

Sessione 5

17 febbraio 2018

[Esercizi commerciali di contrappunto...]

o Nichisemi de SF (5) (seminario filosofico 10/02/18):

- Wittgenstein: di facciamo immagini dei fatti; sulle le immagini sono fatti

- Immagine (o parole) e mondo si scambiano le parti

Qui:
immagine non come OBRAZ, ma come IZOBRAZENIE = "rappresentazione"

NB. Eizenštejn:
metafora = processo di traslazione (scambio di parti) all'interno di una cornice che forma un nuovo senso.

TGM, p. 48

- Una fotografia è due volte una cosa doppia *

(il testo e il suo doppio)

foto-grafia, scrittura di luce

come cosa → parte di mondo
immagini di mondo

come doppio o immagine → segno di quel che dice
tracce del mondo impresse sulla cosa

* NB. Eizenštejn:
doppia metafora (o movimento di montaggio) è già l'impugnatura → per azione è tracciare una linea motrice
profilare è far urtare le tracce col suo margine

TGM, p. 48

співпад
↓
stione doppio

QUINDI DICIAMO:

□ Ogni cosa è foto-grafia ...
(W) NON ogni grafia è alfabetica

cioè
produttrice
di cose
in sé

↓
Es. un cinese
non foto-grafa
come Aristotele!

↳ NB. Eijsewteju:
la piumella
con cui la pittura /
scrittura cinese
"profilo" (ossia
monte / impugnature)
l'oggetto ha caratteri
stiche e-motive (l'stieg,
gli elementi) che non con-
sentono le generalizzazioni
puremente "formale"
proprie di alfabeto.

TGM, p. 45

→ il segno cinese non è qualitativo
indifferente ⇒ non "generalizza"
(non traccia la linea motoria)
profilando essenze come cose in sé,
ma come segni di un
determinati, strutture di senso
"incorporate"

TGM, p. 46:

Il carattere qualitativo
del segno "embodier"
un atteggiamento verso
ciò che ne è
contornato / profilato.

[Es. del Pazzo Mi]

- Nella trascrizione [Ejzenštejn: trascrizione
 "mondo" e "testo",
 mondo e "immagine"
 (scrittura, grafia)
 si toccano, non simultanei
 non due in uno - Sono "omoniimi"
 (come l'uomo e l'immagine d'uomo)

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

- => Un trascorrere di metafore.
- => Non ci sono al mondo cose in
 passato tali.
- => A parte di ogni possibilità
 di comprensione?

ma è proprio
 questo trascor-
 rere che
 il cinema
 vuole trascinare

o una
 chance?

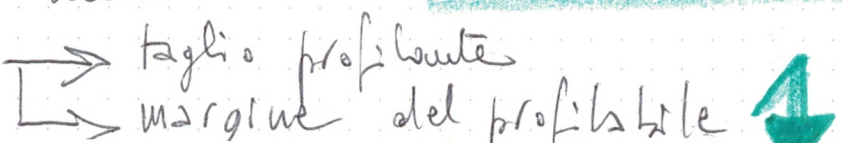
NB

Ejzenštejn,

TOM p. 50, 54:

il montaggio
 metafisico è
 alla base di
 comportamento
 espressivo (= esperienza)
 d'essere umano
 (già nel gesto: messa
 in scena compresa).

↓
 duplicità di piani
 inscindibili nella
 loro unità



Quale uso è
 all'opera in psta
 vostra "trascrizione"
 o "profilatura"?

con quale
 peculiarità
 profili?

da quale
 angolatare
 impuella?

donde il tuo
 "streggiamento"
 contorcuto?

TGM, p. 54: duplice metafora

(= generalizzazione) che serve

nella "costruzione / percezione" = impostura
d. oggetto stesso:

1. estrarre (dal dato)
le immagini generalizzate

2. delle generalizzazioni
(movimenti proiettati
grafici) di tali
immagini

"trarre il concreto generale
sentimento della vita
come tale, della Vita
con la lettera maiuscola".

... che
non c'è!

■ Tornare su un po' in SF (S).

la macchina foto-grafica come
strumento massimamente efficace
per "scrivere le cose" (immortalare)

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

[epologie di visione]

foto-grafia: ultima figura
d. verità metafisica

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

[foto-grafare:

profilare
ciò che è
luce e ciò
che è ombra]

questa figura
(punto "uso",
vorticoso, con
il magolo di
cose, vite, casi
ecc. de gli

stesso corpo) porta

al max grado l'illusione
de immagini e realtà si scambiano

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

- Infatti (ricordi suo): cosa non si vede nelle fotografie di Prociak?
 Il pulviscolo delle vite, parole, occasioni transistive, il gioco di metafore che ne sono il corpo invisibile, le "storie" fantastiche - le catene delle "macchine" e il loro movimento vorticoso.

... un altro senso d.
 "transcendentalista"

↓
 cfr. Ejzenštejn:
 l' enigma / generality
 come monumento / senso
 d. azione soggiacente
 al segno / al testo

⇒ Da SF (5) la foto-grafia è stata evocata come

③ sottotesto d. cinema sul piano tecnico e anche sul piano d. senso

① emblema d. illusione
 p.p. di affermare l' enigma
 logico-definitoria
 (scampose, scomposizione stilistica, smontaggio stilistico / stilistico ecc.)

② occasione del "blow up" di tale "illusione"

Ma forse questa "lettura" del segno foto-grafico è sempre troppo alfabetica ...

È infatti la pretesa di comprensione alfabetica / definitiva (e quel senso / uso d. comprendere) → entrare in rapporto.

Non c'è una sola grafia.
 Non c'è una sola comprensione

[Fine d. richiamo a SF (5) (e d. contrappunto connevalesco)]

- Forse ①, ② e ③ mostrano anche altro: una possibilità di travolgere costruttivamente l'uso alfabetico di mondo.

■ Niccolò di Giovanni infatti alcuni punti toccati in SAA [3] e [4] (dicembre / gennaio):

- da Mejerchol'd > Ejzenstein:
rifiuto dell'illusionismo nonetico di mens in scena / in impudatura

- arte come operazione costruttiva (NON derivativa di "stato"):

montaggio come composizione di stato e di processo che lo ha generato

ed è che nel stato non si dà

- "scrittura" come produzione di "geroglifici computatori" (polisemici)

- frammentazione => massima tensione al comporre, > "montare" i "pensi" con quel che non c'è tra i pensi e che li tiene assieme => rimuove e qualcosa che NON è luce né ombra

l'azione / uso che resuscita luce e ombra

↓
la linea motoria di azione che trascina contenuti non è visibile,

TGM, p. 71

è il margine invisibile di ogni gesto, messo in scena messo in impudatura

→ entra in crisi la priorità di visione

↓
infatti andremo verso la sinestesia "musicale"

- Diverse "grafe" (modi d. profilare)
 => diversi modi e sensi di "strumento",
 diverse concezioni d. intero e d. ennesa,
 diverse "metafiliche" e cosmologie

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

TGM
 p. 32

lett. "figura",

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

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

TGM
 p. 166

esecuzione, cioè che

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

["esecuzione" 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 (strumento generativo
 d. segno, d. dato, ma quale
 storia? Il dato -> ciò che
 si è profitti -> forme: usa)

Il suffisso "CINEMA" è di origine
 francese per CINEMATOGRAFO < κινημα-τος + γραφω
 dal francese cinématographe: neologismo
 usato da Lumière x nominare
 la macchina che riprende / serve e
 proietta immagini fotografiche in movimento.

NOMEN
 OMEN!

- Il cinema-grapho
non scrive le cose,
ma il processo


↳
Intesa di travetice
il principio di "inseiz"
el. p/q alfabetica occidentale

↳
la meccanica filosofica 
el. moderata, portando a
compimento il principio
el. frammento (e della
contrapposizione p/q tra
organico e meccanico),
la travetice

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

↳
Sotto infatti la incommensurabilità
tra Oriente e Occidente.

Di cinema in SADR (:
il moderno è la "transiberiana"

 NB. "Film" in ingl. significa "membrana"
(autismo. femminile)
⇒ "pellicola". Pelle sottile!

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

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

NB: le osservazioni
di Eiz. sul
cinema giapponese

Sistema più
noi ?

Artand:
Forse un
le subjectile

- la macchina fotografica moderna
non è fotografica ma
cinematografica → scrittura

compositiva
che tiene insieme

regia

ed

esecuzione

- strumenti
- visibile
- inerte

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

posto è
il regno,
suelito
d. arte
Moderna
E non solo
d. arte.

[compito di ripensare
il senso d. conoscenza
d. cultura, dei saperi
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) d. margine
invisibile d. rappresentazione fotografica,
⇒ scrittura d. movimento e composizione
con i suoi regia

Ma
Ej2.
fa saltare i
compartimenti
mentali:
"fotografia"
può essere
suola
una poesia
ecc.

Qual è dunque l' Urphänomen
cinematografico? ↓

- Tolstoj > TGM integrando
con Montaggio 38 (in M, pp. 89-127)

l'Urphénomène cinématographique: des photographies de l'image en mouvement (pp. 129-149)

p. 130 inquadratura: composition de un contour finit
séquence: composition non de traces de mouvement, ma de tels traces con un mouvement percepto come in sùto

=> (delle tracce di luce
sulle tracce di processo
de secondi-se luce / ombra)

ms. H.B.
il percepire è sempre montare; la verità è sempre montata

Fenomeno di base d. cinema e principio generale di ogni cinematografo:

da 2 immobilità contigue si genera «immagine» di movimento (continua).

p. 138 posto principio opera nella percezione come in tutte le espressioni (entitiche = tecniche) di univo.

cfr. TGM, p. 48 «immobilità» de è il momento della diacronia

Esso «scaturisce dal profondo d. cultura univo» de consiste p. in un modo nel trasformare ciò che è inerte in vita, ciò che è spacciato in unità.

l'Urphénomène cinématographique univo univo col cinema

p. 140 E' ciò a cui tendono sia l'arte sia la politica. Il cinema ne è solo la massima realizzazione attuale.

Maneggio di fin impudature (pp. 150-163)

p. 150 Il movimento è percepibile solo "immaginativo", cioè solo il maneggio [è cioè che NON si vede]

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

(percezione creativa) → ciò che sta tra

dr. p. 176 ← (NON somma → dr. SFS) i 2 fotogrammi è proprio creato

queste è l'opera

p. 144 Tale movimento ≡ con il processo & il quale ^{il nuovo} è simile la realtà. Processo eidetico!

Processo "generalizzante"

profondità, come la "prescizio" dr. SAD 16-17)

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

p. 159 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 fiigge si incontra

ciò che si vede / ciò che non si vede; oscillazione tra dato e non dato

[Note di Einstein:]

« senza per punto
costipulanti nel "cosmo" » » »]

perché
no...?!

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

161 la funzione storica
è dunque funzione
d'immagine (ORAZ) → funzione
esecutiva - integrativa - performativa
che consente di
sentire (per segue)

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

{ ciò che non è
segue, non è
cosa, non è
"inquadabile"

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

{ funzione
co-positiva
per autoconservazione

p. 164 ↓ cioè il processo di
formazione di storia nel suo regni / affiguratione

Processo oltre verso cui l'azione prende forma
(cfr. Stousslevskij, la vita d. storia)

La reviviscenza (pp. 169-178)

Uphäuseren: da 2 inerte nasce il movimento (e-movare)

ma nell'unico modo in cui può farlo; in immagine.

Non opposto ma mediatamente

⇒ sembramento, frantumazione
composizione di nuove unità

principio di
Osside /
Nido

Fatti:

p. 198 "solo > partire da un pulsale intero, dal momento unificante e' possibile cogliere il de differenza,"

p. 211 Non c'è contrapposizione tra sequenza e simultaneità, tra dato / rappresentazione ed esecuzione / immagine, inerte e processo, ma

p. 214 complementarietà - Simultaneo e non simultaneo sono simultanei

nel modo d. umana esperienza.

"Rettica" e' quel arte che limita il processo d. storia

serie (=> sequente

ciò che esiste contemporaneamente

[cfr. Montaggio 38 : ruolo cooperativo
di ogni opera d'arte
: trasformazione possibile
d. inerte in processo

PH : tale processo si fa
(e P7) per « consistenze » ...

MP : e ha natura ... muscolare]

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

Accade nel modo della RISONANZA !

cfr.
SAD 16-17

cfr. TGM pp. 12 Risonanza, nella struttura
d. senso come presenza
« armonica » (o consonante)
di ciò che non è raffigurato
p. 32 principio plastico, ma
anche sonoro, ma anche
visivo, ma anche gestuale,
ma anche ...

pp. 35-36 « armonica » è la
sintesi di eccedenze
« infra » ed « extra » tonali
nel tono dominante
(canale sensoriale dominante)

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

⇒ Principio di montaggio e' principio il
di movimenti

↓
comporre 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.

↓
Emmesate 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

Alcuna
Esoterismo
T. d. relatività
Fisica pseudoscientifica
!!!

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 "armonico" inaugura una nuova forma di simultaneità e cioè una nuova concezione di temporalità

NON durata inerte (→ spaziale)
NE' necessitate sequenziale

Ma ciò che succede

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

cfr. Allegato 5.1 e 5.2

• letture da la quarta dimensione :

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

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

: la dominante "epurata" → due inquisite

: la linea generale → montaggio "democratico"

: gli armonici → suoi collaterali
↳ ritorni "

: principio dell'armonico ritmico (montaggio ritmico 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

- : armonici + emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del processo musicale o cinematografico [...] ovvero nella esecuzione
- : l'armonico visivo è un autentico elemento della parte di un'opera
- : per l'analisi armonica di questa modalità di montaggio dobbiamo sottolineare un nuovo sesso: la capacità (sinestetica) di ridurre e un comune denominatore le percezioni visive e sonore.



hp. SP SS:

continuità fra

1. montaggio metrico
2. " ritmico
3. " tonale
4. " armonico (sinestesi contrappuntistica)

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

come procedere in SAD (6)

[Per ora: "puole conclusione siamo autori tutti & avere da tutto questo?" => Montaggio 38, Conclusione > p. 126 di M]

cf. retro di 5.18

De Montaggio 38 :

Quale conclusione siamo autorizzati a trarre da tutto questo?

La conclusione è che non esiste alcuna contraddizione tra il metodo che guida il poeta nello scrivere, quello che anima l'attore nel costruire il personaggio *dentro di sé* e che gli fa compiere determinate azioni *all'interno dell'inquadratura* da un lato e, dall'altro, il metodo in base al quale quelle stesse azioni, quei movimenti, così come le azioni che si svolgono intorno a lui (e in generale tutto il materiale del film) balenano, scintillano e scorrono nelle mani del regista nel momento della costruzione di montaggio dell'intero film. Giacché, in ugual misura, alla base di tutti questi metodi troviamo, come elementi vitali, le stesse caratteristiche umane e gli stessi tratti determinanti presenti in ognuno di noi e in ogni autentica forma artistica.

Per quanto opposti possano essere i poli attorno ai quali gravita ciascuna di queste forme, esse non possono non incontrarsi nella finale unità del metodo che noi vi abbiamo colto.

Queste considerazioni danno una nuova forza all'opinione secondo la quale tutti coloro che lavorano nel campo del cinema debbono non solo studiare lo stile drammaturgico e letterario e l'arte della recitazione, ma anche impadronirsi delle sottigliezze della scrittura di montaggio in tutta la varietà delle sue manifestazioni espressive.

[1] *Montaž 1938*. Scritto tra il marzo e il maggio 1938. Pubblicato per la prima volta nella rivista «diskusstvo kino», n. 1, 1939, pp. 37-49. Ora in *IzP*, n. pp. 156-188. Il saggio è strettamente connesso da un lato con il precedente *TGM*, dall'altro con i tre studi sul *Montaggio verticale*. L'insieme di questi lavori, di cui *Montaggio 1938* è una sorta di baricentro teorico, costituisce il corpus largamente unitario della riflessione sul montaggio dell'Ejzenštejn della maturità.

[2] Nella versione del saggio preparata per *FS* compaiono a questo punto alcune integrazioni a proposito delle parole-portemanteau che elenchiamo qui di seguito: una cit. da Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*; un riferimento a *Finnegans Wake* di Joyce; tre esempi («Cleptoro mania», «Cleopoldo», «alcoholidays») citati dal saggio di Freud sul *Motto di spirito* (cfr. *FTP*, pp. 227-28). Le ulteriori integrazioni o sostituzioni saranno indicate d'ora in avanti con la sigla *FS* seguita da una descrizione dei passi e dall'indicazione delle pp. corrispondenti in *FTP*.

[3] *FS*: sul rapporto tutto-parti: una cit. da K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology* (*FTP*, p. 229).

[4] L'aggettivo usato qui da Ejzenštejn è *bytoopisatel'nyj*, letteralmente: «descrittivo di eventi esistenti». Sul rapporto tra la formatività semantica del montaggio e la verosimiglianza della rappresentazione è da vedere, in generale, *TGM* (ma soprattutto la prima sezione, largamente dedicata alla discussione di questo tema fondamentale).

[5] G. de Maupassant, *Bel ami*, tr. it. di O. Nemi, Milano, Longanesi, 1959, p. 334.

[6] Nikolaj K. Čerkasov interpretò, tra l'altro, Aleksandr Nevskij e Ivan il Terribile negli omonimi film; Nikolaj P. Ochlopkov (Vasilij Buslaj in *Aleksandr Nevskij*) fu anche regista di film rilevanti (*Mitja*, 1927; *L'appetito venduto*, 1928); Boris P. Čirkov e Lev N. Sverdlin interpretarono film di successo nei primi anni del sonoro.

[7] G. Arliss, *Up the Years from Bloomsbury*, Boston, 1927.

(mechri)