

# L'UNO DEI MOLTI: L'ARTE DEL COMPORRE

*Il contiguo e il continuo*

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

[1]

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

1. ciò che era separato;
2. ciò che aveva in comune il carattere di essere separato, ovvero stava insieme nella forma dell'essere separato.

(Il 'comporre' è la conseguenza o è il presupposto dei 'com-ponibili'?)

[3]

Curioso lavoro quello della ricerca etimologica.

In sostanza si tratta di usare le parole per chiamare le parole, riunivando per loro tramite i plurimi d'origini e le storie, cioè la vita di una galleria di comunità succedutesi nel tempo sino a noi (alla nostra comunità e al suo 'pane').

## COMPOSIZIONE

### COM - PONERE, PORRE INSIEME

[2]

Giacomo Devoto, Dizionario etimologico (1968).

Comporre = ponere + com- (di compagnia) ← Perché mai 'compagnia'? ::  
In che senso?

Per capirlo retrocedi a 'porre'.

Latino 'ponere' da ponere, composto di po- sinere: 'lasciare'.

« Mentre 'lasciare' (sinere) non si preoccupa della sorte della cosa lasciata, 'ponere' la considera collocata definitivamente nel suo sito, nel suo luogo. »

- Ma dove il comporre la colloca?

:: Nella 'compagnia', cioè nella relazione col 'compagno': del latino medievale 'compaino, -onis': colui che ha il pane in comune. (In gotico 'galaiba': ga = con, galaib = pane.)

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

Ovvero: 'fare comunità'.

→ Cfr. Aristotele nel 'Prologo' de La vita politica. Fi. Loro e antropologia, in Tramonto Verità, Jaca Book.

→ (Ippia di Elide per primo studiò l'archeologia, la scienza delle parole antiche.)



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 acuminatae?

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 canti 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 pende 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 irto di aghi se non colui che inferse 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 sommergibile.

Il posto di Gillette è da tempo sull'Olimpo, accanto ad Aristotele, Copernico, madame Curie e Luigi Pirandello.

Anzi – no.

Nel 1930, l'ormai compianto 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 rosa 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 ricordi 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 pera 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» (!): 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 attirare 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 dimentica 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 maldestri 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 sovrumani. La particolare attrattiva esercitata dall'applicazione di mezzi assolutamente nuovi di armonia e orchestrazione genera un eccitamento eccessivo 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 strapparli 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*.

E 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 Skrjabin fu derisa da Plechanov.

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

Quando si incontrava con Skrjabin a Ginevra in una bella giornata di sole, Plechanov era solito chiedergli ironicamente: «E 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.

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 *sinestesia*, 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 «beatitudine 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 trafila 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 intaccarne i principi o a svalutare le forme del nuovo montaggio polifonico che, sorto con il *Potëmkin*, 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 cervelotiche o di vuote fantasterie 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 il 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.

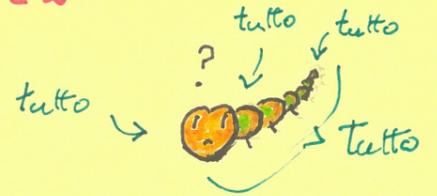
IL SIMULTANEO MOLTIPLICARSI DELL'UNO :

ORA DOBBIAMO ANDARE A FONDO. (O più a fondo) Sempre più a fondo! L'abisso della metafisica!

Per esempio: in ogni punto, in ogni parte o aggregato di parti c'è il tutto: come intendere questo pensiero?

(Μεχρὶ 2017-18)

↳ L'UNO



# PRENDIAMO COME RIFERIMENTO LA RELAZIONE TRA

## CONTINUO E DISCRETO

→ E anche qui conviene partire da Aristotele. N3

(Questione assai complessa. Noi ne richiamiamo i tratti più significativi o utili al nostro cammino sulla "cosa".)

☐ Fisica, V, 3 (226b-227a): «Dopo queste osservazioni dobbiamo dire che cosa sono il simultaneo (τὸ ἄμα) e il separato (καὶ χωρὶς), l'essere in contatto (τὸ ἀππρεσβυλῆ), l'intermedio (τὸ μετὰξὺ), il consecutivo (τὸ ἐφεξῆς), il contiguo e il continuo (τὸ ἐχόμενον καὶ συνεχές).»

N3: segreto della metafisica  
PARTE/TOTTO N3



Noi prendiamo in considerazione solo:

ἄμα → il simultaneo, l'insieme, l'essere insieme. (E il separato.) χωρὶς

συνεχές → il continuo.

ἐχόμενον → il contiguo.

X - X [227 a-b; pp. 125-6, Laterza, Bari 1973, trad. di Antonio Russo.]  
Fisica

☐ Commenta Marco Panza («Una stessa cosa» Come intendere la definizione delle continuità di Aristotele, Fisica, V, 3, 227a 10-12?, in AA, VI, Le radici della razionalità critica: saperi, pratiche, teleologie. Studi offerti a Fabio Minardi, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 716.):

Cfr. il Seminario: rito di Zalmoxis a Μεχρὶ!

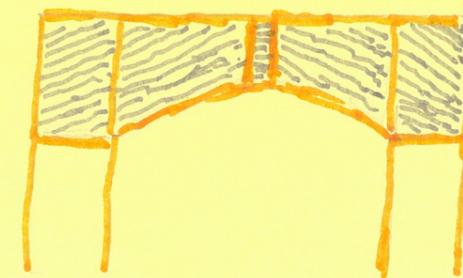
← A differenza dei moderni, Aristotele non intende il continuo (τὸ συνεχές) come una cosa, una realtà, ma come una proprietà di certi movimenti contigui, quando questi divergono in solo movimento (come nel coito); oppure come proprietà di certe cose che, una volta composte, fanno uno.

# CONTIGUITA'



nell'accostamento naturale

nella giuntura



Composizione dell'arco

C'E' PERO' UNA PROPRIETA' DEL CONTINUO CHE E' IRRIDUCIBILA AL CONTIGUO.

(O ve e' una determinazione molto particolare.) cfr. « Il continuo e' una determinazione particolare del contiguo. »

□ Fisica, VI, 1, 231 b 16: « e' impossibile che un continuo sia composto da indivisibili (εἴ ἐδιδραπετόν εἰς δίδραπετά). »

• Quindi: « ogni continuo e' divisibile in parti che siano sempre divisibili. » (pp. 137 e 138.)

- Marco Panza (p. 727): « Cio' che rende qualcosa continuo in Aristotele e' solo il fatto che questo qualcosa non ha parti attuali, ma ha parti potenziali, ovvero che esso e' "attualmente indiviso", ma non "potenzialmente indiviso" (De anima, 430 b 6), ovvero se esso e' intrinsecamente uno, pur essendo divisibile (cfr. Fisica, 227 a 15-17). » («... anche l'intero sara' allo stesso modo uno. »)

(seguito in forma di linea attualmente indivisa.)

cfr. De anima: la σύνθεσις e' anche διείρεσις perche' « l'indivisibile si prende in due modi, in potenza e in atto ». (p. 178 Laterza)

□ Secondi Analitici, 95 b 5-10 « Si deve poi esaminare che cosa sia la continuita', la quale fa si che dopo l'esser divenuto si presenti, immanente agli oggetti, il divenire. Ma piuttosto, non e' forse chiaro che quanto divenire non puo' essere contiguo a quanto e' divenuto? »

Naturalmente, cio' che tiene insieme anche separa e cio' che separa tiene insieme i separati in quanto sono entrambi "separati".

In effetti, neppure cio' che e' divenuto risulta contiguo a cio' che e' divenuto, poiche' gli avvenimenti sono dei limiti e degli oggetti indivisibili. Or bene, come i punti non sono contigui gli uni agli altri, cosi' neppure gli avvenimenti passati lo sono: in entrambi i casi si tratta infatti di oggetti indivisibili. In tal caso, neppure cio' che divenire risulta contiguo a cio' che e' divenuto, per la stessa ragione: in realta' cio' che divenire e' divisibile, mentre cio' che e' divenuto risulta indivisibile. E allora, il rapporto che sussiste tra la linea e il punto e' lo stesso che sussiste tra cio' che divenire e cio' che e' divenuto: all'oggetto che divenire sono infatti immanenti infiniti oggetti che sono divenuti. » (pp. 354-5 Laterza.)

Τέτρατα γὰρ καὶ ἄτομα

N3

[Giorgio Colli]

PAGINA FONDAMENTALE!

# CERCHIAMO DI RIPETERE, RIASSUMENDO E POI AGGIUNGENDO

□ Per noi, la questione concerne principalmente la contiguità (τὸ ἐχόμενον) e la continuità (τὸ συνεχές) sotto il profilo del simultaneo (ἄμα) e del separato (χωρῖς). (Del tutto e della parte, dell'uno e del molteplice.)

→ ulteriori aspetti importanti per noi e per il problema della "cosa".

- Contiguità e continuità rispetto al movimento, al mutamento, al divenire e alla natura isomorfe dello spazio e del tempo.



□ Certe forme di contiguità sono però continue in un senso speciale: che non puoi spezzare! (Se le spezzi ovviamente il continuo non c'è più.)

Il che significa che il continuo non può essere composto di parti separate indivisibili (che lo spezzerebbero).

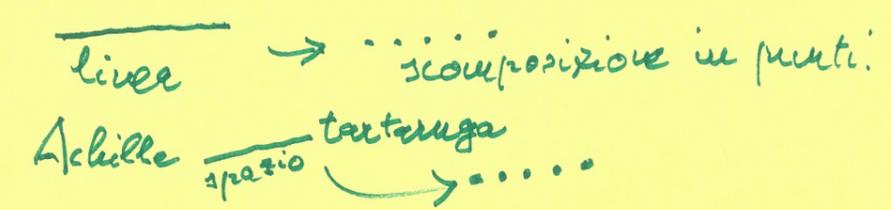
(Se separi la mano dalla continuità del braccio e del corpo vivente non è più "mano".)

- Per esempio immaginare che una linea sia composta di punti. N3

(Come fa Zenone, che spezza la linea - lo spazio - tra i punti, o tra Achille e la tartaruga, immaginando tra così ulteriori punti o passi.)



(Il famoso paradosso di Zenone relativo all'infinito - del continuo - è un effetto di "scrittura", cioè alla riduzione del continuo alla rappresentazione di estremi separati. Su sostanza il continuo sfugge alla rappresentazione perché viene rappresentato - trascritto). N3



(Lo stesso accade per la divisione dello spazio del tempo in istanti.)

□ La linea in atto non ha parti indivisibili, sebbene in potenza la sua divisibilità non abbia limiti.

(Limite, infinito, uno in atto - ἔν-εσσε - simultaneamente insieme - ἄμα - sono importanti luoghi concettuali aristotelici.)

(Cfr.: «... se ci sono un punto e una unità che siano separate, non è possibile che il punto e l'unità si identifichino, perché i punti hanno come proprietà la contiguità, le unità le consecutiveità, e gli uni possono avere qualcosa di intermedio (ogni linea, infatti, è intermedia ai punti), le altre non possono averlo affatto, perché non c'è nulla di intermedio tra la dualità e l'unità.» [227 25-30, cit.] 1 non è un punto!

↓  
Così l'indivisibile del continuo (cfr. De anima) si presenta contemporaneamente come

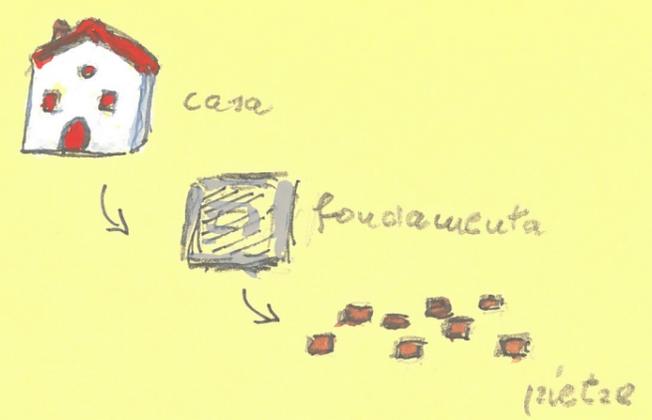
σύνδεξις (l'essere insieme in atto) e come διαίρεξις (l'essere diviso in potenza).

N3

de il contare

Il complesso brano degli Analitici posteriori è interno alla esposizione del sillogismo della relazione causale, cioè dell'azione del medio rispetto agli estremi.

- Per esempio la relazione tra la casa, le fondamenta e le pietre a tale fine predisposte.



Questi momenti non sono contigui né tra loro né in relazione al divenire in atto, per esempio al susistere della casa.

- Dubbati: i "divenuti", gli oggetti passati sono indivisibili, mentre ciò che avviene → "gli avvenimenti"

è un limite ed è un oggetto divisibile.

A questo oggetto che avviene sono immanenti infiniti oggetti che sono divenuti, sicché (per es.) a quella cosa che chiamiamo 'casa', al suo essere attualmente in divenire, appartengono divisioni potenzialmente infinite di oggetti divenuti.

Teniamo presente questa visione aristotelica come ispirazione di un cammino, al di là del dettato aristotelico, che dice: la "cosa" è l'unità diveniente dei suoi oggetti divenuti.

Veniamo ora all'VIII (Ⓜ) libro della Fisica. Ne estrapoliamo liberamente alcuni passi.

- « Poiché è indubitabile che il movimento sia sempre e che mai s'interrumpa, necessariamente c'è qualcosa di eterno che muove d'affrancha (...) e necessariamente il primo motore è immobile. » (258b)

- « Ma allora se è continuo è uno. » (259a)

- « Essendovi tre movimenti (grandezza, affezione e luogo) è necessario che proprio quest'ultimo che chiamiamo spostamento (φορά) sia il primo. » « Se necessariamente c'è un moto eterno è anche necessario che lo spostamento sia sempre il primo dei movimenti. » (260 a-b)

- « Se parli ora della possibilità di un movimento continuo, infinito, unico e circolare. » (261b)

- « È evidente che, fra gli spostamenti, il primo è la conversione circolare. » (265a)

(Marco Panza: « Aristotele argomenta che il primo movimento è lo spostamento (φορά) circolare, in quanto necessariamente continuo. ») [cfr. l'"ermeneutica" dell'origine] N3!

Il continuo è una determinazione particolare del contiguo, 10  
 ed io dico che c'è continuità quando i limiti di due cose, mediante  
 i quali l'una e l'altra si toccano, diventano uno solo e medesimo  
 c, come dice la parola stessa, si tengono insieme. Questo, però, <sup>MS</sup>  
 non può verificarsi quando gli estremi sono due. Tenendo conto  
 di questa precisazione, risulta chiaro che il continuo è in quelle  
 cose da cui per natura vien fuori qualcosa di unico in virtù del 15  
 contatto. E una volta che si attui l'unione di ciò che determina  
 la continuità, anche l'intero sarà allo stesso modo uno, come  
 avviene, ad esempio, nell'inchiodamento, nell'incollamento, nella  
 giuntura, nell'accoppiamento naturale. <sup>3025 215</sup>

È chiaro anche che dapprima è il consecutivo: infatti neces-  
 sariamente il contiguo è consecutivo, mentre non tutto il conse-  
 secutivo è contiguo (perciò anche nelle cose che precedono se-  
 condo il pensiero, c'è la consecutività, come avviene nei numeri, 20  
 ma non il contatto). Se, poi, una cosa è continua, è necessario che  
 sia contigua; invece, se è contigua, non è necessario che sia  
 continua: infatti non è necessario che si unifichino le loro estre-  
 mità, anche se le due cose sono simultanee; ma se le estremità  
 fossero unificate, necessariamente le due cose sarebbero anche  
 simultanee. In conseguenza di ciò l'accoppiamento naturale è  
 l'ultimo a nascere, giacché è indispensabile che le estremità 25  
 siano contigue, se intendono accoppiarsi, ma non tutte le cose  
 che si toccano sono in naturale accoppiamento: nelle cose, in-  
 vece, in cui non c'è contiguità, è ovvio che non ci sarà neppure  
 naturale accoppiamento. Sicché, se, ad esempio, ci sono un punto  
 e una unità che siano, come suol dirsi, separate, non è possibile  
 che il punto e l'unità si identifichino, perché i punti hanno come  
 proprietà la contiguità, le unità la consecutività, e gli uni pos- 30  
 sono avere un qualcosa d'intermedio (ogni linea è, infatti, inter-

media ai punti), le altre non possono averlo affatto, perché non  
 c'è nulla di intermedio tra la dualità e l'unità 4

227 b Che cosa sono, dunque, il simultaneo e il separato, e che cosa  
 è l'essere in contatto, e che cosa è l'intermedio, e che cosa sono  
 il consecutivo, il contiguo e il continuo e a quali oggetti ciascuno  
 di questi sia per natura inerente, è stato detto.

◻ Montaggio di fin'impredature (pp. 150-163)

p. 150 Il movimento è percepibile solo "immaginario", cioè solo il montaggio [è ciò che NON si vede]

p. 156-7 Il movimento non è rappresentato ma prodotto "immaginario" (essenziale) del rapporto di due immobilità

(percezione creativa) → ciò che sta tra i 2 fotogrammi è propriamente CREATO  
chr. p. 176 ← (NON somma → chr. SFS)

questa è l'opera

p. 144 Tale movimento ≡ con il processo V il quale è simile la realtà. Processo eidetico!

Processo "generalizzante"

profiliante, come la "prescrizione" chr. SAA 16-17)

- Qual è l'elemento che (nelle sue ≠ ricorrenze culturali, artistiche, grafiche) svolge la funzione della massima "generalizzazione"?

p. 151 Il RITMO inteso non in senso formale / quantitativo, ma come "rappresentazione integrale generalizzata del processo interno al Tema; grafico dell'alternanza dei momenti contraddittori interni alla sua unità"

scrittura

ciò che si vede con fligge si incontra

ciò che si vede / ciò che non si vede; oscillazione

[Note di Einstein:

« Senso per punto  
costituenti nel "cosmo" » ]

perché  
no...?!

160 Questo "grafico" = (sequenza),  
che è il "ritmo",  
è il profilo nella impredicatura  
ed è il percorso dei fatti di  
montaggio nella sequenza.

161 la funzione ritmica  
è dunque funzione  
d'immagine (ORAZ) → funzione  
essentiva - integrativa - performativa  
che consente di  
scrivere (per sé)

il senso  
il movimento  
la vita  
il divenire  
il processo o storia.

{ ciò che non è  
sequa, non è  
cosa non è  
impredicabile }

Cioè di tenere insieme  
l'istante (dato)  
e il movimento (non dato)

{ funzione  
co-positiva  
per autoconsistenza }

p. 164 cioè il processo di  
formazione di storia nei suoi regni / affigurationi

Processo strettamente cui l'istante prende forma  
(cfr. Stenislavskij, la vita di storia)

[ chr. Montaggio 38 : ruolo concettivo  
 di ogni opera d'arte  
 : trasformazione qualitativa  
 d. morte in processo  
 PH : tale processo si fa  
 (e P7) per « consistenza » ...  
 MP : e ha natura ... musicale ]  
 SS.

■ Infatti: in che modo  
 eccede la co-presenza  
 d. dato e del senso / movimento / processo  
 nel montaggio?

Accade nel modo della RISONANZA !

chr.  
 SAB 16-17

chr. TGM pp. 12 risonanza, nella struttura  
 d. senso come presenza  
 « armonica » (o contrastuale)  
 di ciò che non è raffigurato  
 principio plastico, ma  
 anche sonoro, ma anche  
 visivo, ma anche gestuale,  
 ma anche ...

pp. 35-36 « armonica » e la  
 S'iter: di eccedenza  
 « infra » ed « extra » tonali  
 nel tono dominante  
 (canale sensoriale dominante)

pp. 42-43 in questo senso, « ritmo »  
 è un « concetto sonoro »

⇒ Principio di montaggio e' principio il  
di movimenti

↓  
com-pone il visibile  
e l'invisibile processo  
di formazione di  
visibile (= movimento)

⇓  
posto principio fondamentale  
(Musica ≡ cineasta-grafica)

si può attuare ≠ macchine  
e tecniche grafiche,  
cioè ≠ modalità di montaggio.

↓  
Enumerate da Einstein in

la quarta dimensione nel cinema (1929)

[ in M, pp. 53-69 ]

[ NB: « quarta dimensione »

è il tempo, oltre ad altre  
lunghezza II  
profondità III

Alchimia  
Esotericismo  
T. di relatività  
Fisica pseudomatica  
!!!

(Ma), nella prospettiva  
di teoria di relatività,  
essa è più propriamente  
la dimensione  
spaziotemporale ]

dimensione =  
distesa di  
misure che  
individuano  
la « estensione »  
di un corpo

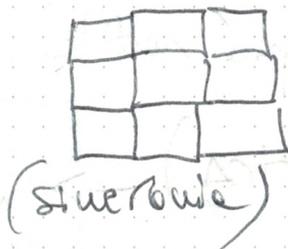
TGM 300 Il montaggio di gesto/movimento e voce/canto (cioè l'organizzazione audiovisiva) è primariamente la DANZA come pratica originaria o prototipo di montaggio audiovisivo (Quarta di unione).

TGM 301 Forma originaria di verificazione (canto) è lo spostamento, rotazione, svolta (VERSUS) che subentra (e ricompare) la cornice e la danza (orizzontale e verticale, gesto e voce).

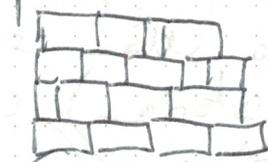
TGM 302 Dalle verifiche si ucrone & quella contrappuntistica.

Si ucrone: ripetizione metriche e modulari, come nella musica popolare (e nelle filastrocche) e come nelle pitture ornamentale;

Contrappunto: costruzione & inverso intreccio come nelle opere in unione!



(Si ucrone)



(Contrappunto)

cf. Alley 6.2: partitura Alek seuler Wenski;

N.B. TGM 302:

"Forma originaria di pratica figurativa è l'ornamento, la cui struttura [SINCRONICO-MODULARE] finisce per dissociarsi da quella stessa realtà che l'ornamento mira a rafforzare."

ORNAMENTO: la ripetizione si ucrone si fa contrappuntistica

- ORNAMENTI: traccia della struttura  
 sinuosa - modulare che si compie  
 e afforza una figura (un verso  
 di danza) ma che si  
 si dissocia da quella resti che mira  
 → a sfiorare.

(SINCRONIA)

(CONTROAPPUNTO)

↓  
 Potremmo dire:  
 nell'ornamento (scrittura ongiurata)  
 si mostra il passaggio  
 della CONTINUITA'

→ = ripetizione "metrica"  
 della misura o d.  
 parte o d. figura  
 (1+1+1)  
 → testo + controtesto  
 sono entrambi  
 rappresentazioni o figure

sulla CONTINUITA'  
 come intero di  
 contrappunto

→ = intreccio di ≠  
 mita di misura  
 di elementi non  
 sinuosi ma  
 dissociati o  
 "confitturali"

MTHO  
 ch  
 Brog  
 S.12-13

l'elemento figurale  
 e quello ornamentale  
 fanno più il medesimo  
movimento, "preparato"  
 in ≠ linee motorie o  
 e-mozionali.

SF [7]:  
 Aosta e  
 il CONTINUUM  
 come  
 suplesso o  
 coito fra  
 contigui

- Quindi: musica è qui vibrazione  
simultanea di continuu  
come contrappuntistica in senso  
di medesimo movimento  
nelle sue contigue linee  
motorie e musicali.

(armonici)

- Quarta musica (= movimenti sinestetici)  
è ciò che il cinema grafico (= Arte sintetica)  
vuole scrivere.

- Quinta musica sinestetica  
è "immagine fondamentale  
della NATURA stessa"

→ ma con  
punte  
grafici  
potrà farlo?

→ musica di SF  
Faugere

esecuzione "filmica" della  
"quinta di mensurale"  
cioè struttura e ritmizzazione  
della donna nel "film",  
cioè nelle pelli che  
o sopra o membrane  
che misce e separa  
il processo (verticalità non  
figurale) e i suoi segni  
(orizzontali figurale, sequen-  
za)

↓  
dove i  
segni  
contigui  
(= indici:  
SF 7),  
cioè le  
cose tutte,  
"forma non"  
continua

↓ VERTICALITÀ e  
ORIZZONTALITÀ nelle  
loro volte "linee motorie"  
che si sono "distaccate".

→ ma come  
si sono  
distaccate?

↓  
cfr. SF 7:  
dove sequenze e  
specificità si ripresentano?

(nelle staccate  
d. parole)

Ma (proprio per questo)  
noi cercavamo altro.

Cercavamo il "continuo",

il filo delle ghiandole → Ci eravamo

illusi di

averlo trovato

nella "eterna

luce" del

nella di

figura.

Ma anche

nell'stesso ci

si è rivelato

parte e conti-

gniti.

Abbiamo

capito

la parte

con la

parte.

Il filo sfugge  
e il tessuto  
si scioglie.

Eppure eravamo  
raccomandato

di non confondere

il filo con il con-testo che è

contiguo al testo!

E anche in SF eravamo stati

messi in guardia → il punto di

tangenza è sempre ALTRO rispetto

al polo di interesse.

È sempre estranea e impropria  
profondibile rispetto all'uso.

Perché essa non è organica  
 né inorganica, non è sfera  
 né sfuorata, né testo né  
 contesto (d'uso).

e sfuorata-sfera  
 ma è de  
 una sfera

è  
 " fuori  
 uso "

• Nei termini di Ejzenštejn:

è sempre irrepresentabile  
 e non profondibile  
 di ogni profondità ...

• Su SF → al quasi affigurazione

sfugge il punto di fusione (cioè che lega)  
 della affigurazione col affigurato,  
 che è anche punto di rottura  
 del affigurato alla affigurazione.

↓  
 Punto che è  
altrove qui di ogni  
affigurazione.

↓  
 (cioè che  
recupera)

Altro e altrove Aspetto

si può più di uno, radicalmente  
altro e altrove.

• E allora guardi suo meglio  
il nostro enigma  
Venus - Natura.

↑

E' posto altrettanto trattino  
che "potterosamente"  
creavamo di nuovo!

Il trattino che - di nuovo -

la macchine filmica moderna

vuole "risolvere", in quanto

"macchine" pellicolare,  
meno all'opera delle

pellicola, della membrana

che fa la natura non indifferente.

lo comanda?!  
Voglio  
Colore!  
Pesso!

Questa prima forma rudimentale è risultata contemporaneamente anche la più artistica. Il quadro è esattamente lo stesso per la forma originaria della pratica figurativa, l'*ornamento*, la cui *struttura finisce* per dissociarsi da quella stessa realtà che l'ornamento mira a rafforzare. Lo spirito metrico di una immutabile ripetitività si è fissato nella struttura dell'ornamento, ma in seguito l'esperienza allontana gradualmente la pratica da questa ipertrofia della strutturazione metrica e dell'uniformità e la avvicina alla realtà ritmica e melodica di una rappresentazione multiforme.

Dalla «sincronia metrica» della coincidenza dei confini, le combinazioni di complessi verbali e spostamenti spaziali cominciano a passare a rapporti *contrappuntistici* via via più «incrociati e intrecciati». Già nei canti con progressioni queste combinazioni sono significativamente più complesse e meno simili al passo di marcia.

Lo stesso avviene nella struttura dei modelli di versificazione che le riflettono. Nel rapporto sono il metro puro si costruisce con un complesso disegno ritmico e una raffinata organizzazione della melodia.

Dal punto di vista semantico le singole immagini del contenuto dei versi smettono di *combaciare* con le «grigie» delle misure e cominciano a *penetrare reciprocamente* l'una attraverso l'altra. Ciò ci permette di utilizzare esempi e modelli poetici nell'analisi di un «buon» legame tra una catena di immagini plastiche (realizzate descrittivamente: con parole) e una struttura musicale che le sostiene. In questa direzione, infatti, la *poesia* – con i suoi schemi e con il loro configurarsi in misure – ha fissato non solo il fatto stesso della combinazione del movimento e della voce nel comportamento umano, ma anche l'intera gamma delle sfumature secondo le quali si è sviluppata la cultura di questa combinazione nell'ambito di un'azione organizzata.

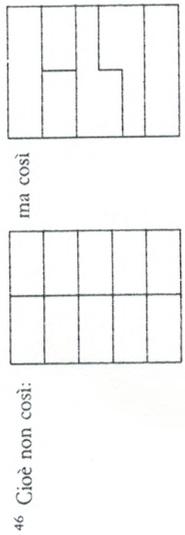
E qui bisogna dire subito che un corretto rapporto di due serie di immagini – sonore e visive – che costruiscono insieme una catena di immagini audiovisive compiute, deve essere strutturato in modo da assicurare una buona saldatura anche nella sua intelaiatura, come accade per la poesia nei momenti di fioritura della cultura poetica in cui vediamo che la combinazione delle partizioni metroritmiche (musicali) e dei modelli plastici (significati e contenuti) è sempre tale da consentire una reciproca compenetrazione.



La coincidenza dei confini non è solo «auspicabile», ma spesso è persino indispensabile, come mezzo espressivo stabile. In particolare dove siano necessarie precise e costanti partizioni per grandi unità testuali (cfr. sotto, per esempio, l'analisi del finale del *Cavaliere di bronzo*, dove compare un caso come questo, interpretabile come una partizione della catena delle scene in «atti»). Sotto questo profilo possiamo trovare i dati che ci interessano, per esempio, in Sabaneev, il quale sintetizza il nostro problema nei seguenti punti contenuti nel riassunto del capitolo VIII (*Il discorso poetico - Struttura e melodia del verso*) del suo libro *La musica del discorso*, Mosca 1923, p. 158:

I suoni reali del discorso scivolano sulla rete metrica, di solito coincidendo solo in parte con i suoi semplici contorni. [...] Molto più spesso i temi [cioè che io chiamo immagini, S.E.] non coincidono con i metri, come i mattoni in una costruzione: alcuni oltrepassano, altri anticipano il metro principale, e ciò crea la particolare *saldezza* dell'insieme.

Sul piano metrodinamico l'euritmia si materializza nella *penetrazione del metro da parte dei temi* [delle immagini, S.E.] e *viceversa*; nella *mancata coincidenza dei confini di tutte le coordinate* (cioè, in modo analogo alla «posa dei mattoni»)»<sup>46</sup>. [...] nella presenza di un culmine in ogni elemento e in tutte le parti nel complesso. Spesso, questo culmine come risultato di un'euritmia intuitiva, va a cadere nei cosiddetti punti simmetrici oppure nelle «sezioni auree»...



46 Cioè non così:

L'allacciamento delle partizioni l'una all'altra deve avvenire come in un'«opera in muratura»: ciò offre la possibilità di un'originale applicazione alla combinazione di suono e immagine di ciò che in poesia è noto come «enjambement»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> L'«enjambement» si verifica quando la divisione in parti e le terminazioni delle frasi non coincidono con le divisioni e le terminazioni proprie del verso. Nel suo passare da una ri-

Con questa sorta di «opera in muratura» si ottiene una stabile *combinazione* degli elementi principali della colonna sonora con le immagini della pellicola.

Ma questo principio deve trovare un radicamento ancor più profondo: *all'interno dell'inquadratura e all'interno della battuta musicale*, ove persegue il medesimo fine di un *intreccio organico*. Perché poi l'unità del metodo permei l'oggetto nel suo complesso, è necessario che anche nelle suddivisioni interne dei «pezzi» di musica e dei «pezzi» di immagine sia osservata la regolarità dei principi.

Gli *accenti sonori e motori* contenuti nei vari «pezzi» sono la percettibile ossatura di simili suddivisioni «internes».

Nel suo sviluppo, il montaggio verticale *ha notevolmente modificato alcuni principi del montaggio «lineare»*, cioè del montaggio dei pezzi puramente visivi della *componente plastica* che è parte determinante del procedimento compositivo generale del montaggio audiovisivo.

Ciò deriva dal fatto che il montaggio muto doveva produrre non solo il movimento dell'immagine ma anche il suo disegno ritmico e il suo reale *battito fisico*, ciò che oggi il cinema sonoro realizza interamente con la colonna sonora.

Il montaggio del cinema muto fu così costretto a mettere in particolare rilievo, all'interno del sistema delle inquadrature, l'elemento più efficace dal punto di vista fisiologico. Vale a dire il momento del-

ga all'altra la frase lega le righe tra loro. Cfr. ad esempio, in Puškin, la fine del *Cavaliere di bronzo* [26]:

Un'isola piccina

Si vede a mare. A volte

Vi approda colla rete

Il pescatore alla pesca attardato

E cuoce la sua magra cena,

O un impiegato visita.

Colla barca a diporto la domenica,

La deserta isoletta. Non vi cresce

Un filo d'erba, lì. L'inondazione

Lì per capriccio aveva trasportato

Una vecchia casuccia. Sopra l'acqua

Era rimasta come nero cespo.

Questa passata primavera

L'hanno portata via su una chiazza. Era vuota

E tutta in pezzi. Presso la soglia

Trovarono il mio pazzo,

Ed ivi stesso il freddo suo cadavere

Seppellirono per l'amor di Dio.

lo scontro tra i frammenti di immagine, come tale privo di ogni rapporto con la figuratività e attivo in modo direttamente fisiologico (secondo i principi del battito ritmico): la percezione fisiologica di impulsi di diversa forza, legati all'alternanza di immagini di varia misura, di differente orientamento, di differente illuminazione ecc.

Il complesso di tali collisioni fra i pezzi e la successione delle spinte generavano, attraverso l'ininterrotta fluidità delle immagini, una sorta di seconda linea che, in un'altra dimensione, articolava lo stesso tema (certo, solo nei casi in cui c'era accordo tra l'andamento del montaggio e il pulsare del tema!).

Nella corsa delle immagini mute si otteneva così quel *movimento duplice*, proprio di qualsiasi composizione musicale, anche la più primitiva, che elabora contemporaneamente due linee principali: la melodia e l'accompagnamento.

Il continuo pulsare delle cesure del montaggio attraverso la melodia di un'immagine incessantemente fluente ci ricorda assai da vicino la parte «di basso» della mano sinistra che, sullo spartito musicale per pianoforte, accompagna la linea melodica della destra.

In molti casi e nei campi più svariati incontriamo questa formazione di un *duplici ordine* (ordine multiplo) di dimensioni ottenute con i mezzi di una sola e identica dimensione.

Nella poesia popolare, ad esempio, una parte del materiale verbale — perifrasi e parole — non ha funzione *tematico-figurativa* ma di accompagnamento musicale.

Scrivo a questo proposito A.N. Veselovskij:

La lingua della poesia popolare si è riempita di geroglifici, comprensibili non tanto figuratamente quanto musicalmente; non si tratta di elementi che rappresentano ma di elementi che accordano, bisogna tenerli a mente per farsi un'idea del senso (*Opere complete*, tomø 1, p. 168).

Lo stesso ruolo astrattamente musicale caratterizza, in una certa misura, anche i famosi epiteti omesici che richiedono non tanto una riflessione sul significato, quanto una particolare attenzione acustica al loro sussurro o rimbombo.

Questa caratteristica percettiva viene in luce con molta chiarezza nel caso di un loro uso *ripetuto*, quando, cioè, figurano come una sorta di individuale leitmotiv musicale che accompagna ogni apparizione del personaggio.

Dello stesso procedimento si serve, nella prosa descrittiva, anche L. Feuchtwanger.

melodia e  
 accompa-  
 gnamento  
 ↳  
 melodia  
 ↳  
 accompa-  
 gnamento

Molti personaggi dei suoi romanzi sono sempre accompagnati, dovunque appaiano, da una simile, stereotipata formula-descrizione!

Ma questa particolarità rivelata da Veselovskij ha un diretto rapporto soprattutto con ciò che nella poesia giapponese è noto come «makura-kotoba» («parole-pausa»):

Al tempo del medioevo giapponese, quando apparve questo termine, il senso di molte di tali parole era sconosciuto (come anche oggi); in altri casi era indeterminato; e a volte, malgrado l'intelligibilità delle parole stesse, era difficile capirne l'uso in un dato passo del testo. Fu così che si cominciò a considerarle come «parole-pausa», sprovviste di un senso vero e proprio e usate in qualità di inserti, come ausilio per il rispetto del metro (F.V. Dickinson, *The Literature of Primitive Japan*, London, 1907).

Queste parole suscitano involontariamente nel mio pensiero qualcosa che ho sempre avvertito nelle realizzazioni teatrali di *Che disgrazia l'ingegno*.

Questa commedia è incredibilmente impacciata nella maggior parte degli allestimenti che conosco.

E direi che lo è particolarmente in quelli del Teatro d'arte.

E il motivo è che non si sono prese in dovuta considerazione certe sue caratteristiche analoghe a ciò di cui parla Veselovskij in relazione alla poesia popolare.

L'eccezionale appesantimento della messa in scena di *Che disgrazia l'ingegno* trova origine, a mio avviso, nel fatto che si considera tutto il testo in versi della commedia come qualcosa «da recitare». Io credo, invece, che una sua grandissima parte sia soprattutto musica, che ha il compito di riprendere i temi principali delle azioni e dei ragionamenti. Se la intendiamo così, questa parte del testo dovrebbe essere recitata non in modo «normale», ma come un accompagnamento melodico.

Mi sembra che a sostegno di questa opinione ci sia anche il genere particolare di questa commedia che è tutto interno alla tradizione del vaudeville, ma innalzata su scala «monumentale»<sup>25</sup>. Infatti il *no-do* della situazione «comica» è costruito su un calembour puramente verbale — *sul gioco di parole tipico del vaudeville*. L'esclamazione che Cackij è «matto», che ha un senso *figurato* e «largo», viene presa nel senso *letterale*, come un fatto reale. Perché allora non ammettere che

<sup>25</sup> «Il vaudeville si che conta, tutto il resto non vale niente» [27].

melodia e  
 accompa-  
 gnamento  
 ↳  
 melodia  
 ↳  
 accompa-  
 gnamento

la musica, sempre presente e obbligatoria nel vaudeville, si sia radicata nello stesso tessuto verbale della commedia?

Questo punto di vista non ci deve meravigliare! Che cosa non è stato necessario inserire nei testi, nel corso della storia del teatro, a seconda delle convenzioni sceniche con cui sarebbero stati rappresentati!

A volte si trattava persino di... decorazioni! (certo assai più lontane dal testo che non la musica!): eppure quanti monologi *descrittivi*, ad esempio in Shakespeare (a partire dalla notte di luna nel monologo di Romeo), servono ad evocare un paesaggio immaginario, l'ambiente per uno stato d'animo!

In altri casi al testo del dramma tocca, con un procedimento assolutamente inatteso, di esporre anche la sensazione della durata temporale.

Vorrei citare uno di questi casi, proprio perché in esso il testo si serve, a tal fine, di mutamenti grafici dell'immagine che è costretto a descrivere a parole.

Si tratta del famoso passo dell'*Amleto*, prima della preghiera del re e della spiegazione del principe danese con la regina madre:

POLONIO Monsignore, la regina vuol parlarvi d'urgenza.

AMLETO Guardate quella nuvola lassù. Non vi pare che richiami la forma di un cammello?

POLONIO Eh, per la messa, proprio di un cammello, sì.

AMLETO O, piuttosto, d'una donnola?

POLONIO Una donnola, sì, alla forma del dorso.

AMLETO O una balena.

POLONIO Spicciata. Una balena.

AMLETO Bene. Verrò da mia madre. Subito [28].

Di questo passo della tragedia sono state date innumerevoli e svariate letture fondate sulla considerazione che la nuvola conserva il suo profilo, mentre muta arbitrariamente l'interpretazione che ne dà il principe.

La scena di solito è intesa come uno scherno di Amleto nei riguardi di Polonio, o come una continuazione del gioco della pazzia da parte del principe<sup>26</sup>.

Mi sembra che ciò non sia del tutto esatto, soprattutto perché

<sup>26</sup> Questo passo è interpretato così anche da Kuno Fischer (*L'Amleto di Shakespeare*,

nessuno si immagina davvero i contorni della nuvola di cui qui si parla.

In realtà, la successione dei profili – il cammello, la donnola, la balena – è in logica e coerente connessione con la nuvola che *muta la sua forma*.

Infatti, se disegniamo in modo schematico questi tre profili, cosa vediamo?

Il primo contorno scorre nel secondo e poi nel terzo, in modo del tutto conseguente.



Perciò mi sembra che le tre successive comparazioni determinino soprattutto *il corso del tempo* – un tempo durante il quale la nuvola riesce a mutar forma due volte.

Bisogna pensare che il ciclo nuvoloso non è tranquillo, infatti questo doppio cambiamento di profilo avviene nel corso di sei brevi battute; e che le nuvole fuggono rapide e rapidamente trasformano i loro contorni.

Ma a che serve questa doppia caratteristica – il fluire del tempo e la corsa febbrile delle nuvole?

Credo che serva a descrivere due elementi del comportamento del principe danese: il tempo passa rapidamente perché il principe pensa, e il pensiero del principe è febbrilmente veloce.

Non dimentichiamo che questa scena occupa un posto molto importante nello svolgimento generale degli eventi che minacciano Amleto.

Parlando con Guildenstern egli aveva appena detto: «Pretendi di saper suonare me, di conoscere i miei tasti, di sradicarmi dal cuore il mio segreto e non sei capace di trarne una nota» [29].

Mosca, 1905, p. 118), il quale in sostanza vede in questa scena l'ironico disprezzo del principe verso la piaggeria dei cortigiani.