce all'insieme l'effetto di una ninnananna).

Ne parlo per esperienza personale.

In alcune sequenze, la prima parte di *Ivan il terribile* è lì per cadere in una lenta traiula di visioni oniriche che con leggi proprie e con un'atmosfera quasi totalmente a sé, finisce per sfuggire alla percezione dello spettatore, come un «plastico solipsismo».

Per fortuna, il numero di questi passaggi è limitato.

Per fortuna, il nerbo della tensione emerge dove occorre. E, per fortuna, il pubblico non si addormenta.

Tuttavia, cautela ed onestà mi costringono a non tacere questo pericolo, soprattutto nell'interesse del metodo: perché i possibili parziali insuccessi della sua applicazione non vadano ad intaccare i principi o a svalutare le forme del nuovo montaggio polifonico che, sorto con il *Poličkin*, ha raggiunto il suo definitivo compimento nella costruzione audiovisiva dell'*Ivan il terribile*.

Una cosa ancora.

I procedimenti stilistici che caratterizzano il mio lavoro – e il lavoro di tutti noi – non sono il risultato di congetture cervellotiche o di vuote fantasticerie inventive.

Ciò che noi filmiamo è dettato dal nostro popolo e dalla nostra epoca.

Il popolo e l'epoca determinano il modo in cui noi osserviamo le cose.

E il modo di vedere le cose e di considerare gli eventi ci dettano l'aspetto e la forma in cui noi li esprimiamo.

La struttura dell'opera d'arte, i principi delle soluzioni adottate e lo sviluppo dei metodi nascono per intero dalla natura del tema e dalla sua interpretazione.

Così si determina la vitalità del tema.

Così, infine, trova alimento l'ispirazione creativa e trova stimolo la costante ricerca del nuovo.

SIMULTANEITA'

SIMULTANEO: dal latino medievale SIMULTANEUS,

incrocio di SIMUL (insieme) col latino tardo: MOMENTANEUS.

SIMUL latino è un antico neutro di SIMILIS, irrigidito come avverbio (similmente).

[Riflessione sull'antica linguistico-culturale]

) insieme
>) momentaneo \cong : ticelli presenti.
→ simile

SIMILE: dal latino SIMILIS, forma assimilata di un antico SEMILIS → dalla radice SEM (unico, semplice), presente nelle aree germanica (cf. l'inglese SAME), greca (HOMÓS), iudeo-iranica, slava. Ampliata con un elemento 'l', nell'area greca e celtica (HOMALÓS).
[Simile cioè unico: N3].

E così LA "SIMULTANEITA'" GOVERNA LA STESSA PAROLA 'SIMULTANEITÀ' IN FORMA AUTOREFERENZIALE:

risuonano in esse voci arcaiche, voci classiche, voci medievali e moderne, popolari e letterarie.

Tutto questo risuona "insieme", per ripetute "omiglianze", nella "momentanea" pronuncia della parola, facendo di questa semplice parola qualcosa di unico e di complesso.

- Destino implicito di ogni parola,
- perché ogni parola c'è fatta così e reca in sé una storia di omiglianza e omiglianza d'ogni.

Vicende innumerevoli iscritte in una parola.

Ogni parola è un uno di molti (parte di un tutto).

) Di qui il senso ("vichiano") della filologia: + un lavoro che si colloca idealmente fuori dal tempo, per abbracciare tutto il tempo.

SIMULTANEITA' (potremmo dire) è il punto d'incontro della vita e del sapere, il punto di "condensazione" massimamente "reale".

(Avendo "detto" non corrisponde però ad averlo davvero "compresso".)

+ il lavoro
dei filologi

[Abbiamo disposto
i pezzi sulla
scacchiera.]

N3

[2017-18]

BISOGNA PARTIRE DAL VORTICE

□ Bisogna pensare il vortice come
il principio fondamentale dell'atomismo.
N3

(Aristotele) pensava che non venisse data ragione del
movimento. Infatti egli pensa il movimento legato a un
punto [dalla materia alla forma, o dalla sostanza al:
l'alto in virtù dell'alto: residuo platonico].

Per gli atomisti è il puro movimento l'atto primo - Il
movimento è tutta la ragione, senza ragione o
scopo finale fuori di sé.

N3: Questo sarà anche il cuore uniforme di Galileo
contro Aristotele.)



[simile]

(Cfr. Simul / Semel: insieme e
verso: **N3**.) Simultaneità

(La via all'in su è contemporaneamente la via all'in giù.)

Il vortice non è movimento nello spazio,
non è movimento verso l'alto o verso il
basso (così equivocano gli epicurei),
non accade in una regione circo:
scelta, ma nell'infinito.

[Dove ti metteresti per osservarla? E così per
il movimento.]

Inoltre il vortice non è una "cosa", non esiste il "vortice"!

N3

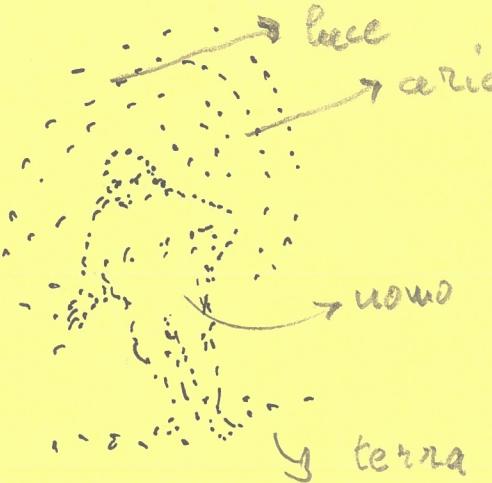
→ Il vortice è lo specifico movimento di ogni atomo nel suo regionarsi/differenziarsi con gli altri atomi.

Vortice triangolare che
è tale in relazione al
vortice circolare e poi
quadrangolare ecc.

• Non esiste infatti un punto di vista "esterno" che possa descrivere il vortice - somma di tutti i vortici particolari. **N3**

Il vortice accade in ogni vortice, riconfigurandosi di continuo.

• **SIMULTANEITÀ PERFETTA** della presenza dell'Uno nei molti, in cui ogni atomo è l'UNO.



|| In ogni atomo si dà il vortice a partire dal quale si danno
simultaneamente tutti gli altri.

(L'uno è una funzione dinamica, e lo
specificarsi reciproco infinito degli
infiniti atomi "vorticanti".)

↓ In cui immerso, infuso, scorre scorso
gioco di azioni e reazioni.

[Davvero gli atomisti pensavano tutto ciò,
oppure questa è farina del tro vortice?
C'è poi davvero differenza?] **N3**!

La "cosa" uovo:
vortice complesso
di tutti i vortice
degli atomi compresi
nei, in relazione
di scambio con il
vortice dell'aria,
della luce ecc.

Ripetiamo: il vortice non è semplicemente movimento locale (Arist.), non c'è sotto né sopra,
là o qui, prima o poi; esso è l'unità profonda che rende possibile la con:
posizione dinamica di tutti gli aggregati vorticanti tra loro, di ogni punto
nuovo, centro del vortice, con gli altri.

N3

PARTE III: Il continuo

□ Riprendiamo la relazione vuoto-molti democritica (preferibilmente più affine di Aristotele alla mentalità scientifica moderna.)



Ancora un passo nell'abisso!

OGNI COSA E' UN VORTICE in cui però pieno e vuoto non si sommano in modo "estremo".

Questo è il punto! №

cfr. Heidegger

- Se partiamo dal vortice, non si tratta di moltiplicare ingenuamente l'atomo (= essere parcellario) per compiacere il senso comune.
 ↓ della cosa, del vortice
 L'unità va pensata della impenetrabilità del pieno.

• → Non gli atomi nel vuoto, ma nel vuoto.

micro-unità

(Questa è affatto l'interpretazione del

№ senso comune!)

→ L'unità dell'essere non è l'atomo (che sono molti),
 non è il pieno e non è il vuoto, bensì il **VORTICE**, cioè la loro

• **relazione vorticosa**.

- Ovvero: c'è pieno per il vuoto, c'è vuoto per il pieno.

→ Subjettiv: Se l'atomo fosse penetrabile, resto vuoto, allora niente esisterebbe più (ma esiste!).

Ci deve essere un limite alla disgregazione e al dissolversi.

(Quello che Aristotele e Kant, ognuno a suo modo, chiamano "stantia", la "cosa".) Io ov
 Questo limite è affatto l'atomo, il non-divisibile.
 (Cfr. anche gli "oggetti semplici" del Treatise.)

Questa relazione è il **MOVIMENTO** e per il MOVIMENTO
 che si fa. → **INTRINSECA!**

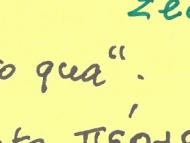
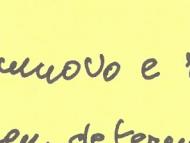
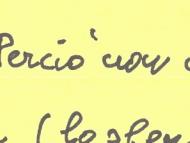
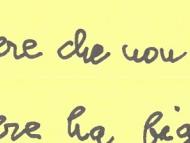
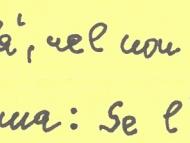
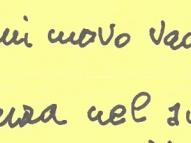
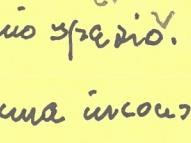
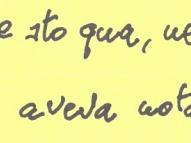
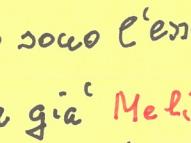
Il vortice è l'unità del movimento (pieno in movimento) che, muovendosi, ha la relazione al vuoto. (№: ma in che senso
 "movimento"?)

[cfr. Aristotele!]

□ Cominciamo a dire che la vera transigenza di Democrito agli Eleati non è l'ammissione delle moltiplicità,
 ma del movimento permanente.

(Per la moltiplicità la posizione di Parmenide è paradossale e insostenibile, negata già dal suo logos. → cfr. Platone, Solista.)

Per il movimento: Parmenide lo pensa applicato alle stasi. Essere = Stasi, MOVIMENTO = NON ESSERE. Regionamento 2020.)



"Io sono l'essere e sto qua, nel mio spazio. Se mi muovo vedo là, nel non essere che non c'è. Percio' non c'è nuovo e resto qua".

Ma già Melisso aveva notato una inconsistenza nel sistema: Se l'essere ha figura (lo sfero ben determinato, ΤΙΕΩΣ) allora c'è l'esterno della figura a definirlo (ΔΙΤΕΙΟΝ) e l'essere stesso è allora senza limiti, indebolito, inficiato. Lo spazio del suo infinito lo ha già infranto (e però esiste).

• Questa "infrizione" è l'atomo concretato di infinito! №

• cfr. Heidegger

L'errore di Zenone,

ci que!

L'assunzione delle originarietà del movimento proietta Democrito nel mondo di Galileo (Gli il Vortice e l'Urto di Transito Verità.)

Ma guardiamo bene:

- Il movimento democritico è il **VORTICE**, non la translatione nello spazio.
- Il vortice è quindi il movimento di ogni atomo nel suo percorso integrarsi/disgregarsi con tutti gli altri (e gli altri tra loro e con lui).

Fermezza dell'esplosione

→ (Fu questa l'intuizione di Democrito? O è la "nostra"? In ogni caso, la cosa non cammina.)



clivamento!

E' IL VORTICE L'INDEFINIBILE UNITÀ DEL TUTTO.

↓
"SPAZIARSI"

↓
[IL CONTINUUM]

In tal modo, ogni atomo vorticante è il centro di tutti gli altri atomi vorticanti, perché non c'è un "Vortice o "il" Vortice universale. [Ecco la moltiplicità democritica].

- Il vortice universale è l'insieme delle infinite relazioni dei vortici atomici in reciproca, costante configurazione e ricomfigurazione.

- Uno dei molti, molti dell'uno. [Prima figura del nostro titolo.]

□ Importanza di questi pensieri per comprendere

Cujoano e soprattutto Bruno. [Centro=periferia]

□ Ora dovrebbe essere chiaro in che senso diciamo che

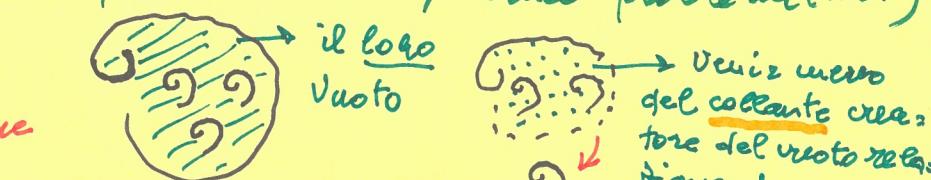
OGNI COSA E' UN VORTICE, E' IL SIMULTANEO MOLTIPLICATASI DELL'UNO.

(cercheremo di illustrarlo con un esempio.)

→ Il vuoto non è una "cosa", ma l'effetto del vortice in quanto aggregazione/disgregazione continua delle "cose", cioè dei composti atomici.

Il vuoto è la tensione dinamica, cioè il movimento del composto, ovvero l'infinito aggregarsi/disgregarsi del pieno, che ha in tal modo il vuoto non vuoti, ma dentro di sé. (Se vuoto è l'istante della distanza che è di stazza.)

→ [INTRINSECO]
(Non c'è infatti uno spazio universale, uno spazio del mondo che lo contiene: (piuttosto, come diciamo, eleatico-problematico.)



Corpo vorticante di atomi vorticanti

→ Un po' meno del collante creatore del vorto regnante.

disgregazione che prepara una nuova integrazione e un nuovo "vuoto".

Tensione attrattiva di un nuovo vuoto collante in formazione.

(Gli anche la teoria democritica degli idoli o simulacri.)

[Il vuoto come intenzionalità del pieno.]

\Rightarrow Punto di montaggio è principio di d. movimento

comporre il visibile
e l'insistibile processo
di formazione d.
visibile (= movimento)

Il
punto principale fondamentale
(musica = cinemato-grafie)

si può ottenere $A \neq$ uscire
e uscire gratiche,
cioè $A \neq$ modalità di montaggio.

↓
Esempio di E' resegn in

• la quinta dimensione nel cinema (1929)

[in M, pp. 53-69]

[NB: la quinta dimensione]

è il tempo, oltre ad altre I
lunghezza II
profondità III

Alchimia
Esoterismo
T. d. relativa
Fisica quantistica
!!!

(Me), nelle prospettive

d. forza d. relativa,

esse è più propriamente

la dimensione

spazio-temporeale]

dimensione =
distanza d.
misura del
individuo
la « estensione »
di un corpo

- Il montaggio "armonico" impiega tre diverse forme di simultaneità e cioè:
 - una nuova concezione del tempo stilistico → NON durata inestesa (→ spaziale)
 - NON necessarie sequenze
- (cioè) ciò che accade tra i punti delle sequenze spaziali, ciò che si fa delle rappresentazioni (dei segni).

■ **battute** de la puente di mezzosue :

chi Allegato 5.1
e 5.2

(con introduzione
al film "la linea generale", ←
che proietteremo dopo la
sessuale SAD)

M, pp. 53-59 : il montaggio ortodosso
è la "soluzio[n]e"

- : la durevole sequenziale
→ due incongruità
- : la linea generale → montaggio
"stilistico"
- : gli armonici → suoi collaterali
↳ visti "
- : principio dell'armonico ritratto
(montaggio ritratto di associazioni, suono)
- : montaggio di "inconoscibili"!

drammatica
sinestetica

cioè che
non si
può
sentire

f: armonici → non vengono notati nelle
partite
musicali
nelle stesse d. fissa

non si vedono

: annuncia « emergono come
una grande reale
solo nelle dimensioni
del processo musicale »
di un soggetto [...] ←
ovvero nelle esecuzione »

- : l'annuncio stesso è un
autentico elemento delle
puntate di musica
- : per l'ascoltatore si
posta modellato di
montaggi obbligati
sul luogo un nuovo
senso : la capacità
(s'intendeva) di vedere e
un comune denominatore
le percezioni si vede e
sentire».

pp. 59 ss:

continuità

for

1. montaggio metrico

2. " ritmico

3. " tonale

4. " sonoro (s'intendeva contrappuntistica)

verso
il montaggio
nel cinema
sonoro (TGM, parte III)

E ne parleremo in SAD ⑥

[Per ora: "può essere conclusione stessa sottolineata
→ trovare da tutto questo? ⇒ Montaggio 38,
Conclusione → p. 126 di M]

cfr.
retro
di 5.18

⇒ Queste dimensioni d. dunque

si muovono x spazio-tempo-reale

ne' dinette invertite (pura verticalità)

ne' vere dinette ripensate (orizzontalità)
cioè che succede tra i primi d. ripensati

» Montage → montato,

come strutturato nello

montaggio del contrappunto multiviso,

Montaggio SINESTETICO

» natura a un comune

descrittore le percezioni

visive e sonore,

Brog.
S. 18

ma forse
può
essere
"prende",
le f!

[Fine del montaggio]
→ SAD 5

Masse
e mille
"primordiali", ...

Esercizio ① TGM p. 118 → nel primo

di montaggio;

"Un pezzo intero [...] viene scomposto.

Gli elementi vengono riprodotti

e delle loro molte forme

una nuova fusione: un entità

stata mostrata",

Esercizio ②

! TGM p. 316 (coll. note 48) → MUHCA

non c'è nuovo fusione → costituisce una

"una nuova fusione → una entità

organica → così si comincia",

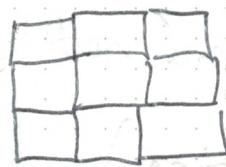
TGM 300 Il metteggio, di gesto / movimento e voce / count (cioè l'^{sequenza} campione di sue audizioni) è primordiale: elemente la DANZA come partitura orizzontale o profondità di metteggio (queste si mescolano).

TGM 301 Forze opposte di versificazione (counto) è lo spostamento, rotazione, girovita (VERSUS) che suscita (e si compone) le curvole e le dure (orizzontale e verticale, gesto e voce).

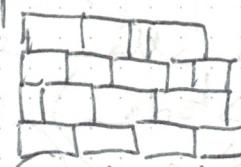
TGM 302 Dalle versificazioni si ricava
→ puelle contrappuntistica.

Sincronie: ripetizioni metriche e modulari, come nelle musiche popolari (e nelle strofiche) e come nelle pitture ornamentali;

Coflessi opposti; costituite → inverso intreccio come nelle opere in maturazione!



(sincronia)



(contrappunto)

N.B. TGM 302:

"Forze opposte di profondità figure e l'ornamento, le cui strutture [SINCRONICO - MODULARE] funziona per dissociarsi da puelle stesse realtà che i movements intera s'afforzano,"

ctr.

Allegato 6.2.
partitura
Aleksej
Wenski

MENABENTO;
le ripetizioni
sincronie
si fe
contrappunto,
sh ce

Potremmo dire così:
 Vi è una istanza stche m'ice
 nebbe moderna: Quella
 di fare l'opus, di fare
sussidio le simultanità
 del flusso → (sono)
 e dell'infinito → (essenza),
 ciò che legge e regole e
 versamente. Fare sussidio
insieme il regolo
 d. rappresentazione [uso/
 parte] e il suo SUBITO
solco → uso preso - appre-
ss, inutile, inutile.

[→ vedi retro di 8.14]

N.B.: c'è posto
 controffatto
 nelle linee
 che il giudizio
 NON può dire

e l'ispetto
 nelle linee
 per più
 ricevere

Se per esecuzione
 = con situazione
 condizioni di labo
 mano da parte
 → parte ...

per posto suo suo
 usato il termine
 (ambiguo), esecuzione,

Di cosa si sono "pentendo"?
 Del fratello indicibile... che
 fu un... uomo organico ma
 inorganico... inopportuno
 e per "selvaggio e osceno".
 All'orizzonte di quelle
 "luce eterne", che se
 di morte...

→ un gioco imprevedibile,
 puerile di "inutile", ma più forte
 come un "fratello", che
 nessun giudizio può oltre



Artaud una volta lo chiamò
 anche "corpo senza organi".

leggi p. 53 di A. Artaud
Per parlare finita'
col giudizio di
dis. h. it. Steinratter
istitiva, Roma 2001.

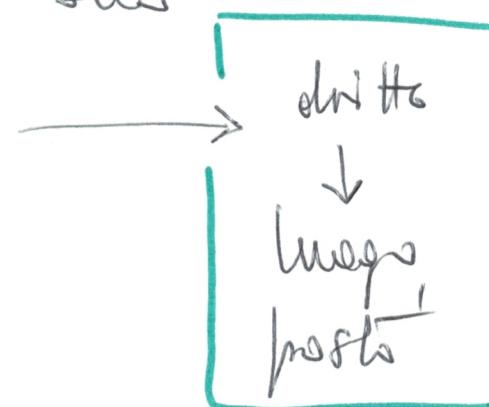
Qr. Allegato 8.3

Pour en
finir
avec
le
jugement
que disent

Quelcosa che "libera
dagli automatismi, e
impone → bellere, il che rovescia,
e puto rovescio (tutto meglio)

sare per l'uomo il suo

"Véritable endroit,

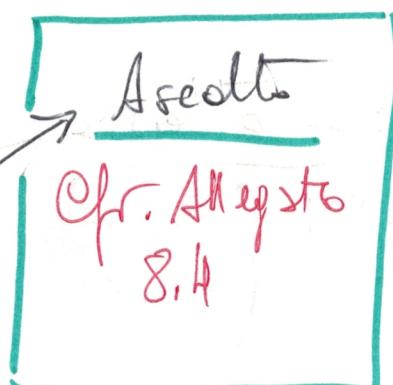
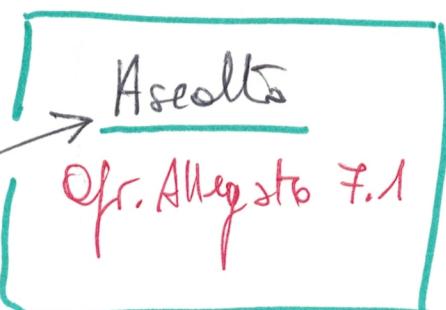


"Come nel delirio
dei belli musette..."

↓
dove profonda,
belli di bello!

lux aeterna ...

oggi in me
imprevedibile ... polka!



Où un voleur come ...

LA QUARTA DIMENSIONE NEL CINEMA [1] / 92

III.

ne piena delle dominanti (cioè, da una costruzione autenticamente fondata sul contrasto), fino a una loro «modulazione» appena avvertibile. (Tutti i casi del conflitto, in altri termini, fino al caso della completa assenza di conflitto).

Quanto alla dominante, in sé, non è possibile analizzarla come qualcosa di indipendente, assoluto e invariabile. A seconda dei procedimenti tecnici di lavorazione del pezzo, la dominante potrà essere definita con maggiore o minore approssimazione, ma in nessun caso assolutamente. La caratterizzazione della dominante è variabile e profondamente relativa.

La sua manifestazione, infatti, dipende da quella stessa combinazione di pezzi la cui unione è stata realizzata proprio in forza del suo intervento. Un circolo vizioso? Un'equazione a due incognite?

Un cane che si morde la coda?

No, solo una definizione rigorosa di ciò che succede.

In effetti, anche se abbiamo *una serie* di pezzi di montaggio come:

- 1) un vecchio canuto,
 - 2) una vecchia canuta,
 - 3) un cavallo bianco,
 - 4) un tetto coperto di neve,
- ancora non sappiamo neanche lontanamente se questa serie lavora nel senso della «vecchiazza» o in quello della «bianchezza». E la sequenza potrebbe continuare ancora a lungo fino alla comparsa del pezzo-indicatore, che di colpo «battezza» tutta la serie con un «indice» determinato.

Ecco perché si raccomanda di collocare un simile indicatore il più vicino possibile all'inizio (in una costruzione «ortodossa»). A volte lo si deve fare obbligatoriamente... con una didascalia.

Queste considerazioni escludono del tutto un'impostazione non dialettica del problema dell'univocità dell'inquadratura in sé.

L'inquadratura non diventerà mai una lettera, ma resterà sempre un geroglifico plurisemico.

La sua interpretazione richiede di regola la comparazione, proprio come il geroglifico, che assume *significati specifici*, un *senso* e persino delle *pronunce* (a volte diametralmente opposte l'una all'altra) solo in combinazione con una lettura indicata separatamente o segnalata da un indicatore posto al suo lato.

Distinguendosi dal montaggio ortodosso secondo particolari dominanti, la *Linea generale* è montata diversamente.

All'«aristocrazia» della dominante individuale quel film ha sostituito

I.

Esattamente un anno fa, il 19 agosto 1928, quando non avevo ancora iniziato il montaggio della *Linea generale* (*Il vecchio e il nuovo*), scrivevo nel n. 34 di «*Zizzn' iskusstva*» (La vita dell'arte), a proposito della tournée del teatro giapponese:

Nel *Kabuki* [...] ha luogo un unico sentimento monistico dell'«eccitatore» teatrale [2]. Il giapponese considera ogni esperimento teatrale non come un'unità incommensurabile tra le varie categorie di stimolo (sui diversi organi di senso), ma come una specifica unità *di teatro*. Facendo riferimento ai diversi organi di senso, egli progetta il calcolo (di ogni singolo «pezzo») sulla *somma finale* degli stimoli nel cervello, senza preoccuparsi di sapere *per quale* canale vi stiano pervenuti... [3].

Questa caratterizzazione del teatro Kabuki si dimostrò profetica. E questo stesso procedimento fu posto alla base del montaggio del film *La linea generale*.

Il montaggio ortodosso si fonda sulla *dominante*: la combinazione dei pezzi, cioè, viene effettuata secondo determinati indici prevalenti. Montaggio secondo la cadenza ritmica. Montaggio secondo la linea di sviluppo principale presente all'interno dell'inquadratura. Montaggio secondo la lunghezza (la durata) dei pezzi. Montaggio secondo le immagini che occupano il piano anteriore dell'inquadratura ecc.

Gli indici dominanti correlano due inquadrature successive secondo certi nessi conflittuali, tali da produrre certi determinati effetti espressivi (parlo, qui, solo di effetti di *puro montaggio*).

Questa stessa situazione può coinvolgere tutti gli stadi di intensità della correlazione o dello scontro di montaggio: da una contrapposizio-

il procedimento di una parità «democratica» di diritti tra tutti gli eccitatori, considerati tutti insieme, come una totalità.

Il fatto è che la dominante (oltre a tutte le riserve sul suo carattere relativo) pur essendo il più forte, è tutt'altro che l'unico eccitatore di un pezzo. Per esempio, al sex appeal di una bella eroina americana si aggiungano molti altri stimoli: di «fattura», come il materiale del suo vestito; di vibrazione luminosa, come il carattere della sua illuminazione; di razza e di nazionalità (positivi: «autentico tipo dell'americana» o negativi: «colonizzatore-oppressore» per un pubblico negro o cinese); di natura sociale e di classe, e così via.

Tutto ciò corrisponde pienamente a quanto accade in acustica (in particolare, nella musica strumentale).

Alla sonorità del tono dominante principale, infatti, si accompagna una serie completa di suoni collaterali, i cosiddetti sovratoni e sottotonni (armonici). La loro collisione reciproca, la loro collisione con i suoni principali ecc. avvolgono il tono principale in una massa di sonorità secondarie.

Se in acustica queste sonorità collaterali rappresentano soltanto elementi di «disturbo», in musica, considerati dal punto di vista complessivo, si rivelano tra i più straordinari strumenti di influenza dei compostori sperimentali [4] (Debussy, Skrjabin).

Lo stesso vale per l'ottica, dove le diverse aberrazioni, alterazioni e altri difetti che vengono eliminati con particolari sistemi di lenti, possono dare luogo, se considerati dal punto di vista complessivo, a un'intera serie di effetti di composizione (alternando gli obiettivi dal «28» al «310»). Così, una coordinazione del materiale filmato che tenga conto di questi effetti collaterali ottiene, in piena analogia con la musica, il complesso visivo armonico del pezzo.

Su questo procedimento è costruito il montaggio della *Linea generale*: senza privilegiare una dominante particolare, esso fa in modo che come dominante risulti la totalità delle *stimolazioni* prodotte da tutti gli eccitatori.

Questo originale complesso di montaggio interno al pezzo nasce dalla collisione e dall'unificazione dei singoli eccitatori che gli sono inerenti: pur avendo una diversa origine quanto alla loro «natura esteriore», questi eccitatori sono tutti riconducibili all'unità ferrea della loro essenza fisiologica e inconscia.

Dico fisiologica, perché lo «psichico» della percezione equivale pienamente al processo fisiologico dell'*attività nervosa superiore*.

In tal modo, come indice generale del pezzo viene adottata la sua *complessiva risonanza fisiologica*, la totalizzazione degli eccitatori che lo formano.

Ecco quel particolare «sentimento» del pezzo che nasce proprio dal suo presentarsi come una totalità.

Ed ecco che, per il pezzo di montaggio, valgono gli stessi procedimenti in uso nel Kabuki per le singole scene.

Come indice fondamentale del pezzo dovrà fungere il suo effetto complessivo sulla corteccia cerebrale, indipendentemente dai canali che i diversi eccitamenti avranno preso per arrivare a quella unificazione. Queste *totalità*, così ottenute, si possono porre l'una accanto all'altra in vari rapporti conflittuali; esse presentano, inoltre, possibilità completamente nuove di soluzioni di montaggio.

Come abbiamo visto, in virtù della stessa qualità genetica di questi procedimenti, ad essi deve accompagnarsi una straordinaria potenza fisiologica, come del resto accade nella musica che costruisce le sue opere sulla speciale utilizzazione degli armonici.

Non la *classicità* di Beethoven, ma la *fisiologicità* di Debussy o di Skrjabin.

La straordinaria forza fisiologica dell'azione esercitata sul pubblico dalla *Linea generale* è stata notata da molti.

Ciò si spiega col fatto che si tratta del primo film montato in base al principio dell'armonico visivo.

Ciò che interessa verificare è il *procedimento* del montaggio in quanto tale.

Se nelle luminose lontanane classiche del futuro cinematografo il montaggio armonico conviverà con quello basato sulla dominante (tonica), nei primi tempi il nuovo procedimento si affermerà solo in forza di un'acuta opposizione di principio.

Il montaggio armonico, ai primi passi della sua formazione, ha dovuto pertanto assumere una linea nettamente *contraria* alla dominante.

In molti casi, veramente, anche nella stessa *Linea generale*, si possono già trovare alcune unioni «sintetiche» di montaggio tonale e montaggio armonico.

Il «passaggio sotto l'icona» nella «processione», per esempio, oppure la sequenza del grillo e della falciatrice, sono montati *visivamente* secondo una associazione sonora che si produce grazie agli studiati parallelismi della loro qualità spaziale (cfr. inserto fotografico).

Ma un particolare interesse metodologico lo presentano, certamente, le costruzioni del tutto prive di dominante. Oppure quelle in cui la dominante si manifesta nell'aspetto di una formulazione puramente fisiologica del compito espressivo (il che è lo stesso). Per esempio, il montaggio dell'inizio della «processione» secondo la «progressiva saturazione di calore» dei singoli pezzi, oppure la prima parte della sequenza del «sovchoz» secondo la «carnalità». Certe condizioni che dipendono da discipline non cinematografiche possono realizzare inattesi nessi fisiologici tra materiali che dal punto di vista logico, formale e anche del senso comune, rimangono del tutto neutrali l'uno rispetto all'altro.

In una quantità enorme di casi i collegamenti di montaggio della *Linea generale* sembrano una presa in giro del montaggio per dominanti ortodosso e scolastico.

Scoprire questi collegamenti è facile analizzando la pellicola alla moviola. Solo così si può vedere in tutta chiarezza la completa «impossibilità» dei nessi di montaggio di cui la *Linea generale* abbonda. E se ne scopre anche l'estrema semplicità della metrica e della «misura».

Intere grandi sezioni del film consistono di pezzi di lunghezza completamente identica o di frammenti replicati in modo primitivo. Tutta la difficile intellaiatura ritmica *sensibile*/*che* coordina i pezzi è modulata quasi esclusivamente secondo una linea di lavoro basata sulla risonanza «psicofisiologica» di ogni singolo pezzo.

Io stesso ho scoperto solo alla moviola le particolarità di montaggio della *Linea generale*. Quando ho dovuto apportare abbreviazioni e tagli.

L'*«estasi creativa»* che accompagna la scelta e la composizione di montaggio, l'*«estasi creativa»* che ti fa sentire e percepire i pezzi, in quel momento era già cosa passata.

Le abbreviazioni e i tagli non esigono ispirazione, ma solo tecnica e conoscenza.

Così, elaborando in moviola la «processione», non mi riuscì di collocare la correlazione dei pezzi sotto nessuna categoria ortodossa (di quelle che si possono padroneggiare con la sola esperienza).

Sul tavolo di montaggio, *nell'immobilità*, è del tutto incomprensibile sotto quale segno i pezzi vadano raccolti.

È come se il criterio per la loro raccolta non rispondesse più ai criteri che regolano comunemente la forma cinematografica.

E qui si scopre un nuovo curioso tratto di somiglianza tra l'armonico visivo e quello musicale.

L'armonico visivo non è realizzabile nella statica del pezzo, proprio come gli armonici musicali non vengono notati nella partitura. Entrambi emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del *processo*/musicale o cinematografico.

I conflitti armonici, previsti ma «privi di notazione» nella partitura, nascono solo, secondo un processo dialettico di formazione, nel momento del passaggio del nastro cinematografico attraverso il proiettore, ovvero nell'esecuzione della sinfonia da parte dell'orchestra.

L'armonico visivo è un vero e proprio pezzo, un autentico elemento... della quarta dimensione.

Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irappresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadridimensionale (tre dimensioni più il tempo).

La quarta dimensione?

Einstein? Il misticismo?

È tempo di smetterla di spaventarsi di questo «spauracchio» della quarta dimensione.

Possedendo un così eccezionale strumento di conoscenza come il cinema anche solo dal punto di vista del suo fenomeno originario – la percezione del movimento – noi presto ci abitueremo a orientarci nella quarta dimensione come se ci trovassimo, con tutte le comodità, a casa nostra! E presto nascerà il problema di una... quinta dimensione!

Il montaggio armonico è una nuova categoria di montaggio da inserire nella serie dei processi di montaggio finora conosciuti.

Il valore *applicativo* di questo procedimento è *enorme*. Soprattutto per quanto riguarda il più pressante tra i nostri problemi attuali: il cinema sonoro.

Nell'articolo citato all'inizio facendo riferimento al «legame inatteso» la somiglianza del Kabuki con il cinema sonoro – ho commentato il contrappunto, il metodo contrappuntistico della combinazione delle immagini visive e sonore con queste parole: «Per l'assimilazione di questo metodo dobbiamo sviluppare in noi un nuovo senso: la capacità di ridurre ad un "comune denominatore" le percezioni visive e sonore».

Tuttavia le percezioni sonora e visiva non si possono ridurre ad un denominatore comune.

Sono grandezze di dimensioni diverse.

Ma l'armonico visivo e l'armonico sonoro sono grandezze di una sola dimensione!

Infatti, se l'inquadratura è una *percezione* visiva e il suono una

percezione
visiva

percezione sonora, allora sia l'armonico visivo che quello sonoro sono sensazioni complessivamente fisiologiche.

E sono, conseguentemente, dello stesso ordine, al di là delle categorie sonore e acustiche che sono soltanto dei veicoli, mezzi di realizzazione. Per l'armonico musicale (un pulsare), non è propriamente adatto il termine: «io ascolto».

E per quello visivo: «io vedo».

Per entrambi esordisce una nuova formula comune: «io sento» [5]. La teoria e la metodologia degli armonici musicali sono state elaborate e rese note (Debussy, Skriabin).

La linea generale introduce il concetto di armonico visivo.

Dal conflitto contrappuntistico tra gli armonici visivi e sonori nascerà la composizione del film sonoro sovietico.



S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, trad. it., a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003⁴, pp. 303-305.

Gli stessi termini: «contrappunto», «scrittura polifonica», «fuga» continuamente si intrecciano e attraversano il corso della nostra analisi; il fatto è che lo sviluppo stesso della forma del montaggio reagisce direttamente al grado di percepibilità raggiunto in esso da queste caratteristiche, procedimenti e metodi.

Non è forse naturale chiedersi a questo punto su cosa si basi il fascino (nel senso di «capacità di attrarre e di influire») di questi metodi legati alla ricorrenza di un motivo, al suo *proseguire attraverso altri motivi, all'intrecciarsi e allo scogliersi delle differenti voci che agiscono come le ramificazioni di un insieme unitario?*

Mi sembra che, nella sua fase superiore (la più alta?), il contrappunto ripeta nei tratti fondamentali due principi istintivi che stanno proprio alla base dell'attività umana e che generano due grandi sfere artistiche – anche se non si tratta ancora, certo, di «belle arti», ma di arti puramente pratiche, applicate. Tuttavia, per il loro lato istintivo, entrambe queste arti sono accessibili non solo all'uomo ma anche ai suoi più antichi antenati.

Mi riferisco a due attività umane molto antiche – la caccia e l'arte di intrecciare canestri; quest'ultima precede di molto la capacità di intrecciare fibre in tessuto (cioè in un canestro elastico che veste il corpo!), ed è già nota agli uccelli che sanno «intessere» i loro nidi¹⁰.

¹⁰ Anche Ernst Grosze scrive in *Die Anfänge der Kunst* (1894) che il canestro intrecciato

Per quanto riguarda poi la caccia, quale individuo del regno animale non cerca di procacciarsi una preda o di scampare ad un predatore fuggendo?!

Il fascino delle strutture contrappuntistiche risiede, senza dubbio, nel fatto che esse fanno rivivere in noi gli istinti più profondi e, proprio in quanto agiscono precisanamente su essi, esercitano una presa così profonda. Il primo di questi istinti determina ed alimenta il fascino dell'intrecciarsi dei singoli motivi in un tutto, l'altro determina la caccia delle linee dei singoli motivi attraverso il folto delle voci intersecantesi. In ciò c'è qualcosa di altrettanto «primordiale» dell'eterno fascino dell'intrecciare e sciogliere enigmi.

Osserviamo intanto come proprio ^{uno} dei più entusiasti sostenitori e coerenti teorici di questo principio dell'unità plurilineare della composizione – William Hogarth – formulò delle ipotesi sulle cause del fascino di ciò che definisce *principio dell'intrecciamento (intricacy)*, precisamente sulle basi dell'istinto di caccia.

Le opinioni di Hogarth su questo tema sono riportate nel secondo tomo della raccolta *I maestri parlano dell'arte* non solo con estrema imprecisione, ma anche con l'omissione proprio di questa parte della sua analisi!

In modo più preciso, e nel suo contesto completo, l'inizio del quinto capitolo dell'*Analysis del bello* di Hogarth suona così (*The Analysis of beauty*, di William Hogarth, ed. 1909, pp. 49-50):

Capitolo V. Sull'intrecciamento¹¹

L'intelletto attivo è sempre teso verso qualche occupazione. L'inseguimento – instancabile attività della nostra vita – perfino ove sia liberato da un qualsiasi fine pratica ci procura piacere. Qualunque nuova difficoltà in-

precede di molto nel tempo perfino quell'antico oggetto di uso domestico che è il vaso di terracotta: «Il vaso di terracotta è un usurpatore che ha preso il posto e l'aspetto del suo predecessore intrecciato». Con queste ragioni si è soliti spiegare la primitiva lavorazione ornamentale del vaso di terracotta che, con il suo disegno, riproduce la forma intrecciata degli originari canestri e recipienti. A dire il vero, i recipienti intrecciati si incontrano di fatto ancora oggi in Africa, in America e tra i nostri nomadi Kazachi; tuttavia, con la scomparsa del nomadismo, esempi di questi recipienti intrecciati non si incontrano più presso i Kazachi, ma sono conservati solo nei musei etnografici.

¹¹ In inglese «of intricacy». Traduco questo termine con il russo *spletenie* (intrecciamento) piuttosto che con *sotčetanie* (combinazione), in primo luogo perché noi usiamo proprio questa parola per tradurre le designazioni da esso derivate; ad esempio, traduciamo l'espressione «intricacy a plot» con «intrecciamento (il groviglio) di un intrigo». Allo stesso modo traducono i tedeschi: *intricacy* – *Verrücklung* – *spletenie*. Inoltre, il termine *spletenie* (intrecciamento) – inteso stavolta nel senso di «combinazione» – setta in sé la sensazione dinamica del modo in cui si realizza questa combinazione!

terrompa o freni quest'inseguimento, dà un nuovo impulso al pensiero, aumenta il piacere, e me risulta che qualcosa che avrebbe dovuto presentarsi come un'attività faticosa e difficile, diventa sport e divertimento.

Su cos'altro si fonderebbe il fascino della caccia, del tiro, della pesca e di molte altre occupazioni predilette, se non si avesse a che fare quotidiana-mente, durante l'inseguimento, con un continuo groviglio di difficoltà e di illusioni? Come torna annoiato l'appassionato di sport se la lepre non ha avuto sufficienti opportunità di mostrare la sua astuzia (*«Has not had fair play!»*); e com'è felice ed eccitato, invece, il cacciatore, quando un vecchio e scalzrito animale riesce a confondere il cane e perfino a battersela!

Questa passione per l'inseguimento – l'inseguimento in quanto tale – è propria della nostra natura e, senza dubbio, è finalizzata a scopi necessari e utili. Negli animali essa è istintiva. Il cane non ama la selvaggina che riesce ad acciappare con troppa facilità; e perfino i gatti sono pronti a rischiare la perdita della preda, se solo possono inseguirla ancora una volta.

L'intelletto lavora con piacere alla risoluzione dei più complicati problemi; allegorie ed enigmi – per quanto poco seri – lo divertono sempre¹²; e con quale piacere è pronto a seguire, nel suo ben congegnato svolgimento via via più complicato dallo svilupparsi dell'intrigo, il filo dell'azione di una pièce o di un romanzo; e quanto piacere prova quando, alla fine, tutto si chiarisce pienamente!

L'occhio prova lo stesso piacere nell'inseguire i sentieri che si inerpican- no, il serpeggiare dei ruscelli e i contorni di qualsiasi altro fenomeno natu- rale, le cui forme seguono, come mostreremo più avanti, ciò che chiamo una linea ondulata o serpentina. *Intricacy* – «il groviglio» della forma – così io definirei la particolare capacità di queste linee di *guidare lo sguardo in un irresistibile e vinace inseguimento* (*«A wani on kind of Chase»*).

Così, grazie al piacere che questa qualità procura allo sguardo, riterrei degna di essere chiamata bella la forma dotata di tale proprietà.

Que voulez-vous dire, monsieur Artaud?

— Je veux dire que j'ai trouvé le moyen d'en finir une fois pour toutes avec ce singe et que si personne ne croit plus en dieu tout le monde croit de plus en plus dans l'homme.

Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.

— Comment cela?

Comment cela?

De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier.

— En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

Je dis, pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu,
et avec dieu
ses organes⁴¹

Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.⁴²

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.

— Che cosa vuole dire, signor Artaud?

— Voglio dire che ho trovato il mezzo per farla finita una volta per tutte con questa scimmia e che se nessuno crederà più in dio tutti crederanno sempre più nell'uomo.

Perché bisogna finalmente decidersi a castrarlo, l'uomo.

— Come?

Come?

Da qualiasi parte la si prenda, lei è pazzo ma pazzo da legare.

— Facendolo passare ancora, per l'ultima volta sul tavolo d'autopsia per rifargli l'anatomia.

Dico, per rifargli l'anatomia.

L'uomo è malato perché è mal costruito.

Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli via questa piattola che lo rode mortalmente,

dio,
e con dio
i suoi organi,

Legatemi pure se lo volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo.

— Quando gli avrete fatto un corpo senza organi,⁴³ l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera libertà.

Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal musette*⁴⁵ Le questo rovescio sarà il suo vero diritto.