

La Bottega dei saperi

SOGGIORNO DI STUDIO

presso il Convento della Ripa – 25-27 maggio 2018

a cura del Comitato scientifico di Mechrí

Sin dalla sua nascita Mechrí ha inteso costituire, per tutti coloro che ne seguono e sostengono le attività, un'occasione per addestrarsi a costruire un sapere comune, intrecciando le arti con le scienze, le lettere con la ricerca sperimentale, la tecnica con il pensiero filosofico, al di là di partizioni stantie e di sterili contrapposizioni. È in tal senso che la nostra Associazione ha scelto di chiamarsi «Laboratorio di filosofia e cultura»: sia perché le modalità di una formazione transdisciplinare sono ancora tutte da inventare (il che assegna alle nostre ricerche un carattere inevitabilmente sperimentale), sia perché il genere di conoscenza che costituisce la nostra ipotesi e la nostra scommessa richiede di svolgere con pazienza esercizi di trasmissione e condivisione dei percorsi individuali entro un orizzonte collettivo. Il modello segreto che ispira il nostro progetto culturale è quello delle botteghe rinascimentali, dove il lavoro degli apprendisti era auto-formazione mediante il fare e la maestria da acquisire, nel tempo lento delle prove e degli errori, risiedeva nel graduale trasformarsi della postura, delle mani, dell'agilità con la quale i corpi si mettevano all'opera. La Bottega dei Saperi è anzitutto un auspicio, ciò che Mechrí vorrebbe addestrarsi a diventare.

Per dare concreto avvio all'esercizio, in chiusura delle attività dell'anno sociale sono programmate due giornate di lavoro intensivo per sostare sui temi via via emersi elaborando percorsi di riflessione condivisi. Il luogo scelto per il soggiorno di studio è un ex Monastero Carmelitano, il Convento della Ripa di Albino (BG), risalente alla metà del XV secolo e oggi attrezzato a suggestivo ostello (La Ripa Hostel <http://www.laripahostel.com/>) dall'Associazione Diaforà (Centro di studio, ricerca e formazione sulla differenza). Di seguito il programma generale delle giornate. Temi, titoli e materiali delle singole sessioni verranno trasmessi agli iscritti tramite email.

L'UNO DEI MOLTI: L'ARTE DEL COMPORRE

Uso e comprensione

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 medietale 'compagno, -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. Filosofia 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 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 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 fantasticherie 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.

SIMULTANEITÀ: L'UNO DEI MOLTI

[1]

SEMINARIO DI FILOSOFIA PER MEXCI, 2017-18

INTRODUZIONE: USO E COMPRESIONE

[Sua rilevanza in itinere]

□ Di continuo usiamo le cose, senza davvero curarci di comprenderle.
Le usiamo "automaticamente", senza fare attenzione.

→ Per es. di chiederci: da dove vengono le "cose" e che cosa sono?

[Tutti siamo tutti "automi culturali".]

N3



N3: Uso del mondo (che ci usa). [Come sono "fatte"]

MA: PUÒ ACCADERE UN USARE E UN COMPRENDERE SIMULTANEO?

- Una qualche contemporaneità di uso e comprensione esiste (per es. usiamo questo dire per comprenderci), ma nessuno ci fa caso.

- In noi è invece radicato l'uso inconsapevole, non zero tematico (direbbe Husserl).

N3

MA IL FATTO È CHE PER COMPRENDERE DEVI GIÀ USARE!

(Per es. il discorso.)

- In effetti: è proprio l'uso che apre la comprensione. ("In principio è l'azione".)

E ALLORA CHIEDO:

1. È possibile rendere davvero tematica la comprensione "in sé", se già il farlo comporta un uso non tematico?

2. Perché poi questa volontà di rendere tematica la comprensione?

Comincio da 2. →

2. Se vedo la differenza tra uso e comprensione quella simultaneità irriflessa di uso e comprensione cui sempre mi affido diventa problematica.

→ (mentre uso il mondo non comprendo ne' il mondo, ne' il mio uso, cioè il suo come, il suo senso e il suo perché.)

2

[L'uso fornisce una comprensione, ma allora che comprensione è?]



comincio a vedere che è l'uso a determinare il mio modo di comprendere.

N3

□ [E QUINDI: CHI DAVVERO PARLA E SCRIVE QUI?] N3

L'uso mi governa e allora ho l'impressione di essere come un burattino, il cui corpo e la cui anima sono uccelli "puffi" e un gioco del destino.

(L'evoluzione, l'educazione, la società, l'economia, la geografia, il lavoro ecc. ecc.)

Se non ne vengo in chiaro la mia anima "filosofica" e occidentale protesta. (Ma da dove viene anche essa? Per quale destino?)



In fatto di religione ho le mie idee. (Ma senza internet e telefoni sono morto.)

La marionetta di Platone

Molti, e più, sono in generale contenti di fare ciò che si fa, sono soddisfatti di dire ciò che si dice, di credere ciò che si vede, di desiderare ciò che si desidera e così via.

1. Se comprendere equivale a rendere tematico, allora si tratterebbe di mettere lì davanti la "cosa comprensione".

→ N3: attenzione! cosa è così?

(cf. Gegenstand) rendere oggetto

MA CHE SIGNIFICA "SIMULTANEO"?

Ma il mettere lì davanti, abbiamo detto, è aperto dall'uso, poiché è l'uso che, simultaneamente, comprende.

Quindi è la natura comprendente dell'uso che si tratterebbe di tradurre in una descrizione definitoria.

Ma ciò implica un uso ulteriore (per es. la visione categoriale) e siamo da capo: il proposito è illusorio e irrealizzabile.

cf. "Scacchierra", di Borges. X — X (L'incanto del ritmo, pp. 27-8.)

CHE COSA SI VEDE?

Dipende dall'uso → Esempio del vecchio fasciario: X — X

(A.N. Whitehead, Scienze e filosofia
(1948), in Natura e storia, pp. 138-40.)



□ L'uso apre alla comprensione (2), nel senso - diciamo - che comprendere renderebbe tematico l'uso medesimo.

- Ma rendere tematico è un ulteriore modo di fare uso del mondo. → E così, per comprendere ciò che intendiamo di una fotografia su cartolina dobbiamo fare un uso determinato di sguardi, parole, discorsi, ipotesi, ricordi ecc.

□ Questa riflessione suggerisce però di proporre una distinzione nel nostro vocabolario concettuale, stabilendo una differenza tra INTENDIMENTO e COMPRESIONE.

- Diciamo perciò che l'uso apre all'intendimento, sempre in modi determinati, e non a quella ipotetica comprensione globale che avrebbe uso e intendimento come suoi oggetti interni o come sue parti. [cfr. il tutto e le parti. 24]

□ Quindi, l'uso che fai della cartolina mostra come e che cosa intendi. (qual senso, per es., della medievale intentio, o della intenzionalità husserliana.)

- Per es.: gli dai uno sguardo e la butti; oppure distrattamente la consideri; oppure la esamini con attenzione ecc. (Un conto è se conosci Procida e perché; se sei un fotografo, un venditore di sanguis, un architetto, uno storico, ... un filosofo ecc.)

DALLA LETTURA CHE NE FAI EMERGE CHE COSA SAI E COSA SEI.

□ La lettura che ne facciamo qui emerge da un certo comune interesse "filosofico", però anche differenziato.

↓ Provo a fare io una descrizione di ciò che si vede, idealmente per tutti: X — X

- Provo a chiedere (chiederci): che cosa si intendeva mostrare?
- E, a questo proposito, che ci fanno, cosa sono quelle due figure in primo piano?

(cartolina ingrandita)

□ Necessario è anzitutto un contesto d'uso. → cfr. [31]

Se in principio è il contesto d'uso, ogni cosa, ogni oggetto è il prodotto del complessivo e simultaneo lavoro sociale, compreso (bada bene) il lavoro dei discorsi.

N3

Si potrebbe dire che proprio il lavoro sociale genera la "materia" dei discorsi, sia nella loro "forma" (come vedremo), sia nei loro "contenuti" (cfr. Michel Foucault).



Cioè quel continuo che il discorso presuppone nelle sue operazioni comunicative, descrittive, analitiche, argomentative, narrative ecc.
- Il continuo, esso è solito pensare, della "realtà" (cioè della "cosa" che viene detta).

□ Nel nostro attuale discorso vediamo all'opera almeno 3 presupposti:

- Il lavoro sociale attuale.
- Il lavoro dei discorsi attuali
- Il lavoro del lessico filosofico

La nostra "materia"

specialistici
- Te non

N3

Il contesto d'uso (per esempio fare legna nel bosco) esibisce la sua efficacia in quanto stimola le risposte del comportamento, le risposte di quel supporto che è il corpo in azione; e suscita segni interpretativi incidendoli sul supporto della voce silenziosa.

("Questo legno non è buono... meglio quello..." ecc. ecc.)

Questo appello alla "materia" suggerisce una quarta forma (figura) dopo le tre precedenti: **[MATERIALISMO]**

1. Materialismo logico-metafisico
2. Materialismo logico-mechanicistico (e sperimentale)
3. Materialismo trascendentale
4. Materialismo pragmatico

(gli schiavi, che fessicce...)

↑ Tipica espressione heggeriana

□ ALLORA RIPETIAMO:

IN PRINCIPIO È L'USO CON I SUOI POLI DI INTERESSE, CHE STRUTTURANO ANCHE I DISCORSI.

↳ Lavoro sociale [D]

(cfr. [31])

(L'interesse del fascista è di non perdere la via nella campagna; l'interesse del reverendo Whitehead è di riconoscere i ruderi romani e fantasticarci sopra.)

□ Parlare di "verità" significa presupporre la forma e la funzione del giudizio. → (Urteil: la divisione originaria, l'intendere dell'intelletto - Hegel.)

↓

È la sua duplice alternativa — sincerità/mensogna
 — verità/errore (inadeguato/adequato)

→ Ma la totalità sfugge al giudizio, gli è indifferente, non vi ha a che fare. (Non tesse e non lavora!)
 (Al contrario, è il giudizio che vi è compreso, che ve è partecipe, ve è parte.)

□ La pratica del giudizio presuppone il lavoro della conoscenza, i suoi usi del mondo, i suoi contesti, i suoi intrecci di strumenti epistemologici e supporti materiali, e in correlazione con tutto ciò, i discorsi sociali → Questo è il luogo (e il tempo) della "verità".

• (Quindi il mondo)

Il mondo, il reale, non vi hanno a che fare, perché la totalità non è né una né molti, né in moto né in quiete, non divenire e non unita. → cfr. 48

Neppe "è", perché ogni essere è "ontico" (direbbe Heidegger).

→ Con questo "ritorno socratico" la filosofia come episteme tes altheias ha chiuso il cerchio, c'è proprio finita.

□ Il discorso filosofico, la sua capacità di "comprensione", vengono da un particolare uso del mondo, che viene dall'intera sua storia.

↓

Un patrimonio di vicende, di personaggi, di vite, di parole, di discorsi, di scritture, di azioni, che costituiscono la ricchezza e l'infinita completezza del nostro mythos (per es. nel senso in cui Kerényi parla di "mitologema").

→ Discorsi e testi intrecciati con l'intera storia dell'Occidente (e del mondo), impensabili senza quei "discorsi".

↓

E così, per un verso, siamo tornati al Socrate del Parmenide di Platone: cfr. le 8 tesi;
 per un altro all'estre della Repubblica, che è ΕΠΕΚΕΛΥΑ Τῆς οὐσίας, 509b → verso il Bene...
 [PP. 250-191 Parmenide.]

□ Nella "economia della vita del pianeta":

- 3e "lavoro" del vivente (più propriamente, passi intelligente, ma non sapiente).
- 3e lavoro sapiente degli umani → Esso frequenta il rostrato "inorganico" della vita. (Soglia incidente (non) coincidente.)

• E così fa esperienza del non conoscibile della conoscenza (non buoni / non oltre / non dopo) **ma nella NS conoscenza.** inorganico (Cfr. 44)

□ L'incontro col mondo si manifesta nella espressione dei discorsi comuni → provvisorie credenze

- ↳ fragili certezze
- ↳ poco solide speranze

Da un lato è la natura stessa del discorso, della parola, a suscitare questi (suoi) fantasmi; da un altro lato è l'imperscrutabilità stessa del destino ad alimentare le domande e rendere fragili le risposte.

↳ là dove si manifesta l'incontro col destino.

□ In questo insieme di discorsi (la "cultura umana") come si colloca il "lavoro" della biologia?

- Discorso che osserva i discorsi, abbracciandoli dalla superstizione di assoluto, senza peraltro abbracciare se stesso
- dall'uso discorsivo del mondo che è la sua storia. → lavoro "infinito", perché l'universo è infinito (davanti / dietro di lui / dentro)

□ Raccontando il suo vito, il filosofo mostra se stesso, dice "chi è" (come chiedeva Socrate).

- In questo ripetere in esercizio, ogni filosofo (come ogni uomo, essere umano, ma a suo modo) è nelle continue ricerca di scoprire la sua "parte", il "personaggio" che nel tutto gli è affidato. (Lo ritrova suo al punto in cui ciò che poteva dirsi è stato detto. E questo è tutto.)

↳ Parole che sono un ritratto di un filosofo mai compiuto. (Cfr. Seminario delle Arti del Linguaggio, 2017-18.)

□ Il modo del filosofo (dico "io") sta nell'abitare nel cuore del lavoro della conoscenza (della scienza), misurando, raccontando, trascrivendo in supporti, mappe e bussole, la storia della vita della terra, e il suo destino cosmico, che viene dal cielo.

→ X — X "Una bussole" (L'incauto del rituale, p. 20) di Borges.

(Preparare la lettura: "idioma", "storia del mondo", "criptografia", le "Babel" dei discorsi, l'uccello esterrimo, ago della bussole, istinto di agguato della vita planetaria.) Il cigno, le acque del labirinto di Creta, abitano sulla linea sottile, i 3 regni dell'acqua, della terra, dell'aria: uno di molti.

(Cfr. "Scacchiera": 2)

|| Quanta polvere di stelle di cui è fatto il mio corpo, come ogni corpo. ||
 || Di cui è fatta questa "cosa", la filosofia, come ogni cosa. ||

È curioso come rimangano in mente alcuni particolari. Ricordo esattamente il vecchio fascinaio che portava la legna nella casa dei miei genitori tra il 1870 e il 1875. Era un vecchietto strano, ignorantissimo, che si guadagnava a stento da vivere. Indossava un abito di velluto a coste, talmente vecchio che era impossibile calcolarne esattamente la data di fattura. Tagliava gli arbusti dai cespugli nella foresta vicino a Canterbury, a circa 17 miglia da casa nostra. Poi faceva a pezzi la legna nella lunghezza voluta e legava i rami in fascine, ciascuna delle quali rappresentava più o meno la quantità di legna necessaria per accendere il fuoco una volta. Ogni quindici giorni o tre settimane arrivava al villaggio, con un gran carro pieno di fascine accatastate. Passando gridava: « Fascine! fascine! » con una voce strana, rauca e ritmata, che mi è rimasta impressa nella mente anche se sono passati più di cinquant'anni. Il cavallo era ancor più decrepito dell'uomo — un vecchio cavallo da tiro, completamente sfiancato. Facevano circa un miglio e tre quarti all'ora: l'uomo camminava a fianco del cavallo ed insieme si trascinavano avanti, senza fermarsi e senza stancarsi, vicinissimi alla fine dei loro giorni e nello stesso tempo apparentemente eterni e fuori del tempo. Quell'uomo, il suo cavallo, la regina Vittoria, e i suoi ministri, sono tutti una parte essenziale della storia inglese. E ad essa appartiene anche mio padre, il vicario del distretto, profondamente

radicato nella vita di campagna, così come mi viene in mente ora, a distanza di mezzo secolo, con le sue conversazioni col vecchio fascinaio. Quei due erano molto amici, ed è un peccato che io ricordi solo un pezzetto della loro conversazione. Era il vecchio fascinaio che diceva: « C'è gente che per lavorare si affanna dalla mattina alla sera. Ma vede, caro signore, la sera del sabato arriva alla stessa ora per me e per loro ». Questo è un autentico frammento di conversazione paesana di circa sessant'anni fa, e gli interlocutori sono tutti morti, e con loro il loro mondo di consuetudini.

...Il vecchio fascinaio, quando col suo carro e col suo cavallo percorreva lentamente i boschi vicini a Canterbury fino al North Foreland al margine estremo del Kent, attraversava senza rendersene conto e senza saperlo i luoghi in cui era passata la storia inglese. Vi sono ancora in Inghilterra singoli individui al suo livello mentale, ma come genere non esistono più. Per quanto riguarda l'istruzione la frattura fra le classi sociali è stata ampiamente colmata. Per quell'uomo la storia secolare di Cambridge, con le sue reliquie di martiri, eroi, artisti e re, non aveva nessun significato. Avanzava attraverso prati paludosi, contornati da fortificazioni romane; attraversava il villaggio di Minster, con la sua magnifica chiesa normanna e i ruderi di un monastero che un tempo aveva governato il territorio circostante; vedeva il punto in cui Agostino aveva tenuto il suo primo sermone; vedeva la spiaggia su cui erano sbarcati i sassoni; oltrepassava Osengal — cioè il sito delle ossa — che è probabilmente il più antico cimitero inglese. Ma per lui tutto ciò non significava niente: non poteva capire né il passato da cui egli stesso derivava, né le forze del presente che avrebbero ben presto eliminato i tipi come lui.

I

*I giocatori, nel grave cantone,
guidano i lenti pezzi. La scacchiera
fino al mattino li incatena all'arduo
riquadro dove s'odiano due colori.*

*Raggiano in esso magici rigori
le forme: torre omerica, leggero
cavallo, armata regina, re estremo,
alfiere obliquo, aggressive pedine.*

*I giocatori si separeranno,
li ridurrà in polvere il tempo, e il rito
antico troverà nuovi fedeli.*

*Accesa nell'Oriente, questa guerra
ha oggi il mondo per anfiteatro.
Come l'altro, è infinito questo gioco.*

II

*Lieve re, sbieco alfiere, irriducibile
donna, pedina astuta, torre eretta,
sparsi sul nero e il bianco del cammino
cercano e danno la battaglia armata.*

*Non sanno che la mano destinata
del giocatore conduce la sorte,
non sanno che un rigore adamantino
governa il loro arbitrio di prigionieri.*

*Ma anche il giocatore è prigioniero
(Omar afferma) di un'altra scacchiera
di nere notti e di bianche giornate.*

*Dio muove il giocatore, questi il pezzo.
Quale dio dietro Dio la trama ordisce
di tempo e polvere, sogno e agonia?*

- Storia "fantasmatica" delle fotografie:

- delle "stampe di accolto del tesoro sotto chiave" (Cine)
- dell'"occhio artificiale" (Leonardo)
- della "camera oscura"

1819: l'immagine fotografica

↓
l'immagine che è dentro la camera viene fissata su una superficie

- Macchina fotografica: strumento

di registrazione di vite

: immortalare, trattenere istanti di vite

↓
(Inerzia)

(?)
↑

↓
(movimento)

- Che cosa Non si vede e che cosa si vede nelle fotografie?

→ L'invisibile di luce (e di ombra)

→ L'uso dei foti (cioè di scatti e scatti) di traccia di luce

- Ogni "cosa" è una "fotografia": scrittura di luce e di ombra

⇒ immagine / rappresentazione di mondo in un determinato uso

- Ogni Contesto di Uso è

→ cosa (mondo)

→ rappresentazione di cosa (mondo)

(forse puoi stare il medium, il filo di ghianda che fa uso di immagine e mondo?)

il contesto è supportato?

- Uso "strumentale" del mondo

⇒ mondo come "testo" ...

tutto ciò che deriva dalla pratica d'uso alfabetica

Ejzenštejn: traslazione
metafore, profi loctura

- Nella traslazione
" mondo " e " testo ",
" mondo " e " immagine "
(scrittura , grafo)
si toccano , sono simultanei,
sono due' in uno - Sono " omotimi " (come l' uomo e l' immagine d. uomo)

- le " cose " scompaiono (e con loro la domanda che ne chiede l' essere) - Non vi e' che il trascorrere di " immagini " / usi (parole , rappresentazioni) di vertici mondiali -

ma e' proprio questo trascorrere che il cinema vuole trascrivere

=> Un trascorrere di metafore -

=> Non ci sono al mondo cose in passato tali -

=> Aperta di ogni possibilita' di comprensione ?

o nuova chance ?

NB

Ejzenštejn,

TGM p. 50, 54:

il montaggio metaforico e' alla base di comportamenti espressivi (= esperienza) d. essere umano (giu' nel gesto: messa in scena compresa).

duplicita' di piani ineliminabili nella loro unita'

Quale uso e' all' opera in psta vostra " traslazione " o " profi loctura " ?

con quale pennellate profi li ?

da quale angolature i nquadri ?

che cosa il tuo " atteggiamento " contorce ?

→ taglio profi loctura
↳ marcia del profi loctura

Stipite vucine

Affonda nel tema d. ornaments;
i vucini vucini -> ne' testo ne' contesto

-> decorazioni che appaiono nulle

-> cioè mediana e dismediana
loro stesse imitando il
uso figurale fin tra le
figure

SF [5]:
cio' che
sfugge
alla
rappresenta
zione

cf.
Castello Sforzesco;
Sala delle Asse

- Un filo (disegni lineari)
che, come una
dama, verifica in se
stessa e' INTUITE

SF
non si spande
-> un uso
figurale.

nel senso che
non significa un uso
del mondo particolare

o pre-ciso
ma "ricorda"
le figure

Il suo uso unico
e' il cont-pretazione,
il tenere insieme
le figure e cio' che
non e' figurale.

↓
e'
"ausilio
x il
rispetto
d. metro"

come
nube o
stunfero!

→ vuole
"SIMILE"

SF [7]:
soli
gli sono

↓
svolge esattamente
la funzione
"musica"

da' "misura"
e commisura
le figure

ES. canto popolare,
ricami vocali nel canto
lirico, ...

Ma (proprio per questo)
noi cercavamo altro.

Cercavamo il "continuo",

il filo delle ghiandole → Ci eravamo
illusi di

Abbiamo
cappato
la parte
con la
parte.

Il filo sfugge
e il tessuto
si scioglie.

Eppure avveniva
inesorabilmente

di non confondere

il filo con il contesto 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.

avere trovato
nelle "storie"
lucce, del
nelle di
figura.

Ma anche
nell'storia ci
è rivelato
parte e conti-
guità.

È sempre estranea e improprio
profabile l'aspetto all'uso.

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

è sfuorata-sfera
 ma è de
 una sfera

è
 " fuori
 uso "

• Nei termini di Ejzenštejn:

è sempre irrepresentabile
 e non profabile
 di ogni profatura ...

• Su SF → al qui 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
replie)

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
Colonna!
Possa!

... Un embarquement pour
Cythere

di Francis Poulenc (1899-1963)

con cui si
conclude (circa ...)
il testo di

Atmosfera -

l'isola
di
Afrodite
...

→ Aresolito
Cfr. Allegato 8.5

Senza che ce ne accorgessimo
pudesse scendere, pudesse di
inappropriato e inappropriato
nella luce eterna del nulla -

le due musiche insieme.

Il bel muretto come il
verso posto / endroit

della luce superluminosa,

il suo imprevedibile

"fuori uso", o il suo "uso improprio",

e "inappropriato", il suo altro radicale.

NB: Chissimmo suche

«strumento» o «decozione»
 questo «fuori uso» non
 è giusto / sempre figurabile
 → E' zeitgeist: ciò che evoca

un "paraggio immaginario":
 una emozione potenziale,
 una "insperanza" della
 figura che non affiora
 ma ha un sistema e
 può diventare figura
 non diventando (Solve et
 coquere
 d'unitatem)

Ma chiedi sino infine:

Come può succedere più
 artificioso, questo "arte originale"
 e moderno stile?

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»²⁴.

²⁴ 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 *duplice 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. Dickins, *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»²⁵. 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

²⁵ «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 principe²⁶.

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

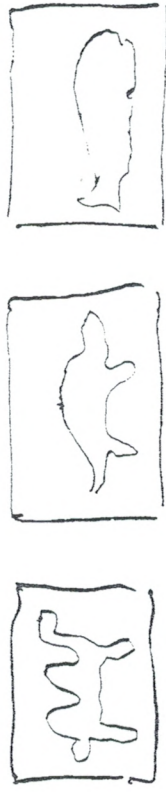
²⁶ Questo passo è interpretato così anche da Kuno Fischer (*L'Amleto di Shakespeare*,

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.

Atmosfere

→ Dopo *Requiem* (1965), Ligeti compose *Lux aeterna* (1966), per dodici voci soliste. L'effetto è un procedere corale per minimali spostamenti di atmosfere timbriche. Il canto individuale e collettivo, strettamente fuso e inscindibile, si innalza via via in un'arcata continua, sino a raggiungere il fulgore astratto di una luce bianchissima, potente e abbacinante. Un vento extramondano sembra spingere queste voci dell'al di là intorno al globo terrestre: canto immobile in perenne movimento. Le voci aleggiano fuori del tempo in uno spazio trasparente e chiaro: infinite sfumature di bianco su bianco. Lasciano una collettività di corpi anonimi abbandonati nella fossa comune della terra, ma immortali cantano le voci. Magister Perotinus redivivo forse capirebbe.

Se parlo di questa superluminosa notte non vorrei che mi si prendesse per mistico. Non sono da tanto, e la cosa non fa per me. Sto interamente con quelli che amano il sapere e desiderano la conoscenza; soprattutto non desidero essere liberato da questo desiderio. Ma è anche necessario spegnere quella luce che ci cattura nella notte, per accendere il mattino. In ogni mattino inizia il tempo del Figlio, rinato dal sepolcro del Padre. Ogni principio è anche principio del suo principio.

Il sapere corrisponde alla vita trapassandola e proiettandosi "oltre" la vita, cioè infine nella morte: «il sapere soffoca». Oggetto del sapere è il *mortuum*: sapere di morte, sapere morente. Questa è la sua vita, perciò proprio vivendo trapassa. Nella *insecuritas* della parola il detto del sapere rende pubblici e comuni i significati dell'esperienza, ma in ogni ripetizione ed estensione universale il suo *sensu* comincia a morire (pericolo estremo di una società interamente dedicata all'informazione).

Un primo meditante chiedeva all'esercizio di oltrepassare lo schermo del linguaggio. Un secondo meditante, meno rigido, tollerava che il linguaggio invadesse la scena del presente, ma stava anche attento a lasciarlo dileguare, come ogni cosa che nasce di linguaggio e di linguaggio perisce. Dalla sua *insecuritas* traeva una virtù.

Non posseggo una navicella d'oro meravigliosa: solo, forse, una zattera molto rudimentale. Si può comprendere che non si abbia voglia di condividere qualcosa come un «*embarquement pour l'Océan*». Se vi può far piacere, compatitemi: a me non è rimasta scelta.

Questa non è musica. Questa non è filosofia. Non si può ancora sapere se cambieremo nome o cambieremo noi.

ospi
oli
refina
"Al risve
glio =
per prima
cosa ..."

Poulenc, *Embarquement pour Cythère*
(Valse - musette)

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)

[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]

Cuozio 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?

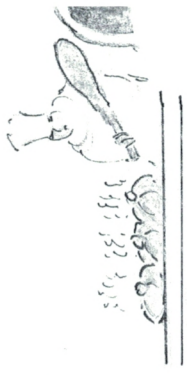
:: Nella 'compagnia', cioè nella relazione col 'compagno': del latino medievale 'compaino, -onis': colui che ha il pane in comune. (In gotico 'galaiba': ga = con, galaib = pane.)

- 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. Filosofia e antropologia, in Tramonto Verità, Jaca Book.

→ (Ippia di Elide per primo studio Carceologia, 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.

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 *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 fantasticherie 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.

SIMULTANEITA'

[Riflessione sull'autonomia linguistico-culturale]

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).

} insieme
} momentaneo N3: tecnicamente presenti.
} simile
→

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

E COSI' LA "SIMULTANEITA'" GOVERNA LA STESSA PAROLA 'SIMULTANEITA' IN FORMA

AUTOREFERENZIALE:

risuonano in esse voci arcaiche, voci classiche, voci medievali e moderne, popolari e letterarie.
Tutto questo risuona "insieme", per ripetute "somiglianze", nella "momentanea" pronuncia
della parola, facendo di questa semplice parola qualcosa di unico e di complesso.

il lavoro
dei filologi

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

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

Vicende innumerevoli iscritte in
una parola.

Ogni parola è un uso di molti
(parte di un tutto).
↑

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

[Abbiamo disposto
i pezzi sulla
scacchiera.]

N3

[2017-18]

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

BISOGNA PARTIRE DAL VORTICE

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



Vortex (Vertice) [simili]
Vertex (cfr. Simul/Semel: insieme e unico: 3.) Simultaneità

(Aristotele lamentava che non venisse data ragione del movimento. Infatti egli pensa il movimento legato a un fine [dalla materia alla forma, o dalla potenza al: l'atto in virtù dell'atto: residuo platonico].

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 circoscritta, ma nell'infinito.

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

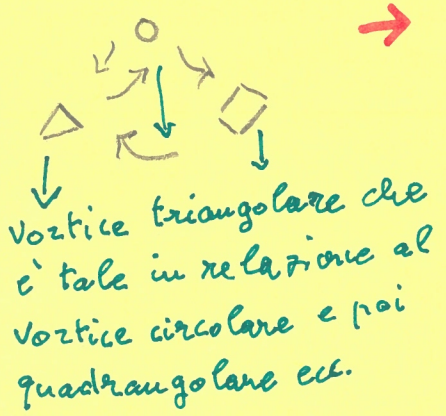
Per gli atomisti è il puro movimento l'atto primo. Il movimento è tutta la ragione, senza ragione o scopo finale fuori di sé.

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

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

Inoltre il vortice non è una "cosa", non esiste il "vortice"! N3

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



• 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.

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

La "cosa" nuova: vortice complessivo di tutti i vortice degli atomi complessi uniti, in relazione di scambio con il vortice dell'aria, della luce ecc.



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 un universo, infinito, sconfinato gioco di azioni e reazioni.

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

N3

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

SE QUALCOSA E' FERMO LO E' RISPETTO AL MOVIMENTO, SICCHE' LA RELAZIONE REALE E': **FERMEZZA DEL MOVIMENTO.**

L'assunzione della originarieta' del movimento proietta Democrito nel mondo di Galileo (Cfr. il VI libro di Trasito Verita'.)

(Tu questa e' intuizione di Democrito? O e' la "nostra"? In ogni caso, la cosa non cam, (sic.)

Ma guardiamo bene:

- Il movimento democriteo e' il **VORTICE**, non la traslazione nello spazio.
- Il vortice e' 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 -

→ Così fraintese Epicuro, essenzialmente per ragioni "moral".



E' IL VORTICE L'INDEFINIBILE UNITA' DEL TUTTO.

"SPAZIARSI" [IL CONTINUUM]

In tal modo, ogni atomo vorticante e' il centro di tutti gli altri atomi vorticanti, perche' non c'e' "un" vortice o "il" vortice universale. [Ecco la multiplicita' democritea].

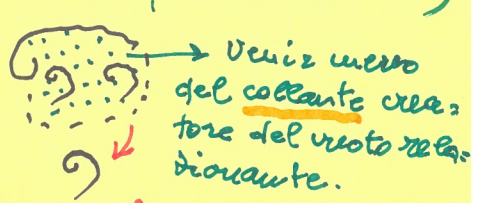
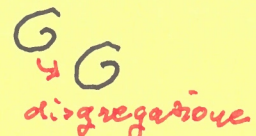
- Il vortice universale e' l'insieme delle infinite relazioni dei vortici atomici in reciproca, costante configurazione e ricomfigurazione.

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

sempre in corso

[IN ATTO]

SIMULTANEAMENTE



(Non c'e' infatti uno spazio universale, uno spazio del mondo che lo contiene: pensiero, come dicevamo, elastico-problematico.)

[INTRINSECO]

(Cfr. anche la teoria democritea degli idoli o simulacri.)

[Il vuoto come intenzionalita' del pieno.]

Tensione attrattiva di un nuovo vuoto collante in formazione.

Importanza di questi pensieri per comprendere Cusano e soprattutto Bruno. [centro = periferia]

Ora dovrebbe essere chiaro in che senso diciamo che

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

(cerchiamo di illustrarlo con un esempio.)

⇒ 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
Esoterismo
T. di relatività
Fisica pseudomatica
!!!

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

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

- Il montaggio "simfonico" inaugura una nuova forma di simultaneità e cioè una nuova concezione di temporalità

NON durata inerte (2-spaniele)
NE' necessitate sequenziale

Ma ciò che accade tra i pezzi della sequenza spaziale, ciò che si fa delle rappresentazioni (dei segni).

cfr. Allegato 5.1 e 5.2

lettura da la quarta dimensione :

(con introduzione al film "la linea generale", che proietteremo dopo la sessione SAA)

M, pp. 53-59 : il montaggio "ortodosso" e la "dominante"

: la dominante "epurata" → due incognite

: la linea generale → montaggio "democratico"

: gli simfonici → suoni collaterali
↳ "vintori"

: principio dell'armonico visivo (montaggio visivo di associazioni sonore)

: montaggio di "inecompatibili"

: armonici → non vengono notati nelle partitura musicale
non si vedono nelle statiche d. ferro

dominante sinestetica

ciò che non si può scrivere

- : annunci " emergono come
una grandezza reale
solo nella dinamica
del processo musicale o
cinematografico [...]
ovvero nella esecuzione "
- : l'annuncio visivo è un
autentico elemento della
parte di musica
- : per l'analisi cinematografica di
questa modalità di
montaggio dobbiamo
sottrarre un nuovo
sesso : la capacità
(sinestetica) di ridurre e
unificare denominare
le percezioni visive e
sonore "



ff. SP SS:
continuità
fr

1. montaggio metrico
2. " ritmico
3. " tonale
4. " annunci (sinestesi contraffunzionistica)

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

me problema in SAD (6)

[Per ora : " puole conclusione stesso autori 2011
→ trarre da tutto questo ? " => Montaggio 38,
Conclusione => p. 126 di M]

cf.
retro
di 5.18

⇒ Quarta dimensione d. di suono

↓
simultaneità spaziale

↓
ne' durata: verticale (pura verticalità)

me' dove succede tra i piani d. spaziale (orizzontali)

↓
"montaggio & musica"

come musica in sé

montaggio del contrappunto melodico
montaggio SINESTETICO

↓
"ridurre a un comune denominatore le percezioni visive e sonore"

Brody
S. 18

ma forse
può
un'idea
"precedere"
le ≠!

[Fine del richiamo]
al SAA 5



Esercizio 1) TGM p. 198 → Mi nel p. di montaggio

Massa
o un'idea
"primordiale"...

"Un quale intero [...] viene riassunto.
Gli elementi vengono riprodotti
e delle loro uniche mosse
un nuovo fenomeno: un autentico
stato emotivo"

Esercizio 2) TGM p. 316 (con nota A8) → MUSICA

non è il nuovo fenomeno & estetico ma
"una manifestazione emotiva
organizzata artisticamente"

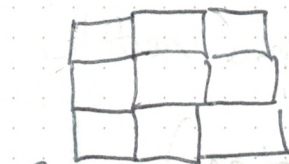
TGM 300 Il montaggio di gesto / movimenti e voce / canto (cioè l'organizzazione audiovisiva) è primariamente la DANZA come partitura originaria o prototipo di montaggio audiovisivo (Quarta di unione).

TGM 301 Forma originaria di verificazione (canto) è lo spostamento, rotazione, gli svolta (VERSUS) che subentrano (e ricompaiono) le colonne e la danza (orizzontale e verticale, gesto e voce).

TGM 302 Dalle verificazioni si ucrone & quella contrappuntistica.

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

Contrappunto: costruttive & incroci intrecci 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-MODU-ALIZI] finisce per dissociarsi da quella stessa realtà che l'ornamento mira a rafforzare"

ORNAMENTO: la ripetizione si ucrone si fa contrappuntistica

Potremmo dire così:

Vi è una istanza stheumatica
nella modernità: Quella
di fare l'OPUS, di fare
succedere la simultaneità
del flusso → (SOLVE)
e dell'intreccio → (CAUSIVA),

cioè che lega e ricopre
versamente. Fare succedere
insieme il complesso
di rappresentazione [uso/
parte] e il suo ALTRO
solidale → non preso-appre-
so, inutile, indistinto.

↳ vedi retro di 8.14

NB: è posto
controspunto
non li mescol
che il giudizio
NON può dire

e l'alt/altro
non può
venire

Se so esecuzione
= con struttura
condizione di
movimento da parte
→ parte ...

per posto stheumatico
usato il termine
(ambiguo) "esecuzione"

Di cose st'una "paulanda" ?
 Del trattino indicibile ... che
 fa una ... ne organica ne
 inorganica ... inappropriabile
 e per "selvato e opaco"
 all'orizzonte di quella
 "luce eterna" che sa
 di morte ...

→ un gioco impreveduto,
 qualcosa di "inutile", ma più come
 come un "trattino" che
 nessun giudizio può dire



Arturo una volta lo chiamò
 anche "corpo senza organi"

Par en
fruit
avec
 le
jugement
de dieu

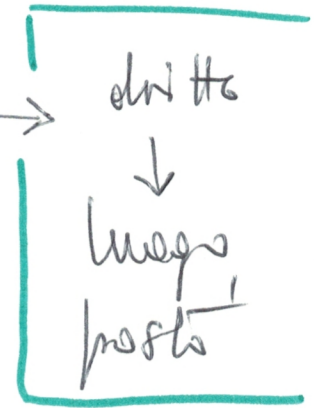
leggi p. 53 di A. Arturo

Per parole finite
 nel giudizio di
 Dio, G. H. Stampfer
 ustiva, Roma 2001.

Ch. Allegato 8.3

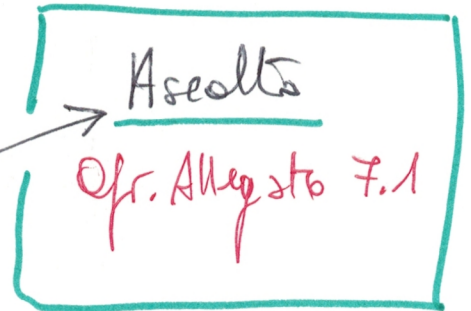
Qualcosa che "libera
degli automatismi" e
impone a ballare "alla rovescia",
e posto rovescio (della moglie)
sono per l'uomo il suo

"Véritable endroit"



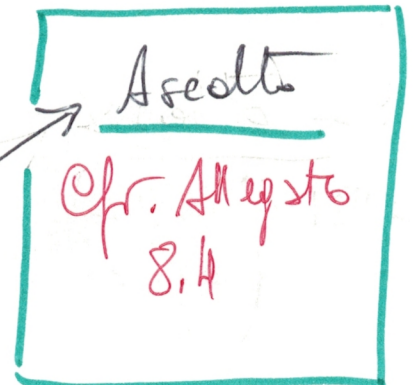
↓
"Come nel delirio
dei belli musetta"

↓
danze popolari,
belli di ballare!



lux aeterna ...

sfigura in una
imprevedibile ... polka!



O in un valere un pette come ...

LA QUARTA DIMENSIONE NEL CINEMA [1] 1929 III.

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 «Zizn' 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 siano pervenuti... [3].

Questa caratterizzazione del teatro Kabuki si dimostrò profetica. E quello 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-

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 «vecchiezza» 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

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.

In una parola, ad un eccitatore *centrale* (per esempio quello sessuale, nel nostro caso) si collega sempre un intero complesso di eccitatori secondari.

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 sottotoni (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 compositivo, si rivelano tra i più straordinari strumenti di influenza dei compositori sperimentali [4] (Debussy, Scriabin).

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 compositivo, 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 complessivamente 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 lontananze classiche del futuro cinematografo il montaggio armonico convivrà 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).

visivo
visivo

55
Kerckhoff
55

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».

Interi grandi sezioni del film consistono di pezzi di lunghezza completamente identica o di frammenti replicati in modo primitivo. Tutta la difficile *intelaiatura 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 irrapresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadrimensionale (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 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

Armonico
visivo e
sonoro
obiettivamente

Armonico

contrappuntistico

VIT

non si
possono
ridurre

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, Scriabin).

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.

spesso 2.666
sintetico

meditazione

TGH

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 percettibilità 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 attirare e di influire») di questi metodi legati alla *ricorrenza* di un motivo, al suo *proseguire attraverso* altri motivi, all'*intrecciarsi* e allo *sciogliersi* 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 nidi.¹⁰

¹⁰ Anche Ernst Grosz 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 precisamente 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 intersecantisi. 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 – formuli 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'*Analisi 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 pratico 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 *socetanie* (combinazione), in primo luogo perché noi usiamo proprio questa parola per tradurre le designazioni da esso derivate; ad esempio, traduciamo l'espressione «intricacy of a plot» con «l'intrecciamento (il groviglio) di un intrigo». Allo stesso modo traduciamo i tedeschi: *intricacy* → *Verwicklung* → *spletenie*. Inoltre, il termine *spletenie* (intrecciamento) – intreso stávoita nel senso di «combinazione» – serba 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 ne 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 quotidianamente, 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 scaltrito 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 acchiappare 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; allegoric 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 inerpicano, il serpeggiare dei ruscelli e i contorni di qualsiasi altro fenomeno naturale, le cui forme seguono, come mostreremo più avanti, ciò che chiamo una linea *ondulata o serpentina*. *Intricity* – «il groviglio» della forma – così io definirei la particolare capacità di queste linee di *guidare lo sguardo in un irresistibile e vivace inseguimento* («*A want on kind of Chases*»).

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 réapprenez 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 qualsiasi 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
e questo rovescio sarà il suo vero diritto.

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 medietale 'compagno, -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. Fitologia e antropologia, in Trattato Verità, Jaca Book.

→ (Ippia di Elide per primo studio Carologia, 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 fantasticherie 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?

(Μεχρί 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 ἀππρεσβυλ), l'intermedio (τὸ μεταξὺ), 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 di Zalmoxis a Μεχρί!

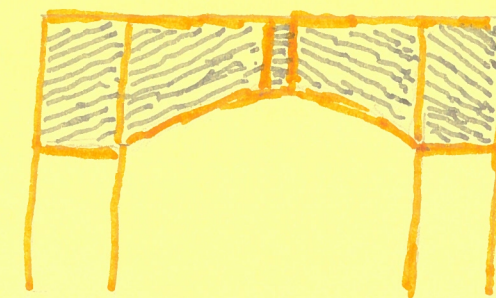
← A differenza dei moderni, Aristotele non intende il continuo (τὸ συνεχές) come una cosa, una realtà, ma come una proprietà di certi movimenti contigui, quando questi divergono in solo movimento (come nel coito); oppure come proprietà di certe cose che, una volta composte, fanno uno.

CONTIGUITA'



nell'accoppiamento 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 ($\epsilon\tilde{\epsilon}\tilde{\epsilon}$ ἀδιαμετρὸν εἰς διαμετρά). »

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

- Marco Panza (p. 727): « Ciò 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). »

(seguito in forma di linea attualmente indivisa.)

«... anche l'intero sarà allo stesso modo uno. »

cfr. De anima: la $\sigma\upsilon\rho\delta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ e' anche $\delta\iota\delta\iota\mu\epsilon\tau\epsilon\iota\varsigma$ perché « 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 sì che dopo l'esser divenuto si presenti, immanente agli oggetti, il divenire. Ma piuttosto, non e' forse chiaro che quanto diviene non può essere contiguo a quanto e' divenuto? »

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

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

Τέτρατα γὰρ καὶ ἄτομα

[Giorgio Colli]

PAGINA FONDAMENTALE!

CERCHIAMO DI RIPETERE, RIASSUMENDO E POI AGGIUNGENDO

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

□ 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.)

- 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".)

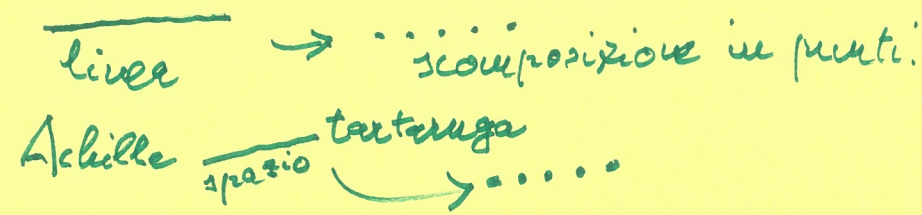
- Per esempio immaginare che una linea sia composta di punti. N3

(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

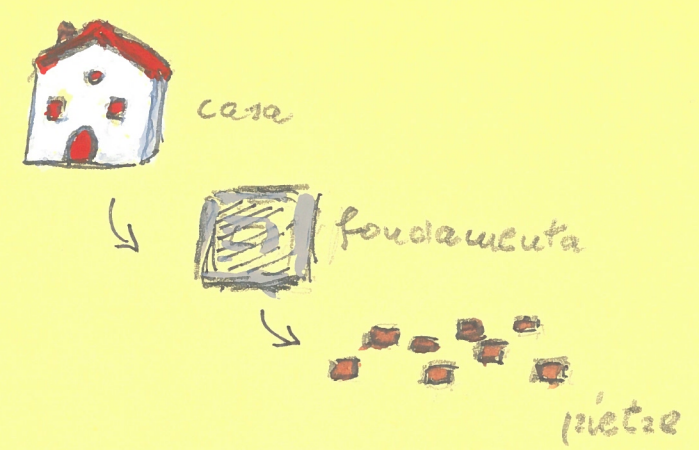
σύνδεξις (l'essere insieme in atto) e come διαίρεξις (l'essere diviso in potenza).

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, ^{ad} 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. ^{3025 215}

È chiaro anche che dapprima è il consecutivo: infatti necessariamente il contiguo è consecutivo, mentre non tutto il consecutivo è contiguo (perciò anche nelle cose che precedono secondo 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 sia contigua; invece, se è contigua, non è necessario che sia continua: infatti non è necessario che si unifichino le loro estremità, 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, invece, 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 possono 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.

Maneggio di fin'impredature (pp. 150-163)

p. 150 Il movimento è percepibile solo "immaginario", cioè solo il maneggio [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
dr. p. 176 ← (NON somma → dr. 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 "praxico" dr. SAD 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
costipulenti nel "cosmo" »]

perché
no...?!

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

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

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

{ ciò che non è
segno, 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 segni/affigori

Processo storicista 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 \forall macchine
e tecniche grafiche,
cioè \forall 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
Esoterismo
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

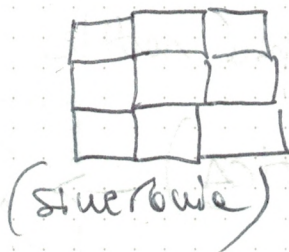
TGM 300 Il montaggio di gesto/movimento e voce/canto (cioè l'organizzazione audiovisiva) è primariamente la DANZA come partitura originaria o prototipo di montaggio audiovisivo (Quarta di unione).

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

TGM 302 Dalle verificazioni sinerone & quelle contrappuntistiche.

Sinerone: ripetizioni metriche e modulari, come nella musica popolare (e nelle filastrocche) e come nelle pitture ornamentale;

Contrappunto: costruttive & incroci intrecci come nelle opere in unione!



(sinerone)



(contrappunto)

cf. Allegro 6.2: partitura Alek seuder 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 sinerone si fa contrappuntistica

- ORNAMENTI: traccia della struttura
 sinuosa - modulare che si compie
 e rafforza 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 ongiuocata)
 si mostra il passaggio
 della CONTINUITA'

→ = ripetizione "metrics"
 della misura o d.
 parte o d. figura
 (1+1+1)
 → testo + counter
 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 quella 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 muove e ripete
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

Abbiamo
capito
la parte
con la
parte.

Il filo sfugge
e il tessuto
si scioglie.

Eppure avveniva
necessariamente

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.

avere trovato
nelle "storie"
lucce, del
nelle di
figura.

Ma anche
nell'storia ci
è rivelato
parte e conti-
guità.

È sempre estranea e improprio
proficibile rispetto all'uso.

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

è sfuorata-sfera
 ma è de
 una sfera

è
 " fuori
 uso "

• Nei termini di Ejzenštejn:

è sempre irrepresentabile
 e non proficibile
 di ogni proficatura ...

• 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
replie)

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 vivere!

Il trattino che - di nuovo -

la macchine filmica moderna

vuole "vivere", in quanto

"macchine" pellicolare,
meno all'opera delle

pellicola, della membrana

che fa la natura non indifferente.

lo comanda?!
Voglio
Cultura!
Possa!

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.

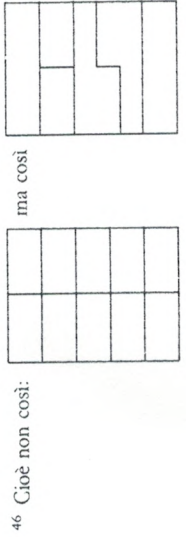
E qui bisogna dire subito che un corretto rapporto di due serie di immagini – sonore e visive – che costruiscono insieme una catena di immagini audiovisive compiute, deve essere strutturato in modo da assicurare una buona saldatura anche nella sua intelaiatura, come accade per la poesia nei momenti di 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»)»⁴⁶. [...] 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»²⁴.

²⁴ 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 chiatte. 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 *duplice 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. Dickins, *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»²⁵. 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

²⁵ «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 principe²⁶.

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

²⁶ 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.

L'UNO DEI MOLTI: L'ARTE DEL COMPORRE

Mondo e rappresentazione

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?

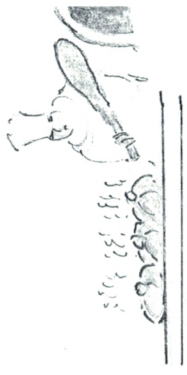
:: Nella 'compagnia', cioè nella relazione col 'compagno': del latino medievale 'compaino, -onis': colui che ha il pane in comune. (In gotico 'galaiba': ga = con, galaib = pane.)

- 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. Filosofia 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 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 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 fantasticherie 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.

MONDO E IMMAGINE SI SCAMBIANO LE PARTI

SONO 1 (IL CONTINUO) E SONO 2 (IL DISCRETO, IL CONTIGUO) → lo comprenderemo via via.

□ Tutto ciò resta

nel silenzio dell'uso (del mondo):



E' arrivata una cartolina da Procida, pensa un po'...
Ce l'ha inviata x...

→ In realtà non pensa nulla; sa quella comprensione che è implicita nel: l'uso che ne fa, corrispondendo. Uso epistemologico. Da cui siamo partiti.

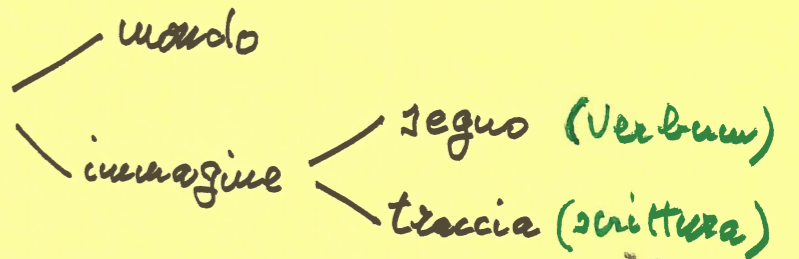
Questo sapere che nasce dall'uso frantende i suoi fantasmi di realtà.

- Non dice e in gran parte non sa che cosa vede

ne' Procida, che non è fatta di tracce sulle carte
ne' la cartolina, che non arriva da se', ecc.

CHE COSA È MONDO E CHE COSA È IMMAGINE RESTANO CON-FUSI E GENERANO UN EFFETTO ILLUSIONISTICO. → Il suo modello è la parola! • N3

□ In questo senso la fotografia è un esempio emblematico: è, 2 volte, una cosa doppia



LA FOTOGRAFIA È SCRITTURA DI LUCE. φῶς γραφή.

① - È questo che addirittura si vede e ciò che si vede resta in sé una sterminata "vicenda" - VORTICE.

(Ogni "storia" è una riduzione specialistica, al tempo stesso indispensabile per intendere e illusoria, falza continuità, per il comprendere.)

②



Tutto si fa iniziare con Mo-tzu (V secolo a.C.), con la scoperta della camera oscura.

o luogo
Stanza di raccolta
o stanza del tesoro
sotto chiave...

IV

a.c. Aristotele descrive la camera oscura e la usa per osservare un'eclissi.

Anche Euclide nell'ottica.

1030 ca. Alhazen Ibn Al-Haytham usa l'espressione "camera oscura".

1515 Leonardo la chiama "oculus artificialis".



Immagine che si forma sulla parete di una stanza buia (provenendo da un foro sulla parete opposta).

(Una vera manna per i pittori: Raffaello, Tiutoretto, Caravaggio ecc.)

N3

CHE COSA SI VEDE?

Dipende dall'uso → Esempio del vecchio fasciario: X — X

(A.N. Whitehead, Scienze e filosofia
(1948), in Natura e storia, pp. 138-40.)



□ L'uso apre alla comprensione (2), nel senso - diciamo - che comprendere renderebbe tematico l'uso medesimo.

- Ma rendere tematico è un ulteriore modo di fare uso del mondo. → E così, per comprendere ciò che intendiamo di una fotografia su cartolina dobbiamo fare un uso determinato di sguardi, parole, discorsi, ipotesi, ricordi ecc.

□ Questa riflessione suggerisce però di proporre una distinzione nel nostro vocabolario concettuale, stabilendo una differenza tra INTENDIMENTO e COMPRESIONE.

- Diciamo perciò che l'uso apre all'intendimento, sempre in modi determinati, e non a quella ipotetica comprensione globale che avrebbe uso e intendimento come suoi oggetti interni o come sue parti. [cfr. il tutto e le parti. 24]

□ Quindi, l'uso che fai della cartolina mostra come e che cosa intendi. (qual senso, per es., della medievale intentio, o della intenzionalità husserliana.)

- Per es.: gli dai uno sguardo e la butti; oppure distrattamente la consideri; oppure la esamini con attenzione ecc. (Un conto è se conosci Procida e perché; se sei un fotografo, un venditore di saubuir, un architetto, uno storico, ... un filosofo ecc.)

DALLA LETTURA CHE NE FAI EMERGE CHE COSA SAI E COSA SEI.

□ La lettura che ne facciamo qui emerge da un certo comune interesse "filosofico", però anche differenziato.

↓ Provo a fare io una descrizione di ciò che si vede, idealmente per tutti: X — X

- Provo a chiedere (chiederci): che cosa si intendeva mostrare?

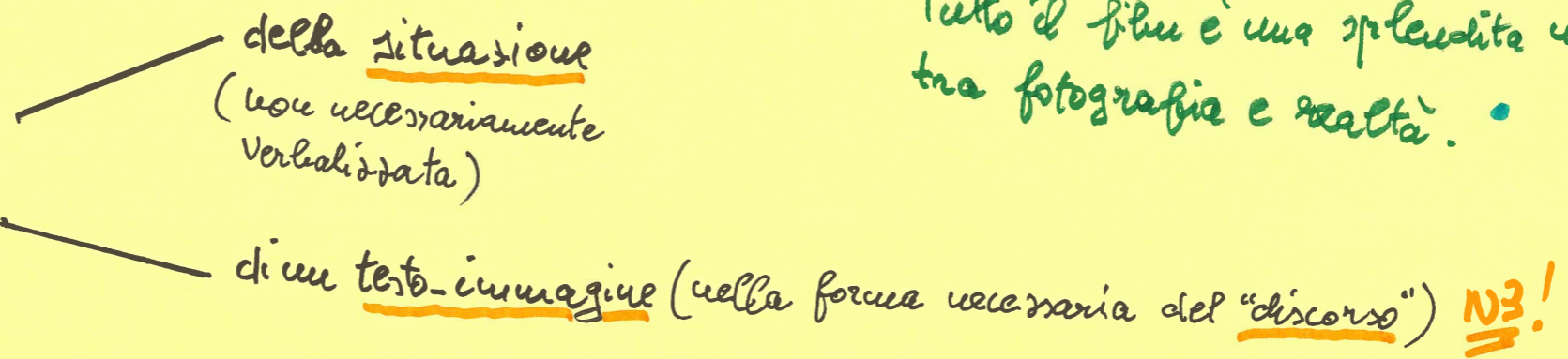
- E, a questo proposito, che ci fanno, cosa sono quelle due figure in primo piano?



- L'impressione è che le due figure in questione siano capitate lì per caso, come non viste del fotografo.
(Non intenzionalmente ritratte, e però conservate!)

→ Qualcosa di simile di ciò che accade nel film di Michelangelo Antonioni, Blow-Up: un fotoreporter scopre la presenza di un cadavere nascosto in una boraglia, al margine di una sua istantanea.
Tutto il film è una splendida metafora del rapporto tra fotografia e realtà.

□ Cominciamo a comprendere (?) che l'intendimento aperto dell'uso si manifesta come una lettura (hermeneia):



□ In tal modo, l'immagine fotografica (= ^{scrittura} figura di luce) sarebbe un caso particolare (ma anche emblematico)

DI OGNI CONTESTO D'USO.

□ Forse abbiamo trovato il punto di contatto (la contiguità) tra mondo e immagine ^{ha il suo luogo nel}

NB Questo punto di contatto (incontro) è il contesto o supporto. NB

□ L'uso del mondo è più propriamente l'uso che apre l'intendimento di un contesto, o di un supporto, di TRACCE.
"Scritture di luce", giochi di luce e ombra.

(Per questo il film suggerisce una impressione così "realistica", per non parlare oggi della "diretta" televisiva.)



→ Il mondo sarebbe allora un "testo" da interpretare (con i discorsi o con le figure algebrico-geometriche).

|| IN REALTÀ, QUESTO USO ERMENEUTICO DEL MONDO, CIOÈ IL SUO SENSO, VANNO CAPOVOLTI. NB
Democrito, Galilei, Cartesio

□ Questo "capovolgimento" è una ripresa e un approfondimento dei cartigli [8] & [8] - NB

Dove individuiamo nella macchina argomentativa aristotelica, cioè nella esunzione del discorso argomentativo (epobantico) il luogo e il metodo per comprendere la verità della "cosa":

portare alla luce la verità com'è, logo-grafarla per fotografarla (!), diciamo.

Ma a sua volta il presupposto e il pregiudizio del discorso (epobantico) è un effetto incursivo della PRATICA DELLA TRASCRIZIONE ALFABETICA dei discorsi. cfr. [5]

→ Il discorso orale:

ha una sua "continuità".

Se è interrotto o spezzato perde il suo senso "gestuale".

Il sabato viene alla stessa ora per tutti, come Signore...



Ma questa è appunto l'operazione alfabetica: ridurre l'unità del senso alla somma discreta dei suoi "atomi" (stoicheia).

• ce lo facciamo dire proprio da Aristotele, che, incursivo, ce lo mostra.

Aristotele, Categorie (a cura di Marcello Zanatta, Rizzoli, Milano 1989.)

- Il problema de le categorie è la scoperta dei significati o predicati ultimi della "cosa" (sostanze, qualità, quantità ecc.) Termini estremi di ogni "definizioni" ↗

• Nel corso della ricerca (anzi, al suo inizio!)

Aristotele propone una distinzione:

gli omonimi: enti che hanno in comune il nome, non la definizione (l'essenza). il discorso definitorio ↘ cfr. [6]

i sinonimi: enti che hanno in comune sia il nome, sia la definizione (l'essenza).

per es.: uomo reale e uomo dipinto



• [e peronimi: dalla farina il fascinaio.]



Per es. 'animale' detto dell'uomo e del bue.

(Animali!)



• e scrive: (P. 321) X — X



che cos'è una sillaba?

...ἀλλ' ἑκάστη διαίρεται αὐτὴ καθ' αὐτήν.

una ciascuna sillaba è separata in sé e per se stessa.

□ È evidente che Aristotele concepisce il discorso e partire da quella logica analitica che è il prodotto della trascrizione alfabetica.

Siamo di fronte a una trascrizione:

MONDO E TESTO SI TOCCANO IN UN PUNTO.

→ Sono d'p.d.,
SIMULTANEI,
Due in uno.

↳ Doude il giudizio logico come tesi e diatesi (che in real. fa' con il medesimo "capo = volto").

□ Il medesimo accade tra luce e supporto nel caso della FOTOGRAFIA.

↳ L'immagine fotografica è un effetto reale delle tracce della luce sul supporto

→ Sull'occhio del osservatore.

- Esattamente come l'ombra proiettata sul terreno.

MA TUTTE QUESTE RELAZIONI SONO OMONIME!

→ immagini fotografiche, ombra sul terreno...

che non è 'Proclida'!

(L'immagine fotografica sulla cartolina non è 'Proclida'. L'ombra sul terreno non è 'Kakia'.)

per usare la terminologia aristotelica.

E QUESTO È OVVIAMENTE VERO DI OGNI NOME.

↳ La sinonimia aristotelica è il frutto della riduzione della intesa realtà al vero significato logico; ogni cosa = il suo significato come prodotto dell'uso logico del giudizio, analitico perché sintetico e viceversa. Pratica definitoria che governa l'uso logico.

□ Con questa serie di considerazioni abbiamo però risposto alla domanda... da dove viene la domanda sulla cosa!

cf. Introduzione al IV Seminario (13.1.2018)

• E TUTTO SALTA IN ARIA! (blow up)

- Ti to'ou? Che è la cosa in quanto tale? (per sinonimia) cioè l'essere dell'ente?

|| Ma questa domanda è compromessa dall'uso del mondo logico-definitorio in prima di discorso. (apofantico)

- La domanda quindi non ha senso e non va posta, perché ogni risposta, in base alla domanda, sarebbe una tautologia. cf. Wittgenstein!

• IL FATTO È CHE NON INCONTRIAMO MAI "COSE IN QUANTO TALI".

(Se non nelle operazioni dei logici e "grammatici".)

|| la domanda ha già in sé la risposta.



(Kakia in Proclida di Ceo)

□ Ma ora dobbiamo fare i conti con il "punto" annunciato in [42]: (il punto dell'altrove che è qui!) [44]

Diciamo così: a ogni "raffigurazione" (la fotografia, il discorso, il discorso filosofico) **sfugge un punto**

- irraffigurabile che viene da un altrove irriducibile.

?! punto irraffigurabile

Il liquido amniotico

- Potremmo esemplificare così: il continuum del **SAPERE** (di cui il discorso è il luogo di massima emergenza);
 " " di **CIÒ**^{che} è saputo (o presunto tale) dal sapere.

• In parole povere: **SAPERE E REALTA'**

□ Le immaginiamo come due serie continue. (Cfr. Aristotele!)

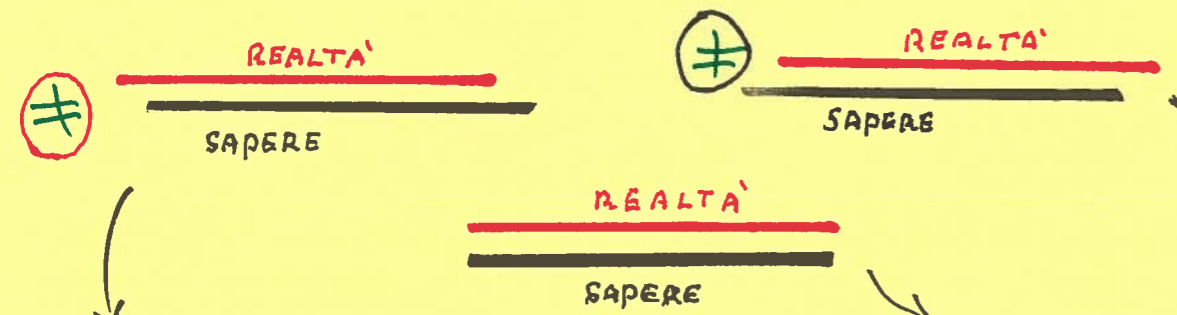
- Perché ogni figura del sapere rimanda (Cfr. Peirce) e la sua origine è infinite.
- Perché ogni particolare realtà sta in relazione con altra realtà (Cfr. S. Tommaso).



→ Queste due serie necessariamente si toccano in un punto. (Sono autoimplicantesi.)

- Ogni figura del sapere è "reale".
- Ogni realtà è tale solo nella forma del "sapere", cioè suo contenuto.

N3 → Ma il punto è sempre eccentrico rispetto alla relazione tra le due serie



→ la realtà emerge a fior del sapere.

Il sapere emerge a fior della realtà.

↓
 La ≠ bianca = zero (Parmenide)

Se li identifichiamo in una qualche adeguatio, li annulli: una realtà di cui nulla si può dire e un dire che è sapere di nulla e quindi nulla. (Cfr. Parmenide e tutti i parmenidei)

Guarda bene: appartiene simultaneamente a entrambi, non essendo concepibile che ci sia un sapere che non è reale, o una realtà che non sia saputo (forse pure come incoscienze).

Non appartiene ad alcuno dei due, perché ciò che dice il sapere non è la realtà che dice e la realtà, perciò, non è dicibile.

In questo stesso modo anche il discorso è tra le quantità discrete (che infatti il discorso sia una quantità, è chiaro: infatti è misurato da una sillaba lunga e da una sillaba breve — intendo quel discorso che si scandisce con la voce): giacché non è in relazione ad alcun limite comune che le sue parti si connettono; infatti non vi è un limite comune in relazione al quale le sillabe si connettono, ma ciascuna è separata in sé e per se stessa.

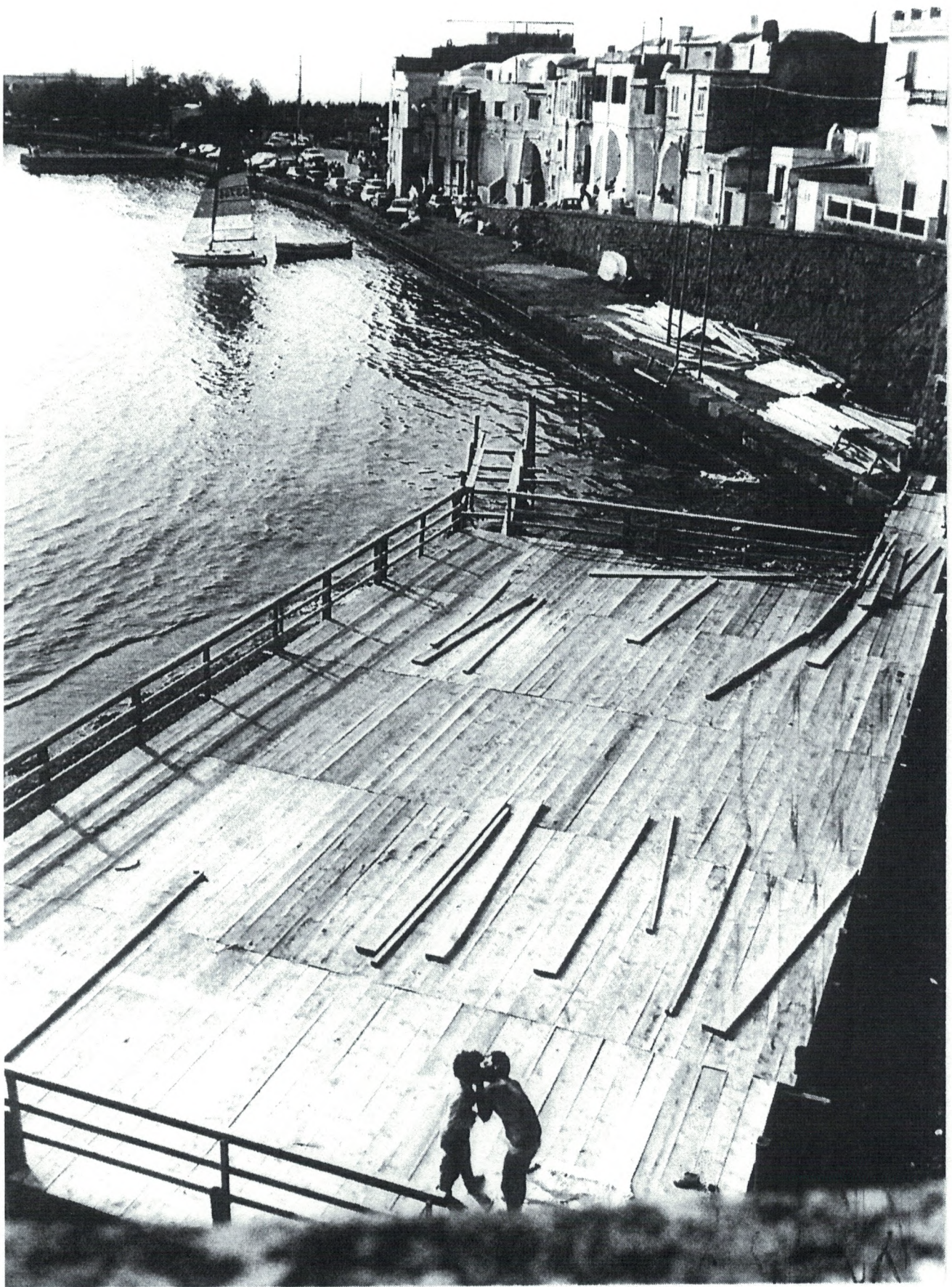
La linea invece è una quantità continua: infatti è possibile concepire un limite comune in relazione al quale le sue parti si connettono, il punto.

Ed il limite comune della superficie è la linea: infatti le parti del piano si connettono in relazione ad un certo limite comune.

Parimenti anche per il corpo si potrebbe concepire un limite comune: la linea o la superficie, in relazione a cui le parti del corpo si connettono.

Anche il tempo ed il luogo sono tra le quantità di questo genere. Infatti il tempo presente si connette a quello passato ed a quello futuro. A sua volta il luogo è tra le quantità continue: infatti le parti del corpo, le quali si connettono in relazione ad un certo limite comune, occupano un certo luogo. Dunque anche le parti del luogo, che ciascuna delle parti del corpo occupa, si connettono in relazione al medesimo limite in relazione al quale si connettono anche le parti del corpo. Di conseguenza anche il luogo sarà una (quantità) continua: infatti è in relazione ad un solo limite comune che le sue parti si connettono.

321



J.L. Borges, *Una bussola*, trad. it. in *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, Mondadori, Milano 2000, vol. II, pp. 44-45.

*Tutte le cose son parole dell'
Idioma in cui, notte e giorno, Qualcuno
Scrive, o Qualcosa, l'infinito intreccio
Ch'è la storia del mondo. Nel suo vortice*

*Passan Roma e Cartagine, tu e io,
La mia vita che non intendo, questa agonia
D'esser enigma, caso e criptografia
E tutta la discordia di Babele.*

*C'è dietro il nome ciò che non si nomina;
Oggi ho sentito gravitarne l'ombra
In quest'ago azzurrino, lucido e leggero,*

*Che teso sempre a un mare rassomiglia
Simile ad un orologio visto in sogno
E a un uccello che dormendo freme.*

l'operazione costruttiva
che converte la rappresentazione
in immagine a una
operazione di coordinamento
tra il dato che si
presenta e il processo
che lo ha generato.

συμπλάσις

↓
natura duplice d. immagine,
nella quale converge
il dato (inerte) e il senso (movimento)
processo

↓
Immagine = "coordinamento"
(inerte) ← d. "sensibile"
(processo) ← e d. "ideale"

Cio vale, per E. Jz.,
per le arti "temporali" (letteratura
musica
teatro
cinema)

come per quelle
"non temporali" (di pittura
scultura
architettura)

anche se la prima orientata
con maggiore forza sul
processo che "converte" la
rappresentazione in immagine.

una parte
solo della
"immagine
visiva"
o anche
solo
per come?

↓
cfr. Gestalt
e Merleau-
Ponty

Ejzenštejn: traslazione
metafore, profi loctura

- Nella traslazione
" mondo " e " testo ",
" mondo " e " immagine "
(scrittura , grafo)
si toccano , sono simultanei,
non due' in uno - Sono " omotimi " (come l' uomo e l' immagine d. uomo)

- le " cose " scompaiono (e con loro la domanda che ne chiede l' essere) - Non vi e' da trascorrere di " immagini " / usi (parole , rappresentazioni) di vertici mondiali.

ma e' proprio questo trascorrere che il cinema vuole trasmettere

=> Un trascorrere di metafore.

=> Non ci sono al mondo cose in passato tali.

=> Aperta di ogni possibilita' di comprensione?

o nuova chance?

NB

Ejzenštejn,

TGM p. 50, 54:

il montaggio metaforico e' alla base di comportamenti espressivi (= esperienza) d. essere umano (giu' nel gesto: messa in scena compresa).

Quale uso e' all'opera in psta vostra " traslazione " o " profi loctura " ?

con quale peculiarita' profili?

da quale angolatura iquadri?

duplicita' di piani ineliminabili nelle loro unita'

che cosa e' il tuo " atteggiamento " contemporaneo?

→ taglio profi loctura
↳ marcia del profi loctura

TGM, p. 54: duplice metaforicità
 (= generalizzazione) presente
 nella « costruzione / percezione » = inquadramento
 d. oggetto stesso:

1. estrarre (dal dato) le immagini generalizzate
2. della generalizzazione (movimento proiettato grafico) di tali immagini

« Trarre il concreto generale sentimento della vita come tale, della Vita con la lettera maiuscola ».

... che non c'è!

• Torquato ancora un po' in SF (S).
 la macchina foto-grafica come strumento massimamente efficace per « scrivere le cose » (immortalarle)

[foto-grafare:
 profilare ciò che è luce e ciò che è ombra]

⇓
 scrivere la luce, o meglio:
 ciò che è in luce (e in ombra)

⇓ [epiloghi di vita]

- foto-grafia: ultima figura d. verità metafisica

questa figura (questo « uso » vorticoso, con il magolo di cose, vite, casi ecci. de' gli

- Scrivere ciò che sta ciò che si vede e si dice.



che cioè l'illusione che vi siano cose in sé e cose che le risoltono

alcuno corpo) porta al max grado l'illusione che immagini e realtà si scambino

- Diverse "grafe" (modi d. profilare)

=> diversi modi e sensi di "frammento",
diverse concezioni d. intero e d. ennesima,
diverse "metafisiche" e cosmologie

- Differenze e complementarità
fra "esecuzionale" (IZOBRAZENIE)
e "immagine" (OBRAZ)

TGM
p. 32

lett. "figura",

ma, come suggerito da
M. Leni (cfr. SAD [4]),
in testo il termine
si usa per dire:

esecuzionale, cioè che

tiene assieme il "personaggio" (dato)
e la sua "interpretazione" (senso)

regno, cioè che
si dà come
"visibile", come
"risultato"
INERTE
d.
profilare

TGM
p. 166

["esecuzionale" in russo: ISPOLNENIE = lett. INTEGRAZIONE]

- Per Ejzenštejn: principio d. montaggio

è comporre ciò che si dà (inerte)
integrandolo con ciò che non si dà tra i segni
perché ne è l'esecuzione (movimento generativo
d. segno, d. dato, una scelta
stessa "il dato" → ciò che
si è pronti a fare: usa)

• Sufissi "CINEMA" è di origine

franca per CINEMATOGRAFO < KINEMA-TOS + γραφω
dal francese cinématographe: neologismo
usato da Lumière x nominare
la macchina che riprende / registra e
proietta immagini fotografiche in movimento.

NOMEN
OMEN!

- Il cinema-grafico non rivela le cose, ma il processo

da poi la intuizione di Ejz. di una nuova "estetica" processuale, genetica, immaginaria, integrativa...

Intesa di travolta il principio di "inseiz" di. p.p. alfabetica occidentale

la macchina filmica (*) di. modernità, portando a compimento il principio di frammento (e della contrapposizione p.p. tra organico e meccanico), la travolta

NB: le osservazioni di Ejz. sul cinema giapponese

Verso una nuova esperienza d. interio. Nuovo uso dei segni.

Sistema più noi?

Sotto infatti la incommensurabilità tra Oriente e Occidente.

Si cercano in SADA (il moderno è la "transiberiana")

(*) NB. "Film" in ingl. significa "membrana" (autismo, femminile) => "pellicola". Pelle sottile!

Articolo: Forse un le subjectile

Mechine e sapere "filmici" hanno a che fare con l'operare delle e sulla "membrana". Margine

la meccanica filmica moderna
non è fotografica ma
cinematografica → scrittura
compositiva
che tiene insieme

regia

ed

esecuzione

- frammento
- visibile
- inerte

- intero
- invisibile
- ciò che non può essere fotografato (perché non è luce né suono)

posto è il regista, scelto dal regista.
Moderna.
E non solo dal regista.

[compito di ripensare il senso di conoscenza di cultura, dei rapporti umani, cioè delle macchine che l'uomo è.]

→ Ej2: il problema d. arte è il problema d. uomo

Quindi: cinema to-grafica è scrittura «immagine» (esecutiva) di margine invisibile di rappresentazione fotografica
⇒ scrittura di movimento e composizione con i suoi segni

Qual è dunque l' Urphänomen cinematografico? ↓

- Problema = TGM integrando con Montaggio 38 (in M, pp. 89-127)

Ma Ej2. fa saltare i componenti: "fotografia" può essere anche una poesia ecc. - E cinema può essere anche un puzzle

Lo sfondo bianco come luce che eternamente dissolve ogni figura:

luce perpetua imitata da ogni emozione rappresentata, da ogni figura espressa, da ogni "parola", che, staccandosi come parte (visibile), tende a divenir momento di se stessa.

→ luce che è come una "superluminosa notte" e che sa di morte.

Stw, Inizio p. 217 (leggi)

dissoluzione di differenze / sp. presentazioni / figure che appaiono solo quando c'è luce e sparisce

G. Ligeti: lux externa (1966)
 dr. Allegato 7.1

si dissolvono infatti le figure appaiono quando si spengono le luci in sala

È questa infine la funzione dell'artificio "cinematografico"?

È questa "cronofania" visuale ciò che compie il telos di composizione emozionale?

È questo risolvimento di nulla il filo della ghiandola, che ogni parola si fonde e si unisce a se stessa e proprie parole? (facendo)

Fin qui non abbiamo ancora esaminato il problema dell'inquadratura come una concatenazione o montaggio di «fotogrammi». Ora anche l'inquadratura fissa ci appare come un processo di montaggio, come il primo anello della catena di montaggio che attraversa interamente l'opera.

Fin qui abbiamo analizzato l'inquadratura solo come un'unità plastica, che non differisce in nulla dall'elemento pittorico. Abbiamo potuto unificare l'inquadratura fissa e quella mobile sotto il profilo della composizione, osservando che nel primo caso abbiamo a che fare con un *contorno fissato*, nel secondo con una *traccia del movimento*, senza alcuna differenza compositiva di principio sotto l'aspetto puramente plastico. Ora dobbiamo gettare un rapido sguardo alla singola inquadratura intesa come *complesso di montaggio*, e vedere come vi siano fissati i rudimenti di un processo che si svilupperà in tutta la sua pienezza al secondo stadio della forma del montaggio.

Come sempre, cominciamo dagli «antenati». Per i problemi della composizione plastica dell'inquadratura, li abbiamo trovati nella pittura.

«Per quanto riguarda l'«infilare» l'uno dopo l'altro i pezzi di montaggio, abbiamo riconosciuto questo procedimento in architettura.»

Ci si può chiedere, ora, se anche per il «fenomeno di base» del cinema ci siano degli antenati negli stadi che lo precedono. Se, cioè, sia nota anche ad altre arti quella insolita condizione per cui due aspetti immobili di un oggetto, colti in due fasi successive di un movimento, hanno la peculiarità, combinandosi, di generare un fenomeno di qualità nuova e di diversa dimensione, cioè di «fondersi» nella rappresentazione del processo del movimento.

Indubbiamente, sì. E, naturalmente, vengono subito in mente i quadri futuristi di uomini «a otto gambe» disegnati in otto diverse fasi del movimento delle gambe. Ma non sarà superfluo osservare che queste rappresentazioni non producono la sensazione del movimento delle gambe: si tratta di un gioco puramente speculativo e logico che «mette a nudo l'artificio», annullando così l'inganno sottile e l'illusione che si sarebbe creata se la soluzione fosse stata più fine (ne vedremo alcuni esempi più avanti).

Inoltre, come la maggioranza degli «ismi», anche questo non è che un regresso verso stadi del passato, quando momenti analoghi vennero vissuti nel corso di un moto effettivamente progressivo che mirava a

dominare la realtà e non a fuggire da essa. Così, in talune miniature molto antiche (sec. XI-XIII) si può osservare esattamente lo stesso fenomeno. Il pittore non è ancora in grado di catturare la dinamica del movimento nella dinamica interna del disegno. Che cosa fa allora? Divide il movimento in due fasi, a volte in tre, e a una stessa figura attribuisce una serie di posizioni successive, attraverso le quali passa il movimento. Il disegno rappresenta un «movimento delle mani» con «due posizioni delle mani». Devo dire, a questo proposito, che ho un sospetto di vecchia data sugli dei indiani dalle molte braccia: non si tratterà anche qui di un procedimento «sequenziale» che si basa sulla rappresentazione di un certo numero di braccia? Già nell'antichità Luciano si è dedicato a un'analogia smitizzazione, per esempio, di Proteo. Il suo «trasformismo» e la sua capacità di cambiare aspetto e maschera, sono interpretati da Luciano né più né meno che come «arte dell'attore», come abilità nel dare vita a una molteplicità di immagini sceniche. La «ripresa istantanea» di una fase di movimento che fa apparire immobile un frammento di movimento non è nata con la fotografia. E l'umanità non ha dovuto aspettare l'invenzione della macchina fotografica con l'esposizione a venticinque, cento o mille frazioni di secondo, per fissare nell'istante un'immobile «scheggia» del processo del movimento.