

MAPPE DEL PENSIERO

© Jaca Book

MAPPE DEL PENSIERO

Vita, conoscenza, a cura di Florinda Cambria,
con tavole illustrate di Carlo Sini, 2018

Carlo Sini, Carlo Alberti Redi, *Lo specchio di
Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?*
Biologia e filosofia, 2018

Dal ritmo alla legge, a cura di Florinda Cambria,
con tavole illustrate di Carlo Sini,
2019

Carlo Sini, Gabriele Pasqui, *Perché gli alberi
non rispondono. Lo spazio urbano e i destini
dell'abitare*, 2020

Carlo Sini, Telmo Pievani, *E avvertirono il
cielo. La nascita della cultura*, 2020

Carlo Sini, Antonio Attisani, *La tenda. Teatro
e conoscenza*, 2021

© Jaca Book

LE PARTI, IL TUTTO

Con tavole illustrate di
Carlo Sini

A cura di
Florinda Cambria

Contributi di

Mario Alfieri, Enrico Bassani, Eleonora Buono, Florinda Cambria,
Andrea Cavaggioni, Riccardo Conte, Francesco Emmolo, Rossella Fabbrichesi,
Giovanni Fanfoni, Gianfranco Gavianu, Lorenzo Karagiannakos, Egidio Meazza,
Manuela Monti, Andrea Parravicini, Gabriele Pasqui, Enrico Redaelli,
Carlo Alberto Redi, Carlo Sini, Michela Torri, Fernando Zalamea



© 2021
Editoriale Jaca Book Srl, Milano
tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana
febbraio 2021



Redazione Jaca Book
Impaginazione Elisabetta Gioanola

Stampa e confezione
Grafiche Stella Srl, San Pietro di Legnago (Vr)
gennaio 2021

© Jaca Book

ISBN 978-88-16-41673-4

Editoriale Jaca Book
via Frua 11, 20146 Milano, tel. 02/4856151, fax 02/48193361
libreria@jacabook.it; www.jacabook.it

Seguici su  

INDICE

Avvertenza	11
Introduzione FINO A QUI Florinda Cambria	13
Capitolo I SIMULTANEITÀ: L'UNO DEI MOLTI Carlo Sini (Contributi di Mario Alfieri, Giovanni Fanfoni, Enrico Redaelli)	17
1. VORTICI DEL SAPERE E DELLA COSA	19
2. CARTIGLI	59
Introduzione. <i>Uso e comprensione</i>	61
Parte prima. <i>La cosa</i>	65
Parte seconda. <i>Il vortice</i>	73
Parte terza. <i>Il continuo</i>	81
Parte quarta. <i>Una fotografia</i>	91
Parte quinta. <i>Discorsi</i>	105
3. RICHIAMI E GERMOGLI	125
In un lampo. Scacchi, musica e simultaneità in Lévi-Strauss (E. Redaelli)	125
Gettar via la scala (G. Fanfoni)	133
Il bene al di là del vero e del falso (M. Alfieri)	141
Bello e utile (e buono!). Risposta a Mario Alfieri (C. Sini)	147

Capitolo II	
IL FILO DELLA GHIRLANDA O L'ARTE DEL COMPORRE	149
Florinda Cambria (Contributi di Egidio Meazza)	
1. L'ENIGMA NEL MONTAGGIO	151
2. RICHIAMI E GERMOGLI	179
Dopo un anno (E. Meazza)	179
Capitolo III	
LINGUAGGI IN TRANSITO: MATEMATICA	183
Fernando Zalamea (Contributi di Rossella Fabbrichesi, Lorenzo Karagiannakos, Egidio Meazza, Michela Torri)	
1. TECNICHE E IDEE DELLA MATEMATICA CONTEMPORANEA PER LO SVILUPPO ATTUALE DELLA FILOSOFIA	185
Logiche	186
Prima Triade -/+	187
Topoi di Grothendieck	188
Seconda Triade -/+	189
Le negazioni della filosofia matematica	190
Terza Triade -/+	191
2. PERCORSO MECHRÍ 2017-2019	193
3. RICHIAMI E GERMOGLI	199
Il fantasma simultaneo (L. Karagiannakos)	199
L'arte dell'andirivieni (M. Torri)	204
La nuova matematica e la scrittura (E. Meazza)	206
Il matematico e i filosofi (R. Fabbrichesi)	208
Zalamea: la matematica contemporanea (E. Meazza)	217
Capitolo IV	
COSTELLAZIONI	227
1. POTENZA E PROSPERITÀ: SFONDO	231
Enrico Redaelli	

2. RICANTI Francesco Emmolo	245
3. RISONANZE IN TRANSITO Florinda Cambria	251
4. DODICI FIGURE	259
5. LA STRUTTURA IMMANENTE. SIMULTANEITÀ DEL TUTTO E DELLE PARTI IN LÉVI-STRAUSS Enrico Redaelli	271

Capitolo V
PER UNA FORMAZIONE TRANSDISCIPLINARE 293

1. SUL TRANSDISCIPLINARE Carlo Sini	295
2. MOLTE PAROLE SUL SAPERE COMUNE Lorenzo Karagiannakos	297
3. IL FANTASMA DELLA TRANSDISCIPLINARITÀ Eleonora Buono	305
4. LA VITA DELLE CONOSCENZE. RISPOSTA A ELEONORA BUONO Florinda Cambria	311
5. RIFLESSIONI SU INTERDISCIPLINARITÀ E TRANSDISCIPLINARITÀ Andrea Parravicini	315
6. TRANS. ARTE, MAGIA, POTENZA Enrico Redaelli	325

Capitolo VI
«FORMA»:
MATERIALI PER UN LEMMARIO BIO-FILOSOFICO 337

1. FORMA È FUNZIONE Manuela Monti, Carlo Alberto Redi	339
2. SE FORMA È FUNZIONE Carlo Sini	349

3. IN-FORMARE: <i>IMAGO ANIMALIUM</i> Manuela Monti, Carlo Alberto Redi	355
4. LA TRACCIA E LA CAUSA Carlo Sini	361
5. BREVI CENNI ALLA <i>FORMA</i> NEL DIRITTO Riccardo Conte	367
6. FORMA COME RELAZIONE Carlo Sini	375
7. TRATTI DEL CONCETTO DI FORMA NELL'ATTO DI CONOSCENZA Andrea Cavaggioni	379
8. TRANS-DISCIPLINARITÀ E APORIE DELLA NOZIONE DI FORMA Gianfranco Gavianu	383
9. FORMA/FORZA Rossella Fabbrichesi	391
10. FORMA: UN INVITO A GIOCARSI Mario Alfieri	395
11. UN TRIANGOLO DI RELAZIONI EVOLVENTI. IL PROBLEMA DELLA FORMA TRA BIOLOGIA E FILOSOFIA Andrea Parravicini	401
12. LA FORMA DELLA CONOSCENZA: RIDURRE SIGNIFICA SPIEGARE? Enrico Bassani	415
Appendice	
LA FORMAZIONE IN RETE	423
1. PENSARE LA FORMAZIONE IN RETE OGGI Carlo Sini	425
2. EDUCARE AL TEMPO DEL CORONAVIRUS Rossella Fabbrichesi	429
3. L'UOMO E LO SCHERMO Enrico Redaelli	433

4. SULLA RELAZIONE A DISTANZA. AUTENTICITÀ DELL'INCONTRO ED EFFICACIA DELLA PSICOTERAPIA <i>ONLINE</i> Enrico Bassani	437
5. FORMARE E INFORMARE: DISTANZE Gabriele Pasqui	441
6. A DEBITA DISTANZA. CONSIDERAZIONI SULLA DaD E NON SOLO Francesco Emmolo	445

© Jaca Book

Capitolo II

IL FILO DELLA GHIRLANDA O L'ARTE DEL COMPORRE¹

Florinda Cambria

μ La non ovvia nozione di «arte dinamica», prima che indicare l'ambito disciplinare entro cui il secondo Seminario permanente di Mechrí si muove, costituisce l'oggetto della sua interrogazione fondamentale. Alla luce del cammino svolto nelle precedenti edizioni del Seminario, intendiamo qui per «arte dinamica» ogni pratica conoscitiva che operi mediante composizione di differenze, che intrecci elementi di per sé inerti facendone un tutto organico dotato di efficacia performativa. In questo senso, le arti dinamiche non producono anzitutto «opere», ma particolari forme di esperienza della relazione fra le parti e il tutto.

Il Seminario prenderà le mosse da questa prima definizione orientativa e cercherà di fare chiarezza sulla concreta operazione del comporre, del porre insieme ciò che è separato, indagando anzitutto le condizioni di emergenza di ciò che chiamiamo un «frammento». La parola «frammento», in generale, indica la porzione di un intero che si presenta ampiamente corrotto o lacunoso, o che non si presenta affatto, ma la cui esistenza è presupposta o evocata da quella del frammento medesimo. Il Seminario guarderà a questo ambiguo legame tra il frammento e l'intero come a una relazione di natura eminentemente simbolica, che descrive la struttura stessa della percezione. Si esamineranno in questa prospettiva le principali tesi relative al movimento espressivo e al montaggio messe a punto da alcuni protagonisti dell'avanguardia teatrale e cinematografica russa, in particolare Vsevolod E. Mejerchol'd e Sergej M. Ejzenstejn. La presentazione di queste tecniche avrà tuttavia una funzione puramente esemplificativa e non sarà fine a se stessa; costituirà invece l'occasione per una indagine di più ampio respiro sulla sapienza del comporre, tenendo desta l'attenzione alla questione centrale dell'intero Seminario: qual è il «supporto» del montaggio? quale il suo «soggetto»? qual è il *continuum* che rende possibile tanto la scomposizione quanto la ricomposizione «ad arte» di frammenti e sequenze? quale il loro mobile punto di giuntura? μ

¹ I materiali afferenti al Seminario delle arti dinamiche del 2017-2018, a cui il presente capitolo è dedicato, sono reperibili nel sito on line di Mechrí a questo indirizzo: <http://www.mechri.it/archivio/2017-2018/>, nella sezione «Seminario delle arti dinamiche».

© Jaca Book

1 L'ENIGMA NEL MONTAGGIO

Primo esergo: come in una ghirlanda

Da *Spandakarika* (le *Strofe sulla vibrazione*), testi centrali per la Scuola della Vibrazione (*Spandavada*) nello śivaismo kashmiro, leggiamo la quarta strofa¹:

È evidente che gli stati separati «sono felice, sono triste, sono affezionato» riposano [*oppure*: evolvono] là dove sono legati insieme come in una ghirlanda².

E commentiamo:

Ciò da cui il mondo viene «emesso» [...] ha come fondamentale caratteristica la non-ostruzione. Né soggetto né oggetto di percezione, esso è ciò da cui e in cui ogni percezione accade. Esso è perciò sempre accessibile: ogni via porta a tale scaturigine assoluta. L'ignoranza, le determinazioni, le contraddizioni dell'io non ostruiscono l'accesso a tale principio; anzi, *sono ciò attraverso cui esso passa, ciò che esso compone e collega*: sono tutte vie o strumenti per arrivare a conoscerlo. Questo genere di conoscenza è detto in sanscrito dalla parola SAMVID, composta da *sam+vid*, che corrisponde al greco *syn-oida* = co-noscenza, cioè «ho visto con...» [...].

Gli unici «stati» di cui facciamo esperienza, le uniche conoscenze che ci è dato attingere nella nostra condizione di io contratti [...] hanno il carattere della discontinuità. Ma cos'è ciò che li tiene insieme, come in una ghirlanda? Qual è il filo della loro continuità? Quale la radice di tutte le contrazioni e le determinazioni dell'io empirico che si esperisce come «separato»? Tale radice, in quanto non è relativa ad altro da sé, è ciò che splende e si effonde «di per sé» (SVA). Ma come e dove si esperisce tale radice di ogni esperienza, che si realizza e trapassa in ogni esperienza determinata senza esaurirvisi?³

La risposta sta forse nella quinta strofa di *Spandakarika*:

¹ Si utilizzano qui le traduzioni proposte da Mario Biagini durante il Seminario delle arti dinamiche 2016-2017 (*Variatione e vibrazione*), raccolte e commentate in AA.VV., *Dal ritmo alla legge*, cit., pp. 145-153.

² Ivi, p. 151.

³ Ivi, pp. 150-151 *passim*.

Là dove non c'è dolore né oggetto da afferrare né soggetto che afferra, dove non esiste insenzienza [oppure: insensibilità, inerzia, incoscienza], là quello [*il filo della ghirlanda*] è [oppure: c'è]⁴.

[...] Come addestrarsi però a permanere nella piena attività della percezione, del pensiero, dell'esperienza, che ciascuno di noi sempre è, nella determinatezza e nella condizione che ogni volta lo fanno essere e fare quel che è e che fa, mantenendo tuttavia il con-tatto con la fonte auto-noma di quell'attività? [...] Fra attenzione e movimento, fra precisione e azione non vi è successione cronologica, ma piena simultaneità, relazione immediata. Come in un battito di ciglia che è, simultaneamente, occhi chiusi/occhi aperti. [...] Questo genere di simultaneità è ciò che la sapienza e le pratiche yogiche dello śivaismo kashmīro chiamano *spanda* [vibrazione]⁵.

Secondo esergo: la durata della vita di Sakyamuni

Dal *Sutra della Ghirlanda di Fiori* o *Sutra della Luce dorata* (capitolo II):

«Qual è la causa, qual è la ragione per cui una persona come il Bhagavan Sakyamuni vive solo ottant'anni?». Stava così riflettendo sulla breve durata della vita del Buddha, e proseguì pensando: «[...] La longevità proviene da due cause e due condizioni: astenersi dall'uccidere e donare cibo con generosità. Il Bhagavan Sakyamuni, tuttavia, non solo si astenne dall'uccidere per innumerevoli centinaia di milioni di eoni, ma seguì anche scrupolosamente il sentiero delle dieci azioni virtuose, donò cibo ai bisognosi e offrì anche oggetti esterni e interni». [...]

Allora, di fronte all'intera assemblea, i Tathagata recitarono i versi del sutra che espone la durata della vita del Bhagavan Sakyamuni:

«Contare tutte le gocce d'acqua
contenute nell'oceano è possibile,
ma nessuno è in grado di misurare
la durata della vita di Sakyamuni.
Contare le più piccole particelle
di tutti i monti Meru è possibile,
ma nessuno è in grado di misurare
la durata della vita di Sakyamuni.
È possibile contare
perfino le più piccole particelle
che si trovano nella terra,
ma nessuno può misurare la durata della vita del Vittorioso.
Se qualcuno volesse misurare lo spazio
sarebbe possibile farlo,
ma non v'è nessuno che sia capace di misurare
la durata della vita di Sakyamuni.
Si può parlare degli eoni durante i quali
un Buddha perfetto è rimasto nell'esistenza,

⁴ Ivi, p. 151.

⁵ Ivi, pp. 152-153 *passim*.

centinaia di milioni di eoni,
 ma è impossibile misurare la durata della vita del Buddha.
 Poiché vi sono due fattori,
 la sua causa e la sua condizione
 – abbandonare il danno delle negatività
 e donare cibo con generosità –
 per questo motivo è impossibile scorgere il numero
 che misura la vita di questo Grande Essere
 per quanti eoni si osservino,
 e nemmeno in incalcolabili eoni.
 Sii dunque libero dal dubbio,
 non nutrire neanche la minima perplessità
 perché la durata della vita del Vittorioso
 è qualcosa che non si può giungere a conoscere».

Il nomos delle arti dinamiche

In apertura dei lavori, il 28 ottobre 2017, mi rifeci ad alcune considerazioni svolte nelle precedenti edizioni del Seminario. Le rievoco qui sinteticamente.

Quelle che a Mechrí chiamiamo «arti dinamiche» non sono pratiche relegabili all'ambito dell'estetico (che pure anche possono abbracciare), ma pratiche caratterizzate da una peculiare *capacità* attuativa o performativa. La dinamicità delle arti *dinamiche* risiede in una loro *dynamis* precipua, una loro forza, efficacia, potenza di... Di che?

La parola «arte»⁶, nel suo senso più generale ed etimologicamente preciso, indica un movimento ordinato al suo scopo, un «muovere verso» che è orientato ad altro da sé (alla sua «opera», dovremmo dire, benché la natura di tale opera non sia affatto scontata). In ciò risiede, per dire molto genericamente, la natura *poietica* di ogni arte, in quanto movimento finalizzato a realizzare o raggiungere qualcosa che è altro dal suo mero accadere: precisazione non secondaria, se in essa cogliamo – memori della nota distinzione aristotelica – la specificità del fare artistico rispetto alla prassi intesa come azione autotelica. Specificità e anche problematicità, visto che pienamente autotelico può essere solo un movimento infinito e non orientato, mentre l'orientamento e la finalità implicano discontinuità, stacco e determinatezza, ossia finitudine. Pensare la coappartenenza o anche solo la coesistenza di queste due forme di movimento è già pensare «le parti, il tutto», con particolare attenzione alla virgola, a ciò che sta *tra* i due poli incompatibili del contiguo e del continuo.

Proprio la paradossalità del rapporto escludente-includente tra *poiesis* o movimento artistico (finalizzato, finito, strumentale) e *praxis* o movimento autotelico (infinito, spontaneo, continuo) ci porta al cuore della capacità specifica delle arti dinamiche. Essa è potenza o forza di fare «enigma», ovvero – secondo la definizione aristotelica – *adynata synapsai*: fare commessura tra cose impossibili, mettere assieme ciò che è incompatibile. Nel nostro senso, «enigma» non è composizione di una parte con un'altra parte, ma composizione delle parti con ciò che non è e non ha parti: il contiguo e il continuo, appunto. Il *nomos* poietico, la regola o il comando etico

⁶ Cfr. F. Cambria, *La kinesis delle arti dinamiche*, in AA.VV., *Dal ritmo alla legge*, p. 134.

del movimento fatto ad arte è dunque: «devi realizzare enigmi» (proprio nel senso del frammento eracliteo: «Commesure, intero-non intero, concorde-discorde, consono-dissono; da tutte le cose l'uno, dall'uno tutte le cose»⁷).

Sul piano strettamente attuativo, il problema centrale delle arti dinamiche riguarda la modalità o la strategia mediante la quale obbedire a tale *nomos*, riguarda cioè il «come» della composizione enigmatica. In prima istanza possiamo solo immaginare strategie ed espedienti, strade indirette che, come il Poros del platonico *Simposio*, attraggono le parti a disdire la loro stessa parzialità nella eco vibrante di una indivisa unità, nello scarto senza cesure di una pienezza senza stacchi. Vibrazione e risonanza suggeriscono forse il modo, eminentemente musicale, con cui un qualche intero si fa presente nella finitudine e nella frammentarietà delle determinazioni, come loro altro radicale e irriducibile che, ad un tempo, in esse e di esse concretesce e si concreta. Nel forzare musicalmente i pezzi a risuonar d'intero risiederebbe allora la *dynamis* e l'artificio delle arti dinamiche, la loro via di accesso a una simultaneità non altrove esperibile e non altrimenti conoscibile che dall'interno della frammentarietà medesima.

Il Moderno e il frammento

«Frammento», dal latino *fragmentum*, derivato di *frangere*, rompere, spezzare: ciascuno dei pezzi in cui si è rotto un oggetto o, più genericamente, piccola parte staccata o tolta da un oggetto; parte di un'opera letteraria pervenutaci mutila. Quindi: pezzo di cosa rotta; ma anche: pezzo conservato di un'opera, libro, scrittura e simili, di cui si siano perdute le altre parti. In filologia, ad esempio, un frammento è la porzione di un testo perduto nella sua interezza, di cui si cerca di *ricostruire* l'opera e il contesto originari. Ciò significa ovviamente che, anche nella più meticolosa e accurata procedura filologica, l'intero a cui un frammento è supposto appartenere è sempre e solo congetturale, è il correlato implicitamente posto dalla esistenza stessa del frammento: poiché ci sono dei frammenti, allora si ipotizza che un qualche intero debba pur essere esistito o esistere, altrimenti nemmeno il frammento sarebbe più tale. Al limite dunque l'intero potrebbe anche non esserci mai stato: la sua esistenza presupposta è la conseguenza del darsi di qualcosa che, in quanto frammento, ne deriverebbe.

Dalla filologia umanistica fino alla bomba atomica (che, come osservò Elsa Morante, non ha smesso di esplodere con la fine della seconda guerra mondiale⁸), dalla scienza analitico-quantitativa di Galilei e Cartesio alla *Crisi delle scienze europee* di Husserl, dalla proliferazione prospettica di Paolo Uccello al pluriprospektivismo delle arti figurative novecentesche, quella che chiamiamo «età moderna» è segnata da un doppio movimento: da un lato la moltiplicazione centrifuga dei frammenti, dall'altro la tensione sintetica verso la (ri)composizione di una unità indivisa. Il Novecento europeo, nelle sue più diverse espressioni artistiche, filosofiche, scientifiche, politiche e culturali in genere, costituisce, da questo punto di vista, il compimento del Moderno – un compimento che, a mio avviso, non ha ancora finito di manifestarsi. Anche sul piano economico questo doppio movimento si mostra oggi con ogni evidenza: alla sempre più estesa dislocazione dei processi produttivi, alla massima divisione dei lavoratori e puntiforme

⁷ Cfr. *ivi*, p. 154.

⁸ Cfr. E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987².

differenziazione delle loro competenze, corrisponde una eguale e contraria spinta alla concentrazione delle risorse, al controllo centralizzato degli scambi, alla omologazione dei consumi. Massima frammentarietà, massima tensione alla commessura, simultaneamente; quanto più si approfondisce la divaricazione, tanto più si incrementa la spinta o la «nostalgia» per l'indiviso. E le forme in cui tale spinta si manifesta possono anche essere quelle di una unità statica e monolitica, che non compone le parti, ma semplicemente le cancella compattandole in un tutto indifferenziato e inerte. Ma l'arte del comporre è arte della relazione e della molteplicità irriducibili, non risolve i frammenti nell'intero e non confonde l'intero con la somma o la sutura dei frammenti. In ciò sta il suo carattere enigmatico. Sciogliere l'enigma è perdere sia il filo sia la ghirlanda.

Forse, se l'azzardo transdisciplinare non è eccessivo, in questa luce si può interpretare anche la straordinaria avventura teorica e pratica che ha impegnato tutte le arti novecentesche nella ricerca e sperimentazione di nuove tecniche e sapienze compositive (dalla pittura alla scultura e alle installazioni multimediali, dalla musica atonale alle serie dodecafoniche, dal mito dell'«arte totale» a quello della «poesia pura» ecc.). Ricomporre ciò che è frantumato, correlare ciò che è separato, scoprire nuove forme di unità nella moltiplicazione, fare andare insieme le differenze, sedurle all'intero: in vario modo, questa intenzione è il modo con cui il Moderno cerca di corrispondere al *nomos* enigmatico delle arti dinamiche.

Come cifra di tale tensione, in apertura del Seminario scegliemmo due emblemi della modernità sul punto della sua mondializzazione novecentesca: l'immane impresa della ferrovia Transiberiana – simbolo di commessura Oriente-Occidente nel cuore di quel mondo di mezzo che fu la Russia di inizio Novecento – e il Simultaneismo orfico – corrente artistica nella cui istanza compositiva ritrovammo inaspettate congiunture «transiberiane». A questi emblemi dedicammo due ampie parentesi che qui rievoco per rapidi tocchi.

Parentesi transiberiana

La Transiberiana è la ferrovia che attraversa l'Europa orientale e l'Asia settentrionale, collegando le regioni industriali e la capitale russa alle regioni centrali della Siberia e a quelle orientali (l'Estremo Oriente russo). La sua lunghezza di 9.288 km ne fa la ferrovia più lunga nel mondo, divisa in un 19,1% europeo e un 80,9% asiatico. Fu per la prima volta presentata con grande sfarzo all'Esposizione universale di Parigi del 1900, con il nome di *Train Transibérien*.

Il problema principale dei trasporti in Siberia era l'attraversamento dei fiumi che, scorrendo da sud a nord, impedivano un percorso agevole nella direzione da ovest a est. I trasporti a trazione animale erano molto lenti, e i viaggi da Mosca a Vladivostok duravano 3-4 mesi. Il problema fu esaminato per molti anni, le proposte concrete di costruire una linea ferroviaria in Siberia giunsero negli anni Ottanta del XIX secolo.

L'inaugurazione ufficiale dei lavori avvenne il 31 maggio 1891: la cerimonia si tenne vicino a Vladivostok, alla presenza dello *zarevič* Nicola, il futuro imperatore Nicola II, che simbolicamente trasportò la prima carriola di terra. I lavori, tuttavia, erano già stati avviati nei primi giorni di marzo 1891. La posa delle rotaie di tutta la Gran Via Siberiana terminò il 3 novembre 1901, quando i costruttori della ferrovia cinese-orientale incontrarono quelli della Transiberiana.

La velocità dei lavori aveva avuto l'impressionante media di 740 km l'anno. La forza lavoro impiegata all'apice della costruzione arrivò a contare circa novantamila uomini, molti dei quali condannati ai lavori forzati. In migliaia morirono per le terribili condizioni di lavoro.

Il regolare collegamento del traffico ferroviario tra l'allora capitale dell'impero (San Pietroburgo) e i porti del Pacifico (Vladivostok e Dalnij) fu garantito il 14 luglio 1903, quando la Gran Via Siberiana fu messa in funzione su tutta la sua estensione.

Il completamento della linea sull'intero territorio dell'impero russo avvenne il 18 ottobre 1916. Di fatto le spese per la costruzione della Transiberiana rientrarono completamente in pochi anni. Ma la linea non poté competere sul mercato dei trasporti per le merci in transito. La ferrovia era a binario singolo e, inaspettatamente, anche molto utilizzata da treni merci locali, cosa che riduceva la velocità media a 15 km all'ora. Nondimeno, la linea dette una grande spinta propulsiva allo sviluppo delle regioni siberiane.

Il servizio di treni di lusso con carrozze letti fu organizzato dall'imprenditore belga Georges Nagelmackers. Con la ferrovia il Primo ministro Stolypin condusse un programma di emigrazione della popolazione rurale dalla parte europea alla Siberia. Tra il 1906 e il 1916, tre milioni di contadini si trasferirono dalla parte europea, sovrappopolata, alla Siberia, ricevendo gratuitamente dal governo grandi appezzamenti di territorio. I contadini siberiani cominciarono a produrre ed esportare nella parte europea molto frumento a prezzi molto bassi. Per salvare i contadini della parte europea dall'impoverimento, che avrebbe provocato gravi disordini sociali, il governo applicò allora un dazio speciale. Come conseguenza l'economia siberiana bloccò la produzione di frumento e si convertì immediatamente a produrre il burro.

Durante la Seconda guerra mondiale la linea Transiberiana permise all'Armata Rossa di trasportare rapidamente grandi forze dall'Estremo Oriente al fronte occidentale nel 1941.

Molte fabbriche furono evacuate dalla parte europea alla Siberia e furono installate accanto alle stazioni in varie città. Per la maggior parte queste fabbriche sono rimaste poi definitivamente in Siberia, contribuendo allo sviluppo di quelle regioni.

Alcune curiosità: il treno che percorre la ferrovia, da Mosca a Vladivostok, ha una cadenza giornaliera ed effettua 157 fermate. Il tempo medio di viaggio è di una settimana. Nel suo tragitto si attraversano sette fusi orari. Sulla ferrovia Transiberiana, nei pressi di Irkutsk, è nato il famoso ballerino Rudolf Nureyev.

Parentesi simultaneista

Il Simultaneismo è una corrente pittorica nata nell'ambito dell'Orfismo, termine usato da Guillaume Apollinaire (in riferimento al suo *Orfeo* del 1908) per indicare quella «poesia pura» che egli intendeva come sintesi di pittura, parola e musica. La musicalità è infatti il tratto peculiare dell'Orfismo; musica come emblema dell'«arte totale», liberata dalle forme. In pittura il Simultaneismo è caratterizzato dalla tendenza a superare la staticità del Cubismo. Alla sovrapposizione simultanea di diversi punti di vista e prospettive, il simultaneismo aggiunge il ricorso al contrasto simultaneo di colori. Più in generale, per Simultaneismo si intende un procedimento compositivo (narrativo, pittorico, cinematografico) consistente nel presentare nella loro contemporaneità fatti che succedono parallelamente.

Sonia Terk Delaunay (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941) furono i principali espo-

nenti del cosiddetto *Simultaneismo orfico* (sebbene tra molte polemiche circa la paternità della parole e dello stile «simultaneo»). Sviluppando il Cubismo analitico, essi approfondirono infatti la *facoltà vibratoria* insita nella ripetizione di colpi di luce (contrasto simultaneo di colori), che «distruggono» l'oggetto facendo emergere il dinamismo delle forme ad esso soggiacente: forme in movimento, forme dal movimento.

Sonia Terk Delaunay (nome di nascita: Sara Illinichtna Stern) nacque in Ucraina e si formò a San Pietroburgo e in Germania. Adottata da uno zio, prese il nome di Sonia Terk. Si chiamò infine Sonia Delaunay dopo il matrimonio con Robert Delaunay.

Il primo esempio di «poema simultaneo» è del 1913 e si intitola *Prose du Transsibérien et de la petit Jehanne de France*: poema scritto da Blaise Cendrars e composto, impaginato, illustrato da Sonia Delaunay. Blaise Cendrars (1887-1961) è pseudonimo di Frédéric-Louis Sauser, nato in Svizzera e naturalizzato francese. Conobbe e frequentò i Delaunay nella Parigi degli anni Dieci grazie alla mediazione di Apollinaire. Il poemetto racconta il viaggio di un poeta adolescente, lo stesso Cendrars, in compagnia di Jehanne (che si scopre via via essere una giovane prostituta, una *filles de joie*) lungo la ferrovia transiberiana, da Mosca a Harbin (o Kharbine), città della Manciuria oggi nota come «città del ghiaccio» per il Festival internazionale della scultura nel ghiaccio che vi si tiene ogni anno.

L'affinità tra Cendrars e Sonia Delaunay si nutre anzitutto della lingua russa, che Cendrars parla e che è lingua madre di Sonia. Ma è anche un'affinità estetica. La loro collaborazione inaugura infatti un nuovo linguaggio, liberato da ogni intenzione figurativa. Al di là delle forme geometriche (ottenute mediante una operazione di *découpage*), una delle particolarità della edizione curata da Sonia Délaunay è che essa utilizza una dozzina di caratteri diversi, con delle variazioni di dimensione e colore (sono utilizzati il blu, il verde, il rosso e l'arancione). La non convenzionalità dell'impaginazione si esprime anche nella scelta di allineare a destra il testo, obbligando il lettore occidentale, abituato a procedere da sinistra a destra, a entrare nel foglio passando anzitutto attraverso le immagini.

Ogni copia della *Prose* è lunga due metri. Il numero totale delle copie previste per la stampa doveva essere 150, così da raggiungere i trecento metri, cioè l'altezza della Tour Eiffel, punto apicale della lettura verticale e punto di arrivo del viaggio del protagonista. La carta che compone il volume è piegata in due nel senso della lunghezza, per essere poi ripiegata dieci volte a fisarmonica, così da ottenere un formato di cm 18x10, formato simile a quello di un libro convenzionale. Il testo si trova a destra del foglio, mentre i colori si trovano sulla sinistra.

Le relazioni fra il testo di Cendrars e la pittura di Sonia Delaunay sono governate dalla tecnica della simultaneità: legami tessuti dallo studio del colore e del suono, studio guidato da una ricerca eminentemente musicale. Il ritmo detta la creazione. La simultaneità dei colori riposa sulla base ritmica del poema. In tal senso il lavoro di Sonia Delaunay va ben al di là di una semplice illustrazione del testo.

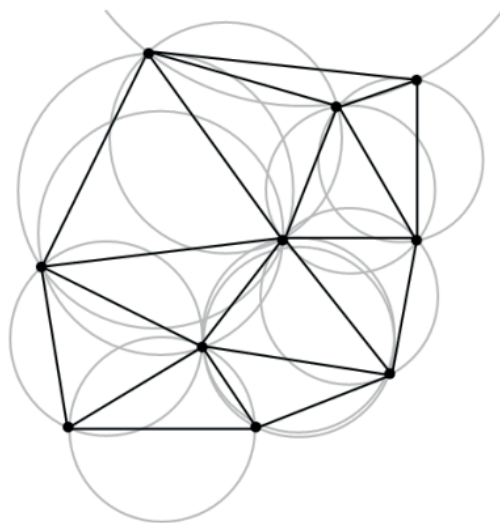
La tecnica del Simultaneismo si ispira sia alla legge del «contrasto simultaneo dei colori» (un fenomeno vibratorio per il quale due colori affiancati si modificano reciprocamente), enunciata nel 1839 da Michel Eugène Chevreul (1786-1889), sia alle teorie dei colori formulate nel corso del XVIII e XIX secolo (ad esempio il «disco di Newton»).

In una conferenza del 1924 Robert Delaunay diede la sua versione della simultaneità: «Il senso della vita poetica dato alla materia si traduce mediante la materia stessa: il colore».

Si noti che la nozione di «simultaneità» è utilizzata, sia dai pittori sia dagli scrittori, quasi

come sinonimo di «modernità», benché essa non sia chiaramente definita. Essa, ad esempio, è usata anche dai futuristi. Ma, nella sua versione «orfica», il Simultaneismo si collega anzitutto al tema di una particolare forma di musicalità sinestetica.

Una curiosità: in matematica e geometria computazionale, la *triangolazione di Delaunay* per un gruppo di punti P su un piano è una triangolazione $DT(P)$ tale che nessun punto appartenente a P sia all'interno del circumcerchio di ogni triangolo in $DT(P)$. La triangolazione di Delaunay massimizza il minor angolo di tutti gli angoli dei triangoli nella triangolazione; si tende a evitare i triangoli stretti.



Per un gruppo di punti su una stessa linea non esiste triangolazione (in quanto non si possono formare triangoli non degeneri). Per un gruppo di quattro o più punti su una stessa circonferenza (ad esempio i vertici di un rettangolo) la triangolazione non è unica: ognuno dei due possibili triangoli in cui si può dividere il quadrilatero, infatti, soddisfa i requisiti di Delaunay (ovvero che le circonferenze circoscritte ai triangoli non contengano altri punti).

Considerando le sfere circoscritte, le nozioni della triangolazione di Delaunay si possono estendere a tre o più dimensioni. Generalizzazioni possono essere applicate a metriche diverse da quella euclidea. In quest'ultimo caso non è garantito che la triangolazione esista o sia unica.

È curioso che la triangolazione di Delaunay non abbia niente a che fare con Sonia e Robert Delaunay. Essa prende il nome dal matematico russo Boris Delaunay (traslitterazione del nome Boris Delone, San Pietroburgo 1890 - Mosca 1980), che lavorò su questo argomento dal 1934.

© Jaca Book
Riprodurre la realtà, costruire la vita

Proprio in quella terra di mezzo che, in ogni senso, fu la Russia di inizio Novecento, a cavallo della rivoluzione di Ottobre si realizzarono e si meticciano quelle che per molti versi pos-

siamo considerare le più avanzate sperimentazioni compositive dell'epoca. Come se, da quella sterminata periferia d'Europa, l'Europa venisse rammemorata a se stessa e spinta al limite, intensivo ed estensivo, della propria modernità. Le principali avanguardie artistiche, d'altra parte, si riconobbero presto nel progetto rivoluzionario di edificare un mondo nuovo, progetto a cui l'efficacia costruttiva e performativa delle arti dinamiche avrebbe potuto dare un contributo sostanziale. La massima espressione di questa congiuntura si ebbe tra il 1918 e la fine degli anni Venti, quando la repressione staliniana e l'imposizione del «realismo socialista» misero fine a quella che era stata una vera e propria fucina di sperimentazioni compositive. Temi comuni di tali sperimentazioni furono la fiducia nella macchina come strumento artistico per eccellenza, grazie al quale perseguire un rinnovamento «ad arte» della vita individuale e collettiva; una concezione delle arti come lavoro teso a produrre un'umanità e una società rinnovate, ovvero arti come pratiche costruttive per rifare il mondo – per smontarlo e rimontarlo in forme e funzioni inedite. Costruzione, composizione e montaggio furono parole chiave in quella temperie che trovò una delle sue espressioni più ricche e complesse nel lavoro teatrale di Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940), il padre della cosiddetta «biomeccanica».

L'efficacia dell'arte teatrale – arte transdisciplinare e simultanea per antonomasia – si radica, secondo Mejerchol'd, in tre caratteristiche fondamentali: l'artificiosità, la convenzionalità e la non-quotidianità. All'istanza non naturalistica e non psicologista, condivisa con le correnti costruttiviste e formaliste dell'epoca, in Mejerchol'd si aggiunge un importante riferimento alla dimensione eminentemente non spontanea, e in tal senso tecnica, artificiale e meccanica, dell'azione teatrale. La macchina non è qui intesa come perversione del vivente, ma come sua realizzazione in quel vivente particolare che è l'umano, la cui animazione porta il segno dell'inanimato, dell'inerte, del *mortuum* (dello strumento, direbbe forse Sini), il quale opera per interruzione (e sutura) dall'interno della spontaneità animale. Non vi è pertanto competizione tra vita e macchina, ma compenetrazione da reiterare e ricomporre sempre di nuovo. La macchina (come la Supermarionetta di Gordon Craig⁹, a cui non casualmente fa riferimento lo stesso Mejerchol'd nelle sue *Lezioni di teatro*¹⁰ del 1918) è perciò la cifra stessa dell'umano; macchina (in greco *mechané*: artificio) come figura inanimata che non compete con la vita e non imita la vita, ma va oltre la vita.

⁹ Così, ad esempio, scriveva Gordon Craig nel 1907: «L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato. [...] La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi – e attualmente è una figura di un Dio alquanto degenerata. [...] L'arte più alta è quella che nasconde ogni artificio, non reca più traccia dell'artefice. [...] Chissà che i burattini non diventino una volta ancora il fedele mezzo d'espressione dei pensieri dell'artista. È proibito forse sperare che il futuro ci riporterà ancora l'immagine o creatura simbolica, anch'essa costruita dalla destrezza dell'artista, consentendoci di riconquistare quella *nobile artificialità*, di cui parla l'antico scrittore? [...] La Supermarionetta non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita. [...] Io prego assiduamente per il ritorno dell'immagine – la Supermarionetta – nel teatro; e quando essa tornerà – ancora una volta la Creazione sarà celebrata – sarà tributato omaggio all'esistenza – e sarà fatta divina e felice intercessione alla Morte» (E. Gordon Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*, in Id., *L'arte del teatro. Il mio teatro*, trad. it., a cura di F. Marotti, Cuepress, Bologna 2016, pp. 72-73 *passim*, 77).

¹⁰ Cfr. V.E. Mejerchol'd, 1918: *Lezioni di teatro*, trad. it., Cuepress, Bologna 2016, p. 22.

Esistono del resto, precisa Mejerchol'd, diversi modi per «riprodurre la realtà»¹¹: imitare pedissequamente il dato, negare ogni legame con il dato, oppure trasformare e riorganizzare il dato. Quest'ultima modalità definisce la ri-produzione (o nuova produzione) della realtà mediante il lavoro e, ad un tempo, la peculiarità della mimesi artistica, una particolare forma di mimesi non naturalistica, trasformativa e costruttiva. Questo genere di mimesi trova esemplificazione nelle tecniche espressive della biomeccanica, basate sulla scomposizione analitica dei movimenti e sulla loro ricomposizione artificialmente organica – bio-meccanica, appunto. Per indicare con maggiore precisione quali siano gli elementi specifici dell'arte teatrale, Mejerchol'd fa riferimento alla pantomima (sintesi di danza, ritmo e geometria) e al suo portato grottesco. Per «grottesco» dobbiamo intendere ogni forma di enigmatica ibridazione tra elementi umani, animali e vegetali che, in sinapsi artificiosa, stupefacente chimera, fonde e confonde le parti in un tutto geometrizzato, rigorosamente contravvenendo alle cosiddette «leggi di natura». Da questa contravvenzione, da questa forma di imitazione ricostruttiva e trasformatrice, ebbero forse origine – suggerisce Mejerchol'd¹² – le più antiche pratiche teatrali in quanto tecniche di riproduzione, da parte dell'uomo, di movenze animali mediante mascheramento, stilizzazione, tipizzazione. L'artefatto teatrale, in questo senso, sarebbe la manifestazione di una tensione a diventare altro, a trasformare trasformandosi, che è perfettamente rievocata nella stessa parola «biomeccanica»: in bilico tra organico e inorganico, essa codifica una tecnica mediante la quale si possa realizzare «un nuovo modo di essere»¹³, componendo il vivente in una nuova figura dell'enigma *Homo-Natura*.

Tale realizzazione implica evidentemente un alto tasso di convenzionalità (stilizzazione e tipizzazione). La riproduzione della realtà mediante mimesi artistica richiede infatti una preliminare selezione, una scelta di elementi caratterizzanti che vengono enucleati o astratti dal *continuum* della vita per rielaborarli mediante procedure di tipizzazione. Tipizzare significa sempre scegliere, e la scelta non può che essere compiuta in base al criterio dell'efficacia rispetto ai fini attesi. Sicché ogni pratica dell'imitazione grottesca – anche quella che miri alla massima organicità – è sempre analitica e «tendenziosa»¹⁴, mai neutrale: muove cioè da scomposizione selettiva e ha la propria efficacia nell'artificio di *attrarre* le parti separate in una costruzione trasformata e trasformatrice. Se dunque la convenzionalità dell'arte ha come strumento l'analisi e la frammentazione, la sua tecnica compositiva ha come scopo quello di sedurre le parti a secernere forza trasformatrice. La materia a cui tale forza dovrà applicarsi è il *bios* umano: materia da lavorare per attrarla a farsi altro, per addestrarla alla metamorfosi¹⁵.

¹¹ V.E. Mejerchol'd, 1918: *Lezioni di teatro*, cit., p. 43.

¹² Ivi, pp. 47 ss.

¹³ Id., *L'ottobre teatrale 1918-1939*, trad. it., a cura di F. Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, p. 70.

¹⁴ Ivi, pp. 78-80.

¹⁵ Notiamo *en passant*: la scelta del fine è sempre «tendenziosa», sempre preorientata dallo strumento mediante il quale si compie l'analisi. La macchina è sempre analitica e la sua operatività è anzitutto produzione di finalità locali, determinate, parziali già nel decidere dove porre la soglia tra il dato biologico e il processo costruttivo-trasformativo.

Montare «reali artificialità»

Il montaggio delle attrazioni (1923) e *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche* (1924): così si intitolano i primi due scritti teorici di Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898-1948). Allievo di Mejerchol'd, proprio approfondendo il principio della tipizzazione tendenziosa elaborato dal maestro, egli si distanziò in breve dalla biomeccanica in vista di ulteriori strategie compositive.

Il nostro metodo – scrive Ejzenštejn nel 1923, ancora pensando alla composizione teatrale e alla biomeccanica – modifica radicalmente i principi di costruzione della «struttura efficiente» (lo spettacolo nel suo complesso): al posto del «riflesso» statico dell'evento dato, [...] si avanza un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte e autonome (anche al di fuori della composizione data e dell'ambientazione narrativa della scena e dei personaggi) ma dotate di un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale: ecco il montaggio delle attrazioni. Questa via libera completamente il teatro dal giogo della «figuratività illusoria» e della «rappresentabilità» ritenute finora ineluttabili e decisive, per passare al montaggio di «reali artificialità» [...]. Intuitivamente, l'attrazione, in un modo o nell'altro, è stata sempre usata, d'istinto, da ogni regista esperto, ma non certo in sede di montaggio e di costruzione, bensì nell'ambito di una «armonica composizione»¹⁶.

L'efficacia della composizione artistica risiede nella capacità di costruire strutture in grado di lavorare il proprio materiale (lo spettatore in primo luogo¹⁷, non più l'attore come nella biomeccanica di Mejerchol'd) in direzioni non spontanee e non automatiche, al di là sia del «riflesso statico dell'evento dato», sia delle consuetudini associative legate all'«ambientazione narrativa della scena e dei personaggi», sia dei principi di verosimiglianza e «armonica composizione». Tale obiettivo si consegue mediante il «montaggio di reali artificialità», espressione nella quale già si avverte la presa di distanza tanto dalla biomeccanica mejercholdiana quanto dal teatro in generale. La vera «scuola del montatore – precisa infatti Ejzenštejn poco oltre – deve essere il cinema e soprattutto il music-hall e il circo»: pratiche artistiche massimamente protese oltre ogni naturalismo e ogni «figuratività illusoria».

È nel testo del 1924 (*Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*) che in modo esplicito vengono in luce le ragioni per le quali Ejzenštejn, appena ventiseienne, riterrà inadeguato il teatro al conseguimento degli intenti costruttivi dell'arte moderna. Con toni spesso esaltati dall'adesione al programma culturale della rivoluzione sovietica e ai temi della sua propaganda, il giovane regista volge ormai tutta la sua attenzione all'arte cinematografica: pura «arte delle combinazioni», libera dagli automatismi e dai vincoli naturali imposti al teatro dalla sua insuperabile materia prima – l'attore sulla scena – e dai vissuti fisiologici e percettivi che – nell'attore come nello spettatore – sono il tramite della immedesimazione trasformatrice. Sganciandosi massimamente dalla opacità e dagli automatismi del corpo vivente-vissuto, il cinema è in grado di produrre effetti reali mediante «partecipazione fittizia» e di portare così a compimento il principio della convenzionalità e dell'artificialità enunciato da Mejerchol'd. Se insomma la biomeccanica

¹⁶ S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, trad. it. in Id., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2013³, pp. 221-222 *passim*.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 220.

era composizione di natura e convenzione, ibridazione grottesca del dato (fisiologico, spontaneo, automatico) con l'artificio (meccanico, intenzionale, «tendenzioso»), la tecnica cinematografica si annuncia come composizione di pure realtà artificiali («reali artificialità») allo scopo di fare accadere e modellare artisticamente *ciò che non è dato*.

L'applicazione del metodo del montaggio delle attrazioni [...] nel campo cinematografico è ancora più opportuna che in quello teatrale, poiché quest'arte, che io definirei «arte delle combinazioni», con il suo mostrare non fatti reali, ma riflessi (foto) convenzionali (in contrasto con il «fare reale» del teatro, sia pure solo di quello da noi proposto in cui viene applicata la nostra tecnica), abbisogna, perfino per l'esposizione dei fatti più semplici, della comparazione (cioè di una particolare presentazione sequenziale dei suoi componenti). Il montaggio dunque (nell'accezione tecnica cinematografica di questo termine) è una condizione essenziale del cinema, sul cui carattere convenzionale esso si fonda, adattandosi anche alle corrispondenti peculiarità della percezione.

Se a teatro l'azione influenzante si ottiene soprattutto tramite la ricezione fisiologica di un fatto che si svolge realmente [...], nel campo cinematografico, invece, essa si fonda combinando e accumulando nella psiche dello spettatore le associazioni necessarie al fine perseguito, facendole nascere dai singoli elementi di un fatto scomposto (praticamente in «pezzi di montaggio»)¹⁸.

È dunque nella massimizzazione della capacità di sequenziamento (frammentazione e linearizzazione, riconduzione dell'organico all'inorganico, trascrizione della vita nell'artefatto) che risiede la superiore efficacia dell'arte cinematografica rispetto a quella teatrale. Desomatizzazione e chirurgica scomposizione dell'esperienza in elementi puntuali sono i caratteri propri della nuova arte, caratteri che la mettono in condizione di realizzare quel rivoluzionario superamento del dato in cui consiste la specificità dell'umano. Se tale specificità è infatti quella di costruire ciò che spontaneamente non si dà nei fatti, la costruzione cinematografica deve preliminarmente e artatamente smontare i fatti nella loro organica datità, deve ridurli a brani per poi ricomporli in forma inedita e inaudita. Solo al culmine della frammentazione si può attingere il culmine della composizione. E sin d'ora occorre chiarire: quel che si tratterà di costruire ad arte *non è dato* perché è radicalmente altro rispetto a qualsivoglia dato, i dati essendo nient'altro che i resti del processo mediante il quale essi giungono, appunto, a darsi. In altri termini: la realtà artificiale, che la tecnica del montaggio (termine che dovremo a breve chiarire) mira ad attuare, non è un nuovo insieme di dati o di fatti, ma una enigmatica composizione che tenga assieme i dati di fatto e il processo o il movimento della loro formazione e trasformazione. È questa simultaneità di *inerzia e processo*, è la commessura di questi impossibili, di queste polarità reciprocamente escludentisi a costituire la vera posta in gioco nell'arte del montaggio come la intenderà d'ora in avanti Ejzenštejn.

Occorre però aggiungere subito una precisazione. La questione dell'artificio, che interrompendo la continuità automatica del vivente attinge la contiguità di pezzi ridotti all'inerzia, è per Ejzenštejn questione di ordine non esclusivamente artistico, ma anche e ancor prima gnoseologico. Il montaggio cinematografico, attivando dinamiche formative di ordine diverso da quelle naturali, ripete con differente strumentazione tecnologica quel «cammino della conoscenza»¹⁹

¹⁸ Id., *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, trad. it. in Id., *Il montaggio*, cit., pp. 228-229.

¹⁹ Id., *Il montaggio delle attrazioni*, cit., p. 220. Si noti che, nel testo del 1923 qui citato, tale «cammino della cono-

che, inoculando vita nelle cose morte, sintetizza dati e processo nella configurazione di realtà costruite ad arte. Conoscere è meccanizzare la processualità del vivente e naturalizzare la processualità dell'artificio strumentale. Le arti dinamiche, che per Ejzenštejn trovano nella moderna cinematografia la loro più avanzata espressione, sono perciò pratiche di natura eminentemente conoscitiva. Conoscere è montare: muovendo da questo assunto Ejzenštejn, nel corso degli anni Trenta e poi, indefessamente, fino alla morte, svilupperà le sue giovanili riflessioni sul montaggio cinematografico in una teoria del montaggio generalizzata ed estesa non solo a tutte le arti, ma anche a ogni esperienza conoscitiva e, infine, alla natura stessa.

Montaggio: smembramento e ricomposizione

Per illustrare in via introduttiva come Ejzenštejn concepisca il montaggio in quanto principio di efficacia costruttiva operante in tutte le arti, possiamo utilizzare uno fra i tanti esempi che lui stesso offre in *Teoria generale del montaggio*²⁰. Il riferimento è al poema *Il canto dell'ascia* di Walt Whitman. Scrive dunque Ejzenštejn:

Whitman deve cantare l'America. L'America dei pionieri. Egli la vuole cantare nell'emblema del primo strumento di lavoro dei pionieri: l'ascia. Lo fa nel *Canto dell'ascia*. Ma un'ascia è un'ascia. E un'ascia-emblema è un'ascia-emblema. Bisogna dunque ricavare un'Ascia con la lettera maiuscola – un'Ascia-emblema – dall'ascia con la lettera minuscola – dall'ascia oggetto. Come si comporta Whitman? Come un perfetto montatore. Egli scinde il «piano generale» dell'*ascia-oggetto* in una molteplicità di «frammenti di montaggio» di *ciò che può fare l'ascia*, di ciò che si può fare con l'ascia. Ne nasce un'interminabile enumerazione di singole possibilità, accostate in modo complesso tale da generare e richiamare in vita un mare di associazioni che si infilano, una dopo l'altra, sul potente ritmo dell'incarnazione di un'idea. E nella percezione del lettore questa serie infinita si totalizza di nuovo in un insieme. Ma questa totalità non è già più un'ascia-oggetto, una semplice rappresentazione, ma un'ascia di qualità nuova, un'Ascia-emblema, un'Ascia-immagine [...].

Ed ecco alcuni frammenti del *Canto dell'ascia* particolarmente adatti a illustrare il metodo del poema, il metodo di Whitman e il metodo del montaggio nell'arte in generale:

«Le forme sorgono!

Forme dell'uso dell'ascia in qualsiasi modo, e di chi l'usa e di quanto lo circonda. [...]»

Questo è il metodo di costruzione.

E questi sono i modelli.

scenza» è detto essere «specifico del teatro», arte della quale la cinematografia è considerata da Ejzenštejn lo sviluppo e la continuazione, sebbene ad un grado superiore di efficacia tecnica.

²⁰ Id., *Teoria generale del montaggio*, trad. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012⁵. Il saggio è stato composto da Ejzenštejn tra il 1935 e il 1937, in un periodo nel quale egli era ormai sostanzialmente isolato nell'ambiente dei cineasti sovietici, adeguatisi ai principi del «realismo socialista». Il volume si configura dunque «come un'autodifesa, e cioè come un documento di risposta all'accusa di indifferenza nei confronti degli obiettivi perseguiti dalla cinematografia sovietica – celebrare e promuovere l'«uomo vivo» – e di inclinazione invece al formalismo e al soggettivismo. [...] Ejzenštejn non sarebbe più in grado né di comprendere né di raffigurare il livello raggiunto dalla società sovietica, alla quale sostituirebbe una simbologia astratta. [...] Questo, a grandi linee, il quadro delle accuse rivolte a Ejzenštejn» (F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, ivi, pp. XII-XIII *passim*).

Alcuni di essi sono un semplice elenco di oggetti costruiti con l'aiuto dell'ascia.

Altri sono intere situazioni che nascono intorno a ciò che viene costruito con l'aiuto dell'ascia. (A volte, l'intervento dell'ascia è molto remoto, quasi solo nella preparazione del materiale originario per la fabbricazione: il legno!).

«La scure rimbalza!

La densa foresta emana fluide risonanze

Divallano, sorgono, assumono forma,

Capanna, tenda, approdo, picchetto,

Correggiato, traversa, puntello, assito, stipite, panconcello, pannello, frontone a punta,

Cittadella, soffitta, taverna, accademia, organo, palazzo d'esposizioni, biblioteca,

Cornice, graticciata, pilastro, forca, matita, carro, bastone, sega, raspa, armatura, e che altro ancora [...]

Le forme sorgono!

La forma misurata, segata, sgrossata, messa insieme, tinta,

La forma della bara, per il morto che dentro vi giace avvolto nel sudario,

La forma che diventa colonna, colonna di un letto, colonna del letto della sposa,

La forma del piccolo alveo, la forma delle assi a mezzaluna, la forma della culla per il bambino,

La forma dell'impiantito, l'impiantito per i piedi dei ballerini [...]»²¹.

Ecco dunque la prima indicazione: montare è costruire *emblemi*, ovvero immettere (in greco *emballein*), porre dentro a un dato qualcosa d'altro dal mero dato. Per ottenere tale risultato, per produrre l'esperienza di una sorta di transustanziazione percettiva dall'oggetto all'emblema, Ejzenštejn individua una prima fondamentale strategia compositiva, scandita in due momenti coesenziali: occorre anzitutto fare esplodere il dato in tutti i suoi possibili usi ed effetti, in miriadi di «frammenti di montaggio» che, dissolvendo l'oggetto nella sua inerzia, lo dilatano nell'intrico reticolare di ciò che esso «può fare», di ciò che con esso «si può fare», in una «interminabile enumerazione di singole possibilità». Allo smembramento si accompagna però il momento della ricomposizione: i frammenti-possibilità in cui l'oggetto è stato smembrato vengono così ricomposti in modo tale da tenere assieme – infine – quel che l'oggetto è in quanto dato e quel che l'oggetto può diventare lungo le traiettorie delle sue funzioni operative. Il montaggio cinematografico è costituito da questi due momenti complementari, da questo doppio movimento simultaneo. Esso consente – potremmo aggiungere – uno slittamento dal piano dell'essere a quello del divenire, dal piano del fatto a quello del fare. L'oggetto-emblema è così un insieme simbolico e dinamico, che consente di cogliere simultaneamente il dato e il processo, processo da cui il dato emerge e su cui appena balugina prima di nuovamente esplodere in ulteriore potenza, in ulteriore *dynamis*.

Altre precisazioni sulla natura «emblematica» (o, nei nostri termini, «enigmatica») del montaggio emergono dalle descrizioni ejzenštejniane del lavoro dell'attore sul ruolo, descrizioni nelle quali (oltre all'eco della stanislavskijana «reviviscenza», correttamente intesa in termini non psicologistici ma operativi e compositivi) si chiarisce anche il senso di quell'artificio realmente

²¹ Ivi, pp. 202-203.

vissuto (o di quella vita artificialmente reale) che, come sappiamo, è il tratto caratteristico dell'arte cinematografica²².

Il fenomeno fondante del cinema si ripete fin dall'inizio nella forma compositiva del cinema e nello stesso principio della composizione: nel montaggio.

Un certo evento unitario viene suddiviso in pezzi. Tali pezzi non sono autonomi, ma derivano dal loro orientamento verso un certo ruolo, dalla forma prevista per la loro combinazione, dagli aspetti del processo che dovranno definire.

Per la creazione dell'attore questa fase coincide con il lavoro sul ruolo in quanto ri-produzione integrale – a un nuovo livello di qualità e di arricchimento – del fenomeno fondamentale dell'apparizione di un autentico sentimento scenico.

Il ruolo si smembra in parti. Le parti vengono determinate dai compiti. Le parti si correlano poi secondo la linea dell'azione continua, che prende forma via via che vengono eseguiti i compiti relativi ai pezzi in successione.

La morta pagina scritta del dramma si è smembrata per poi risorgere nuovamente come unità «rivissuta» creativamente [...].

Il morto piano generale si è smembrato in pezzi di montaggio che poi si riordinano in una nuova unità che consente di «rivivere» [...] il processo dell'avvenimento.

Quasi come l'immagine di un seme, a cui tocca morire – disfarsi – per poi rinascere come una nuova pianta viva!

È questo un principio che abbraccia non solo [...] tutti gli aspetti dell'opera cinematografica: l'attore, il ruolo, l'inquadratura, il montaggio, l'oggetto nella sua interezza.

È un principio che abbraccia tutta l'arte, oltre i confini del cinema.

Un principio che spinge la sua portata anche oltre i confini dell'arte²³.

«Un certo evento unitario viene suddiviso in pezzi», ma «tali pezzi non sono autonomi»: già la loro profilatura (la loro «inquadratura») è dotata di un senso, di un «orientamento verso»; e tale orientamento è il correlato o la condizione di possibilità della loro stessa emergenza in quanto «pezzi». Ciò significa che già nella profilatura opera il principio del montaggio: qualcosa viene inquadrato (per l'attore: un ruolo, un oggetto, una situazione) e così esso emerge nella sua determinatezza di pezzo staccato; ma il contorno, che delimita il pezzo come tale, è correlato al gesto orientato del contornare, al processo che rende possibile la sussistenza della «inquadratura». Ancor prima di esercitarsi in fase di ricomposizione, il principio del montaggio è già all'opera in fase di smembramento. Nel darsi del dato inquadrato qualcosa sfugge infatti all'inquadratura, non si dà all'interno del suo contorno visibile. Ciò che le sfugge è il suo margine invisibile. E cosa è invisibile nella visibilità dell'inquadratura profilata? Invisibile è il movimento del profilare, la vita da cui la profilatura proviene e che, nell'automatismo pre-artistico, sprofonda inavvertita e inafferrabile oltre i contorni dell'inquadratura. Far «risorgere» nuovamente ciò che è smembrato (inquadrato) vorrà dire allora re-immettere in esso, ad arte, «il processo dell'avvenimento», ri-produrlo come «unità rivissuta creativamente» (costruttivamente) nella

²² «È da un pezzo – anni e anni – che andiamo sottolineando il collegamento che esiste tra il teatro e il cinema, intesi uno come stadio dell'altro...» (ivi, p. 19).

²³ Ivi, pp. 178-179.

sua polarità simultanea. Ove l'inerte contorno del pezzo e la dinamica del suo profilarsi, il dato e il processo si manifestino *insieme*, vissuti in una «reale artificialità».

Esequire il montaggio

Cominciamo a comprendere che l'espressione «montaggio cinematografico», per Ejzenštejn, non significa semplicemente «selezione e combinazione di segmenti più o meno estesi di pellicola impressionata». Il montaggio cinematografico è invece la cifra di un principio compositivo operante ogni volta che si verifichi una esperienza artistica, ovvero un'azione costruttrice di realtà, ovvero un'azione «culturale» in genere. «Vediamo così – scrive Ejzenštejn – che il principio cinematografico non è piovuto dal cielo sull'umanità, ma è scaturito dal seno stesso e dalle profondità della cultura umana»²⁴.

Ricordiamo inoltre che questo genere di esperienza costruttrice ha carattere eminentemente conoscitivo²⁵: conoscere è costruire, ovvero comporre ad un livello di realtà consapevole e mediata ciò che, nel vissuto immediato, è automatico, passivo, inconsapevole. A mutare nelle differenti forme di realizzazione artistico-conoscitiva sono però gli strumenti costruttivi – e perciò i fini – che esse adottano. Per questo Ejzenštejn riflette, a lungo e con immensa erudizione, sui diversi effetti di montaggio ottenuti mediante i diversi strumenti e metodi di scrittura (cioè, in senso lato, di profilatura) utilizzati nei secoli in Occidente e in Oriente, in pittura, poesia, teatro, scultura, musica, architettura ecc. Il punto di partenza è sempre la discontinuità, il ritaglio, lo stacco, ma, a seconda delle tecniche e dei mezzi con cui lo smembramento si realizza, derivano differenti gradi di complessità costruttiva. Massima complessità ed efficacia competono a quelle pratiche scritte che riescono a mantenere vivo, nel segno profilato, il rinvio non solo al dato o alla cosa che esso segnala contornandolo, ma anche alla intenzione, al gesto orientato, al processo e-mozionale e alla linea motoria – ovvero al senso – di cui il segno è, allo stesso tempo, una manifestazione, una parte e un risultato. Il senso del segno risiede infatti nella operatività alla quale e per la quale esso rinvia. Ed è tale senso il suo significato vivo, processuale e mai definitivamente dato entro il perimetro del segno-cosa.

Queste considerazioni sulla maggiore o minore complessità della composizione segno-cosa-senso (che certo richiederebbero ben altri sviluppi, se le collocassimo in rapporto, per esempio, alla semiotica pragmatista, il che però ci allontanerebbe dalle argomentazioni di Ejzenštejn) ci permettono di affacciarci su un ulteriore aspetto della teoria generale del montaggio che è ora necessario mettere a fuoco. Diciamo in via preliminare così: quel genere di segno che compone attivamente la cosa al suo significato vivo (e mobile, diveniente) non ha natura meramente «rappresentativa», ma «immaginale». Cade qui una distinzione terminologica fondamentale nel lessico ejzenštejniano: la distinzione fra i vocaboli russi *izobraženie* e *obraz*, il primo reso abitualmente, nelle traduzioni italiane degli scritti di Ejzenštejn, con «rappresentazione», il secondo

²⁴ Ivi, p. 140.

²⁵ «Il fatto è che gli autori di alcuni film di questi ultimi anni si sono “sbarazzati” del montaggio in modo così brutale da dimenticarsi perfino del suo compito principale, inscindibile dal ruolo *conoscitivo* proprio di ogni opera d'arte» (S.M. Ejzenštejn, *Montaggio 1938*, trad. it. in Id., *Il montaggio*, cit., p. 89).

con «immagine». Leggiamo uno tra i numerosi passi in cui tale distinzione è proposta ed esemplificata dallo stesso Ejzenštejn:

In questa nostra discussione sul montaggio sono emersi due termini: «rappresentazione» (*izobraženie*) e «immagine» (*obraz*). Dobbiamo ora chiarire meglio in che senso li distinguiamo.

Serviamoci di un esempio molto evidente. Prendiamo un disco bianco di media grandezza, con la superficie liscia e con la circonferenza segmentata in 60 sezioni uguali. Ad ogni 5 sezioni poniamo un numero, nell'ordine dall'uno al dodici incluso. Al centro del disco sono fissate due lancette metalliche, liberamente rotanti e appuntite alle estremità: una è della stessa lunghezza del raggio del disco, l'altra un po' più corta. Supponiamo che la lancetta più lunga fissi la sua estremità libera sul numero dodici, e che la lancetta più corta indichi successivamente l'1, il 2, il 3, e così via fino al 12 incluso. Si otterrà così la serie delle rappresentazioni geometriche definite dalla circostanza che le due lancette si trovano di volta in volta in un rapporto angolare di 30, 60, 90... 360 gradi.

Se però il disco è dotato di un meccanismo che fa muovere in modo uniforme le lancette metalliche, il disegno geometrico sulla sua superficie acquista già un particolare significato: non è più semplicemente una *rappresentazione*, è una *immagine* del tempo.

In questo caso la rappresentazione e l'immagine da essa evocata sono a tal punto fuse nella nostra percezione che solo in circostanze del tutto eccezionali la figura geometrica delle lancette sul quadrante si dissocia dall'idea del tempo. Tuttavia, se si verificano speciali condizioni, questo fatto può accadere a chiunque.

Ricordiamo Vronskij, dopo che Anna Karenina gli ha rivelato di essere incinta di lui; all'inizio del XXIV capitolo della seconda parte del romanzo, ci imbattiamo proprio in un caso simile:

«Quando Vronskij guardava l'orologio sulla veranda dai Karenin, era così sconvolto e preso dai suoi pensieri che vedeva le lancette sul quadrante, ma non riusciva a capire che ora fosse».

In lui non si produceva l'immagine del tempo creata abitualmente dall'orologio. Vronskij vedeva solo la rappresentazione geometrica del quadrante e delle lancette. [...]

Non basta vedere, occorre che qualcosa accada alla rappresentazione, che con essa qualcosa venga costruito; solo così la rappresentazione cesserà di essere percepita come semplice disegno geometrico e diverrà l'immagine di quell'«ora particolare» in cui si sta verificando un certo fatto. Tolstoj ci fa vedere che cosa accade se questo processo non ha luogo.

Ma come funziona questo processo? [...] Poniamo che si tratti, per esempio, della cifra 5. In risposta a questo segno, la nostra immaginazione è abituata a richiamare alla mente le scene degli svariati eventi che hanno luogo a quell'ora. Si tratterà del pranzo, della fine della giornata lavorativa o dell'ora di punta sul metrò; della chiusura delle librerie o di quella particolare luce crepuscolare così caratteristica di quel momento della giornata. In ogni caso, avremo un'intera serie di quadri (rappresentazioni) di ciò che accade alle 5.

Da tutti questi quadri rappresentativi prende forma l'immagine (*obraz*) delle 5. [...]

All'interno del processo descritto ha luogo una «condensazione»: cade la catena di anelli intermedi e si forma un nesso immediato tra la cifra e il senso dell'immagine nell'ora cui essa corrisponde. [...]

Il quadro completo della *formazione* dell'immagine (*obraz*) a partire dalla rappresentazione, quale lo abbiamo appena presentato, ci interessa da vicino perché la «meccanica» della formazione dell'immagine nella realtà funge da prototipo per il metodo di creazione delle immagini in arte²⁶.

²⁶ Ivi, pp. 93-95 *passim*.

Il mero «disegno geometrico» non contiene di per sé alcun significato, non lo contiene nel suo perimetro, non rinvia ad un senso peculiare: è una semplice presenza, qualcosa che sta là e ha pertanto i caratteri di un dato inerte (anche se le lancette si muovono). In questa inerzialità risiede la sua natura di «rappresentazione», nei termini con cui la parola *izobraženie* viene tradotta in italiano: rappresentazione come morta ri-presentazione. Questo senso della parola rappresentazione (che invero, per noi, non ne esaurisce affatto la complessità), e la scelta di usarla nelle traduzioni italiane degli scritti di Ejzenštejn per *izobraženie*, risente forse del presupposto secondo il quale rappresentare sarebbe replicare un originale altrove esistente, farne una copia priva di vita; non dunque ri-costruire, ma passivamente e automaticamente ripetere. Non è questa la sede per approfondire (e relativizzare) tale interpretazione; quel che è invece importante sottolineare è che in effetti, nel linguaggio ejzenštejniano, *izobraženie* è forma passivamente recepita e ripetuta, traccia acefala, mero dato privo di rinvio al vissuto, privo di rielaborazione costruttiva. Mero frammento, seriale e serializzabile.

Se però alle «rappresentazioni» si applica un «meccanismo» che vi immetta una qualche forma di sensatezza motoria, un criterio di connessione regolata in grado di collegarle in un certo ritmo e in una certa direzione, attivando un gioco di rinvii tra e oltre i dati rappresentativi, allora il mero segno (il «disegno geometrico») acquista un senso, «acquista già un particolare significato: non è più semplicemente una *rappresentazione*, è una *immagine*». È una *obraz*: «immagine» in quanto costruito percettivo (l'eco della teoria gestaltica è qui evidente) che configura i dati (sensibili), elaborandoli così da attivare in essi il rinvio a un senso che non è contenuto entro il loro perimetro (Ejzenštejn altrove parla di contenuto «ideale», «eidetico», o anche di «generalizzazione»).

In russo la parola *obraz*, in effetti, è usata anche per dire ciò che in psicologia si chiama «immagine mentale», qualcosa che si formerebbe «nella mente» di una persona. Ma poiché *obraz* significa, in termini più generali, «figura», il suo valore «immaginale» – al di là della facoltà dell'immaginazione psicologicamente intesa – risiede nel portato *operativo* del figurare, nella sua accezione attiva: azione del plasmare, del modellare (in latino *figere*, da cui, appunto, «figura») e perciò del produrre una forma, non semplicemente riceverla o ripeterla. Potremmo forse dire anche così: se *obraz* è «figurazione», *izobraženie* è «raffigurazione»; figurazione come figura plasmata e costruita attivamente; raffigurazione come passiva replica di figure altrove formate.

Per ulteriormente illuminare la complessità di rinvii interni alla parola *obraz*, occorre però ricordare che essa, in russo, è utilizzata anche in ambito teatrale con diretto riferimento alla messa in scena (*sceničeskij obraz*: immagine scenica). Data la giovanile formazione teatrale di Ejzenštejn, non possiamo non ritenere che anche questa particolare sfumatura semantica, e gli annessi impliciti richiami operativi e compositivi, risuonassero nell'uso che egli faceva di *obraz*: «immagine» lavorata, dimensione figurale qualitativamente diversa dalla semplice giustapposizione di elementi inerti perché sintetizza materiali (drammaturgici, ad esempio) in una realizzazione viva, in una *performance*. Scrive in proposito Massimo Lenzi:

Basti qui accennare alla circostanza che per qualsiasi attore-studente del primo anno di un istituto teatrale superiore una cosa è un *rol'* (ovvero una «parte») e tutt'altra un *obraz*, parola che stando comunemente a designare «immagine», «figura», quando si parla di teatro corrisponde a un concetto grosso modo intermedio fra quello di «personaggio» (che comunque l'*obraz* comprende), in quanto strut-

tura letterario-drammaturgica fissata nel «testo» una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero «esecuzione» (letteralmente «integrazione», termine comunque scervo dal rigido e/o arbitrario soggettivismo implicato dal nostro «interpretazione»), momento meramente scenico, e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili. Semplificando molto, si può dire che l'uso descrittivo, normativo, corrente e precoce del termine *obraz* mostra come, sin dal costituirsi di una critica teatrale russa (e molti decenni prima che tale termine divenisse cardine della *Fachsprache* scientifico-pedagogica [e psicologica, aggiungerei]), l'oggetto della percezione dello spettatore non venga indicato come «attore» o «personaggio» (entità per le quali la lingua russa conosce peraltro i corrispettivi di importazione francese *aktër* e *personaž*), ma con un *tertium* che elide, in una sorta di «sintesi preventiva», organica, unitaria, quella dicotomia, connaturata alla prassi del teatro europeo occidentale sin dalle sue origini classiche. Ne discende, fra l'altro, che in Russia sia sempre stato implicito il concetto che la *creazione* di un «personaggio» è compito in primo luogo dell'attore²⁷.

Queste precisazioni sono per noi cruciali e dirimenti, al fine di intendere il rapporto di montaggio che Ejzenštejn fa giocare tra *obraz* e *izobraženie*. Se quest'ultima è il dato, la parte smembrata (primo movimento di montaggio), il pezzo staccato che risulta dal lavoro della profilatura (e ogni determinazione lo è), l'*obraz* è invece il risultato di una rielaborazione compositiva (secondo movimento di montaggio) che opera sui pezzi e tra i pezzi «integrandoli» con qualcosa di irriducibile alla «parte» (l'uso teatrale di questa espressione è estremamente eloquente). Questo qualcosa è l'«esecuzione» (*ispolnenie*): «momento – precisa Lenzi – meramente scenico [ossia performativo, attuativo], e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili». L'*obraz* è perciò qualcosa di «intermedio», un «*tertium* che elide, in una sorta di “sintesi preventiva”, organica, unitaria» la dicotomia tra inerzia e processo; è un costrutto che, mediante «condensazione», compone due piani qualitativamente e radicalmente differenti: il discontinuo-statico della parte e il continuo-dinamico della sua realizzazione esecutiva.

«Ma come funziona questo processo?», chiede Ejzenštejn. L'esempio che egli porta in risposta a questa domanda richiama immediatamente alla memoria l'esplosione dell'ascia nel poema di Whitman. Il processo accade infatti come *proliferazione di possibili risposte* promananti dal segno per chi lo recepisca («si tratterà del pranzo, della fine della giornata lavorativa o dell'ora di punta sul metrò; della chiusura delle librerie» ecc.). La parte esplose nella molteplicità di circostanze a cui può rinviare, si dissolve in una sorta di ultraframmentazione pulviscolare; e questa polverizzazione è la sua *esecuzione*, in ogni senso: la sua messa a morte in quanto parte discontinua, il suo compimento, la sua realizzazione in quanto continuità agita. Montaggio come emblema della composizione enigmatica, nella quale gli irriducibili (le parti e il tutto) si fanno complementari.

Montare non è dunque togliere i frammenti, ma riprenderli (nel senso della «ripresa» di merleau-pointyana memoria, ma anche nel senso della ripresa cinematografica) tramite «la meccanica della formazione dell'immagine (*obraz*)», tramite l'artificio della loro esecuzione. È in tale esecuzione che risiede quell'altro dalla parte, quella smarginatura fibrillante dell'inquadratura (e tra l'inquadratura), che nessun contorno può racchiudere. Essa ha infatti carattere motorio, diveniente, inafferrabile dalle forme perché delle forme è la *dynamis*, l'inesauribile possibilità di ripresa pluriorientata, il loro senso eventuale.

²⁷ M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, testo&immagine, Torino 2004, pp. 6-7.

Cinematografia: la macchina filmica della modernità

Montare è convertire le «rappresentazioni» in «immagini», i pezzi staccati in un tutto dinamico, ove la parte e il tutto intrattengono una relazione enigmatica. Montare è comporre in-compossibili, combinare le parti con il tutto, un tutto che non ha parti e non è somma di parti, ma è l'indivisa motilità dell'esecuzione delle parti. Questo artificio è per Ejzenštejn il segreto costruttivo di ogni espressione culturale (cioè di ogni umana esperienza), ma è la tecnica cinematografica moderna a rappresentarne la forma più compiuta e consapevole. Prima di concentrarci sul senso di tale compimento, facciamo il punto sui principi di montaggio fino a qui individuati. Scrive Ejzenštejn:

Formuliamo e precisiamo ancora una volta i principi fondamentali.

1. Il pezzo di montaggio [...] costituisce una parte (*pars*).
2. Secondo la legge della *pars pro toto*, questa *parte* stimola la coscienza alla ricostruzione di *un certo tutto*.
3. Ciò è vero per ogni dettaglio, per ogni singolo pezzo.
4. Così la combinazione di una serie di pezzi di montaggio viene recepita dalla coscienza *non* come una sequenza di *dettagli*, ma come una sequenza di scene intere. Queste scene non sono rappresentate, ma sorgono nella coscienza «in immagine» (*obrazno*). La *pars pro toto* è infatti un mezzo di formazione dell'immagine nella coscienza, e non un mezzo di rappresentazione del fenomeno.
5. La relazione tra i pezzi di montaggio riproduce dunque *esattamente* lo stesso processo che ha luogo all'interno di ogni pezzo tra i singoli fotogrammi. Anche il movimento (a questo livello: lo spostamento) è prodotto da un rapporto di rappresentazioni. Dalla collisione di due rappresentazioni, di due fasi successive del movimento, sorge l'*immagine* del movimento. (Un movimento che di fatto non è *rappresentato*, ma prodotto dal rapporto di due immobilità)²⁸.

È così espresso quello che Ejzenštejn chiama l'«*Urphänomen* cinematografico»²⁹: dal rapporto di due immobilità sorge l'immagine (l'esecuzione: *obraz*) del movimento – una tensione motoria, una elaborazione e-mozionale, una messa in opera dell'inerte.

Da due cellule immobili nasce il *movimento*. Da una serie di circostanze proposte e selezionate nasce un movimento dell'anima: un'emozione (*emotion* dalla radice *motio* – movimento). [...] Nel cinema non è in gioco un movimento di fatto, ma un'*immagine del movimento* [...]³⁰.

Ora, lo specifico dell'arte cinematografica consiste non solo nella capacità di padroneggiare questo artificio originario («animare» l'inanimato, emozionare l'immoto, indurre al movimento ciò che si presenta statico e staccato dal flusso della vita naturale), ma anche nel disporre di strumenti adatti per scriverlo. «Elemento basilare del cinema – la mobilità della fotografia – è un fenomeno di montaggio»³¹. La cinematografia infatti, diversamente dalla fotografia, non scrive solo la luce e l'ombra – poli complementari dell'orizzonte di visibilità –; scrive il movimento in-

²⁸ S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 156-157.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 129-149: *L'Urphänomen cinematografico: dai fotogrammi all'immagine del movimento*.

³⁰ *Ivi*, p. 177.

³¹ *Ivi*, p. 129.

visibile che non è luce né ombra, né un frammento né l'altro ma ciò che accade tra l'uno e l'altro. In questo senso l'arte cinematografica non è scrittura di cose, non cade nell'abbaglio dell'ente, ma attende a una realtà processuale, composita e unitaria, attingibile solo al culmine della frammentarietà (poiché – si badi – «questo principio del “collegare tutto con tutto”» si presenta «in sintesi con l'*attitudine alla massima differenziazione*»³²).

Scrivere il processo delle forme, fare accadere il movimento tra le «inquadrature» significa penetrare nel fondo invisibile delle determinazioni, comprenderne la natura impermanente, liberarsi infine dell'ultimo retaggio della metafisica occidentale: il principio di «inseità» delle cose. Se la fotografia – come è stato osservato nel Seminario di filosofia³³ – porta al culmine l'illusione della estrinseca sussistenza polare di cosa e raffigurazione (illusione, perciò, della loro possibile corrispondenza raffigurativa), la cinematografia fa saltare quella illusione, spingendo cose e raffigurazioni nel luogo liminare della loro assoluta metaforicità. Cose e raffigurazioni (le une e le altre), nella proiezione cinematografica non sono che emergenze segniche, frammenti transitori di quel *tertium* che ne è l'esecuzione: supporto operativo di ogni profilatura e di ogni rinvio semantico, senso di quello stesso rinvio. (La potenza della cinematografia è forse il sintomo di una rivoluzione «transiberiana» applicabile a ciò che, in Occidente – l'Occidente alfabetico e del giudizio logico –, da alcuni millenni a questa parte si è inteso per «conoscenza», «realtà», «verità»?)

Ciò che tiene assieme i frammenti – il movimento «in immagine» – scivola e si insinua tra i frammenti, come il filo di una ghirlanda, come la tensione di una invisibile membrana elastica. La parola 'film' in inglese vuol dire appunto «membrana», «pelle sottile» e, in questo senso, «pellicola». Il montaggio, nella misura in cui coincide con l'artificio stesso della umana conoscenza nelle sue diverse espressioni, lavora sempre in una dimensione pellicolare: opera tra i pezzi staccati. Potremmo anzi dire che la macchina, l'artificio che definisce l'umano, è sempre in tal senso *macchina filmica*: macchina pellicolare, strumento di commessura, espediente compositivo che delinea argani di senso tra i segni, affinché essi in qualche modo vadano assieme. Ma la macchina filmica moderna, al culmine epocale della frammentarietà e della complessità strumentale, proprio per ciò trova il proprio emblema nel montaggio cinematografico. La sua scrittura infatti non mira più solo a tracciare linee di congiunzione tra segni e cose (i dati, i frammenti), per suturarli mediante un'ulteriore parte tra le parti; mira invece a scrivere il loro reciproco trasferimento, il processo del loro insorgere metaforico. Per la macchina filmica moderna quel che sta *tra* i dati, la pellicola della loro commessura, non è che il movimento della loro esecuzione: la membrana si transustanzia in un trascorrere che dà luogo alle forme mentre le dissolve nella evanescenza delle loro luci e delle loro ombre. È questo trascorrere ciò che la macchina filmica cinematografica traccia e rintraccia, evoca e provoca.

Il cinematografo propriamente non è nemmeno scrittura «del» movimento, è scrittura-movimento, movimento scrittorio. Il montaggio cinematografico (operante, come cifra del Moderno, ben al di là delle sale da proiezione) ha in ciò il suo aspetto fondamentalmente grottesco e chimerico: nella simultanea manifestazione di piani di realtà che d'abitudine si escludono reciprocamente, continuità e discontinuità, contemporaneità e sequenzialità, medesimezza e differenza, simultaneo e non simultaneo, l'uno per l'altro, simultaneamente – come nel frammento era-

³² Ivi, p. 148.

³³ Cfr. *supra*, C. Sini, *Simultaneità: l'uno dei molti*, pp. 22-26 (*La cosa*) e pp. 40-47 (*Una fotografia*).

cliteo che ricordammo in apertura del Seminario: «Commessure, intero-non intero, concorde-discorde, consono-dissono; da tutte le cose l'uno, dall'uno tutte le cose».

Musica e natura

Montaggio cinematografico, dunque, come coincidenza del coincidente e del non coincidente. Qual è però l'elemento, la qualità fondamentale del montaggio che tiene assieme («generalizza») l'impossibile? Ejzenštejn ricorre a una girandola di nomi per dire la qualità di tale montaggio: sovra-tonalità, eccedenza armonica, variazione e versificazione, risonanza, sincronia, contrappunto, ornamento, cromofonia, intonazione, vibrazione, ritmo... fino alla culminante sperimentazione di quello che chiamerò «montaggio sonoro». Tutte queste parole rinviano con evidenza a una dimensione eminentemente musicale. Infatti:

Come è raggiunto [...] l'effetto per cui la generalizzazione [unificazione] si sposta oltre i limiti della rappresentazione [parte]? Più esattamente, quale elemento dell'insieme dei mezzi di azione espressiva [...] svolge questa funzione di ultima ed estrema generalizzazione? Non l'aspetto narrativo del montaggio, ma il ritmo del montaggio. Infatti il ritmo della scena è senz'altro l'ultima ed estrema generalizzazione in grado di contenere il tema, mantenendo un legame di sangue con l'evento e nello stesso tempo allontanandosene al massimo, senza lacerare la sua trama, ma elevandolo fino alla soglia superiore di una concreta generalizzazione [...]. Il ritmo in quanto rappresentazione integralmente generalizzata del *processo* interno del tema; in quanto grafico dell'alternanza dei momenti contraddittori interni alla sua unità³⁴.

Traccia dell'unità nelle differenze, scrittura simultanea dell'oscillazione tra le parti, del loro alternarsi e contraddirsi nel processo che le scandisce e le compone, grafico del loro apparire e svanire, emergere e reimmergersi nello scorrere della esecuzione, il ritmo è elemento compositivo e cinematografico per antonomasia. Esso tiene assieme senza immortalare, reitera senza replicare, fa altro del medesimo e medesimo dell'altro, congiunge lo stacco del battere e il fluire del levare («da tutte le cose l'uno, dall'uno tutte le cose»). Grottesco ed enigmatico per natura, il ritmo assurge così, nella riflessione ejzenštejniana, a cifra della musicalità *tout court*. Ritmica è infatti la stessa compresenza di armonia e contrappunto, di silenzio e suono, di flusso melodico e ritmo in senso stretto. Ma – è importante sottolinearlo – l'elemento musicale non afferisce soltanto all'ambito dell'acustico, per Ejzenštejn, il quale precisa:

[...] bisogna sottolineare ancora una volta un punto importantissimo. E cioè che la musica, intesa in senso ampio sia come parola, sia come voce, sia come suono in generale, non è qualcosa di totalmente nuovo che fa il suo ingresso nella cinematografia solo con il cinema sonoro³⁵.

E in nota aggiunge:

© Jaca Book

³⁴ Ivi, p. 159.

³⁵ Ivi, p. 316.

[...] qui noi non ci occupiamo di un fenomeno acustico (il suono) e delle sue varietà, ma di una manifestazione emotiva organizzata artisticamente nel suono. È in questo senso che sussumo tali fenomeni sotto la denominazione di musica³⁶.

«Una manifestazione emotiva organizzata artisticamente», ovvero: una tensione motoria composta ad arte. È a questo livello che, nel modo di una «regolarità» emergente tra le differenze, si delinea quel genere di musicalità che accomuna le differenze. Esse sono co-ordinate in un medesimo andamento motorio, orientate verso una medesima tensione emozionale. Tale orientamento è anzi il presupposto che rende possibile l'«intonazione» fra i pezzi di montaggio, che rende la collisione fra le parti un insieme articolato nelle cui differenze si condensa e rilancia la medesima «atmosfera generale». Ovvero il medesimo processo, la medesima intenzione esecutiva. È interessante che, in merito alla sua collaborazione con Prokof'ev, Ejzenštejn scriva ad esempio:

Egli è capace di vedere in ciò che si presenta come un groviglio del tutto casuale di elementi una determinata regolarità. Questa regolarità la interpreta emozionalmente. [...] *Ma l'intonazione è la base della melodia.* Con lo stesso metodo Prokof'ev trova l'intonazione dei pezzi di montaggio che scorrono dinanzi ai suoi occhi. [...] La ripetizione di un gruppo espressivo di combinazioni sonore, necessarie alla musica, si ritrova con la stessa identica necessità nei gruppi ritmici delle immagini montate. In diversi esempi possiamo osservare come un elemento musicale compiuto – un «pezzo di fonogramma», scritto «per» un determinato frammento di scena – si estenda anche agli altri frammenti. Ed è significativo che tale pezzo musicale corrisponda alle partizioni principali e all'«atmosfera generale» non solo «complessivamente», ma proprio con la stessa precisione riscontrabile nella concordanza degli incastri audiovisivi che è specifica di quel determinato passaggio della scena per la quale era stato scritto in origine³⁷.

Il più pervasivo e sottile dei movimenti, la vibrazione³⁸, è la materia stessa, la struttura manifestativa della musica; simultaneità di piani nella «reale artificialità» di una esperienza sinestetica, dove il processo si svolge mediante stacchi e ogni stacco rilancia il processo; movimento di rimbalzo nel transito infinitesimale dell'arsi che balugina nella tesi e della tesi che evapora come arsi. Sicché l'esecuzione, l'«immagine» musicale

[...] si caratterizza per la capacità di dare contemporaneamente il senso della differenziazione insieme a quello del tutto, cioè l'immagine più perfetta dell'unità del tutto e delle sue parti – sia le parti sia la loro unità. [...] La cosa – prosegue Ejzenštejn – è, credo, inerente proprio alla natura di quell'immagine che è l'immagine fondamentale della natura stessa [...] nella forma che giunge a perfezione nelle possibilità della musica³⁹.

Si coglie, nell'ultima frase di questa citazione, un'idea inattesa, che Ejzenštejn svilupperà, nella prima metà degli anni Quaranta, negli scritti de *La natura non indifferente*, l'ultimo testo

³⁶ *Ibidem*, nota 48.

³⁷ S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, trad. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003⁴, p. 377.

³⁸ Su questo tema il rinvio è ovviamente al cammino svolto in *Variazione e vibrazione* (Seminario delle arti dinamiche, 2016-2017), in AA.VV., *Dal ritmo alla legge*, cit.

³⁹ Id., *Teoria generale del montaggio*, cit., pp. 347-348.

organico (anche se non sistematico, come tutti i suoi lavori teorici) che egli compose prima della morte. L'idea è che l'arte, l'artificialità che caratterizza l'esperienza umana nei termini di ciò che abbiamo chiamato «macchina filmica», non esuli dalla dimensione della natura, non le si contrapponga affatto, ma anzi la permei in profondità e lo faccia in termini compiutamente musicali. Il che impone di ripensare non solo la collocazione peculiare dell'uomo e dell'arte rispetto alla supposta spontaneità e indifferenza della natura (come abbiamo fatto fino a qui), ma anche il senso di ciò che abitualmente intendiamo per natura. È come se Ejzenštejn vedesse ora qualcosa di inaudito: che la natura in sé non esiste, che presupporla come il mondo della data, dell'automatismo e dell'inerzia significa già interpretarla e farlo a partire, inevitabilmente, dalla propria collocazione, dalla parte staccata, dalla prospettiva particolare in cui ci si trova in quanto umani. Superare la contrapposizione arte/natura vuol dire allora comprendere che non vi è mai «natura» se non come natura montata nella esecuzione artistica (conoscitiva) che ne fa l'umano. E questo non nel senso di un insostenibile antropocentrismo di impronta neoumanistica, ma di una conseguita consapevolezza circa l'onnipervasività del principio del montaggio (frammentazione e ricomposizione simultanee) a tutti i livelli dell'umana esperienza, dalla percezione di un mondo «là fuori» già dato, alla riflessione sulla continuità tra quel «dato» e l'esecuzione, il trattamento compositivo entro il quale esso viene (com)posto come dato. (Il Moderno si dispone così al superamento dell'ultima dicotomia metafisica: quella di organico e inorganico, naturale e meccanico, vivente e non vivente, organicismo e meccanicismo.)

In questo senso Ejzenštejn parlerà di «paesaggio musicale» o «paesaggio emozionale» come dimensione artistica insita nell'esperienza della natura, dimensione in cui si avverte, nel proliferare delle differenze (di livelli sensoriali, di fuochi prospettici, di elementi e dettagli), la regolarità o musicalità di un movimento unitario e orientato, l'aleggiare e l'insinuarsi nel molteplice di «un qualche intero» che ne è il supporto compositivo e la spinta emozionale. Un principio di coerenza interna, potremmo dire, che si delinea come senso dell'esperienza in corso e come compiuta *metabolé* vibratoria tra il dentro e il fuori, tra il qui e il là, tra umano e non-umano. La traccia cinematografica di tale coerenza può essere raffigurata in diversi modi: una nebulosità diffusa che armonizzi le determinazioni via via profilantisi entro l'«atmosfera generale», un gioco di corrispondenze fra piani di ripresa in contrasto, lo sviluppo di una tonalità cromatica, un «tamburo ritmico» che giochi tra le fasi o le sequenze di montaggio, un sistema di ricorrenze che – come ornamento a-figurale – trasfiguri reciprocamente i contrari in un gioco di intrecci e scorrimenti ecc. In ogni caso si tratta di processi che Ejzenštejn stesso descrive in termini di «estasi»: una uscita da sé che definisce, ad un tempo, sia i processi di emergenza delle forme, sia la struttura della costruzione artistica, sia infine l'efficacia trasformatrice che l'opera d'arte esercita su chi vi partecipa – la *dynamis* delle arti dinamiche.

Così argomenta Pietro Montani nella sua Introduzione alla edizione italiana de *La natura non indifferente*:

È evidente che l'idea di un'omologia strutturale tra i fenomeni organici e le opere d'arte richiede intanto un chiarimento circa il termine «struttura». Su questo punto il discorso di *Natura non indifferente* è molto preciso: per «struttura» è da intendere innanzitutto il particolare sistema di solidarietà che le parti di un oggetto stabiliscono rispetto al tutto (Ejzenštejn usa il termine *vešč* che denota sia gli oggetti naturali – le «cose» – sia gli oggetti artificiali – le «opere»). In tal senso «struttura» è grosso modo un equivalente del classico concetto di «composizione»: si tratta cioè di un modello essenzialmente statico e spaziale che Ejzenštejn in genere denomina *stroj*, e che potremmo rendere con «or-

dinamento strutturale». Secondo Ejzenštejn un'opera d'arte può dirsi pienamente organica quando il suo ordinamento strutturale è tale da predisporre al suo interno un *sistema motivato di salti qualitativi*, ovvero un sistema di passaggi o di commutazioni da un registro espressivo a un altro [...]. Ma questi passaggi, resi possibili dalla coerenza compositiva dell'opera, dipendono a loro volta da un modello che non è più statico e spaziale ma dinamico e temporale: Ejzenštejn definisce questo modello col termine di *estasi*, inteso, letteralmente, come *ex-stasis*, «uscita fuori di sé». Dunque l'ordinamento strutturale dell'opera determina i luoghi in cui deve avvenire la *performance* del modello dinamico [...]. I luoghi, insomma, in cui un sistema di rappresentazioni «esce fuori di sé» e dà libero corso a un altro sistema. Il che vuol dire che la struttura complessiva dell'opera (o, meglio, il suo strutturarsi, il suo essere, come dice Ejzenštejn, *stroenie*, «costruzione») è duplice, risultante com'è dalla cooperazione di un modello statico e di uno dinamico. L'omologia con i fenomeni organici appare così senz'altro più chiara: l'opera d'arte mette in evidenza una particolare dialettica di permanenza e trasformazioni, di continuità e mutamento. Ma è decisivo che questa particolarità riposi sul gioco di commutazioni dei registri espressivi o dei sistemi di rappresentazione. È decisivo perché proprio su questo gioco l'opera fonda la sua speciale efficacia emozionale: l'«estasi dei registri espressivi», infatti, impone anche al fruitore un determinato «sentimento» (*oščuščenje*) della trasformazione che si risolve in un'analoga operazione estatica (per esempio un passaggio da una dominante acustica a una visiva o da una visiva a una puramente cromatica ecc.). Ora, argomenta Ejzenštejn, questo uscire da una certa condizione sensoriale per portarsi in un'altra definisce un'esperienza emozionale che possiamo ben denominare «pathos». [...] Estasi e pathos, in definitiva, sono due facce dello stesso processo: l'opera d'arte patetica è un modello del comportamento «estatico» dell'uomo non meno di quanto quest'ultimo sia un modello del comportamento «estatico» dell'opera. La triade uomo-opera-natura si trova così saldata in un armonico sistema di rimandi circolari che ha tutto il sapore di una Grande Riconciliazione. L'organicità dell'opera evidenzia in tal modo la sua ultima determinazione: il suo carattere profondamente antropomorfo, la sua *čelovečnost'*, come dice Ejzenštejn, il suo – come tradurre? – «essere cosa dell'uomo»⁴⁰.

La dimensione estatica, il processo e il metodo della «uscita da sé» sono un punto di arrivo della riflessione ejzenštejniana sul montaggio, sull'efficacia dell'arte come composizione esecutiva, sulla potenza trasformatrice della conoscenza («mediante il cammino delle passioni», come Ejzenštejn scriveva già nel *Montaggio delle attrazioni*), e anche sulle tecniche precipuamente cinematografiche per ottenere tale effetto di trasmutazione nel soggetto e nell'oggetto di conoscenza.

Estasi, sinestesia musicale, rovesciamento, composizione dinamica dei piani di realtà e di esperienza: tutto ciò, mentre apre a quella che Montani chiama «Grande Riconciliazione» di uomo e natura con la mediazione dell'opera (ossia dell'operatività poetica umana), ribadisce tuttavia la centralità della differenziazione, della non omogeneità, della contrapposizione come carattere essenziale dell'intera macchina filmica. Nell'indifferenziato e nell'omologo nessun montaggio. Perciò è importante sottolineare che la «riconciliazione» mediante rovesciamento estatico-sinestetico accade pienamente solo nel modo del «contrappunto», della non linearità nella continuità. Il principio del frammento e dell'alterità irriducibile deve essere tenuto fermo, affinché si possa parlare davvero di compiuto montaggio cinematografico. In altri termini: quella che Ejzenštejn ha chiamato l'«atmosfera generale», l'elemento unitario, la fibrillante motricità emozionale in cui si profilano le parti è sì altro dalle parti, ma non fuori o oltre esse; op-

⁴⁰ P. Montani, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., pp. XII-XIV.

pure è altro da esse solo nel senso del loro reciproco rovesciamento estatico, come polo interno di una trasmutazione in corso.

Montaggio e magia

La questione del contrappunto, nelle fasi conclusive del Seminario, ci pose di fronte a un passaggio molto delicato, che cercammo di affrontare riflettendo anzitutto sulla parola 'atmosfera', parola composta – ricordiamolo – dal greco *atmos* + *sphera*, ove la «sfera» designa una profilatura circoscritta, una linea di contorno senza smarginature, e «*atmos*» (che letteralmente significa «vapore», «esalazione») evoca una «nebulosa» informe che esala dalla «sfera» e in cui la sfera si staglia e si ritaglia. Tale nebulosa ricorda molto da vicino quel «qualche *intero*» che – scriveva Ejzenštejn in *Teoria generale del montaggio* – «viene scomposto nei suoi elementi»⁴¹ affinché il doppio movimento dello smembrare e del ricomporre prenda avvio. L'efficacia dell'artificio di montaggio risiede però nella capacità di fare accadere simultaneamente i due momenti, di farli coesistere in contrappunto. Anzi, per dire meglio: di fare coesistere in contrappunto simultaneo non solo la profilatura orientata della sfera-frammento e il suo *atmos* amorfo, ma anche ciò che pone questa stessa distinzione tra la sfera e le sue esalazioni, tra la profilatura e il suo sfondo (o «contesto d'uso», potremmo dire riprendendo i termini in cui se ne è parlato nel Seminario di filosofia, mostrando che ogni «rappresentazione» del mondo è sempre un «uso» del mondo, una sua prospettiva operativa⁴²).

La macchina filmica moderna – dicemmo – ha proprio in questo la sua peculiarità: nel comporre e comprendere sia le determinazioni nel loro reciproco diveniente orientamento o «uso», nella loro circoscritta finalità operativa, sia ciò che non è circoscrivibile entro un orientamento e un «uso» determinati, perché è il processo da cui e per cui tale orientamento emerge. Sicché tale processo non è testo né contesto, non è sfera né *atmos*, ma qualcosa che – come il filo di una ghirlanda – supporta, correla, distingue e orienta l'una e l'altro, inaugurandone la reciprocità. E, ancor più a fondo, è questo «qualcosa» l'elemento musicale che introduce regolarità e intonazione tra uso e contesto d'uso, tra la sfera e i suoi nebulosi contorni, co-ordinandoli in una direzione emozionale pre-supposta dalle differenze ed ex-posta nel loro rifluire in nuova esecuzione, nel loro dissolversi in nuova processualità. Il vero contrappunto, che la macchina filmica moderna anela a scrivere (e che, secondo Ejzenštejn, ha i mezzi per scrivere), non opera dunque solo tra una parte e l'altra, ma tra le parti e l'emozione che le scandisce e a cui esse tornano eseguendone la medesima direzione motoria: facendo la loro parte. Il vero contrappunto, il vero nodo enigmatico della composizione si annida qui: nella simultanea esecuzione ad arte delle prospettive d'uso e di ciò che è sempre estraneo e irriducibile all'uso – esecuzione di un uso improprio, simultanea delle rappresentazioni e del loro «punto di fusione» o «punto di sottrazione»: punto che è l'«altrove qui» di ogni parte (per ricorrere nuovamente alle espressioni del Seminario di filosofia⁴³).

⁴¹ S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 198.

⁴² Cfr. *supra*, C. Sini, *Simultaneità: l'uno dei molti*, pp. 43 ss.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 50.

L'istanza radicalmente contrappuntistica che governa la macchina filmica cinematografica (nel senso sincretico, che le abbiamo assegnato nel nostro percorso, di macchina compositiva moderna) è per molti versi una istanza che potremmo dire «alchemica». Essa infatti – come nell'Opus dell'alchimia – mira a realizzare la simultaneità della fluidificazione e della condensazione (l'alchemico «*solve et coagula*»), a realizzarla in quanto trasformazione materiale che accade nell'agente e nell'agito (come nell'alchimista e nel crogiolo) e che non si può scrivere, se scrivere vuol dire solo linearizzare e sequenziare (alfabeticamente)⁴⁴. Si può soltanto fare accadere eseguendolo («in immagine»). Come la virgola di «le parti, il tutto» o come il trattino di «uomo-natura»: segni di per sé insignificanti (inutili e indeterminati), che semantizzano tuttavia la possibilità di una relazione di reciprocità, la possibilità di un senso, e di una simultaneità in contrappunto.

È questo infine l'artificio per eccellenza: fare accadere l'estraneo del proprio, l'inusuale dell'uso, il punto continuo che è il contrappunto di ogni parte e di ogni contiguità; fare accadere l'inattuale di ogni atto, la possibilità inesaurita di ogni *ergon*, potenza inesaurita perché è l'inattuabile dell'*ergon* – il suo margine invisibile, diciamo. Questa *dynamis*, né sfera né nube, è forse ciò che sempre *può* accadere nel punto sinestetico della loro reciproca attuazione.

Come fare accadere questo artificio? Tutta la riflessione sul montaggio di Ejzenštejn gravita intorno alla domanda sul come. Noi, in chiusura del Seminario, rintracciammo a nostro modo una via che ci parve ricondurre, nel suo schema operativo, tutte le tecniche efficacemente compositive entro un orizzonte comune: quello della magia. L'efficacia della magia risiede infatti nell'attuazione di formule che sono come atti di comando e un comando è quella particolare forma del discorso che non è apofantica, non esprime un giudizio, non rappresenta e non riproduce, ma esprime – appunto – la potenza in quanto tale, la potenza d'accadere o di fare accadere⁴⁵.

E così, se il discorso della filosofia – come suggerì Sini nel suo Seminario⁴⁶ – si accinge a realizzare la propria modernità post-metafisica dismettendo il giudizio veritativo per tornare in certo senso «mito» e, nella sua parzialità, far segno al suo «altro» scrivendo mappe da offrire alla prova di nuovi usi, le arti dinamiche mettono all'opera la loro macchina filmica tornando ad essere, in certo senso, «magia»: potenza di fare accadere il possibile inattuale di quel che è dato, eseguendo il dato. È quel che si propone il montaggio cinematografico, nel senso in cui lo teorizzò Ejzenštejn, ed è quello che, con strumenti diversi, si propongono quelle anomale forme di discorso che sono le formule magiche.

Ricordammo infine che la più nota tra le formule magiche, «abracadabra», è il vocabolo universalmente più adottato tra quelli senza traduzione nelle diverse lingue. La sua etimologia è – ovviamente – incerta. Alcuni dicono che venga dall'aramaico *avrah ka dabra*, che vuol dire «io creerò come parlo»; altri che venga dall'ebraico *ha-berakāh deberāh*, «pronunciare la benedizione», o *abreq ad habra*, «invia la tua folgore fino alla morte»; altri ancora dal greco bizantino *aura katà aura*, «spirito per spirito».

La prima testimonianza sull'uso di «abracadabra» si trova nel *Liber medicinalis* di Quinto Sereno Sammonico (III sec. d.C.), che fu medico presso l'imperatore Caracalla. Sammonico pre-

⁴⁴ Per questo, dobbiamo aggiungere, la verità come simultaneità non può stare dentro a un giudizio logico.

⁴⁵ Cfr. in proposito G. Agamben, *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 100-112.

⁴⁶ Cfr. *supra*, C. Sini, *Simultaneità: l'uno dei molti*, pp. 55-56.

scrive che, per guarire, i malati indossino un amuleto con la parola «abracadabra» scritta in forma di triangolo capovolto. Così:

ABRACADABRA
ABRACADABR
ABRACADAB
ABRACADA
ABRACAD
ABRACA
ABRAC
ABRA
ABR
AB
A

La combinatoria di sensi di lettura, nei quali la formula può rintracciarsi, si moltiplica in un caleidoscopio di prospettive e orientamenti incalcolabili. I pezzi di montaggio scompaiono e riappaiono, si smontano in un gioco di ricorrenze e si fondono in un intero mobile. La guarigione, se la formula funziona, è allora come un effetto di montaggio cinematografico: «quasi come l'immagine di un seme, a cui tocca morire – disfarsi – per poi rinascere come una nuova pianta viva!».

© Jaca Book