



M. Adinolfi, L. Alici, F. Cambria, G. Cantillo,
M. Donà, C. Meazza, M. Moschini, C. Sini

Figure dell'alterità

A cura di Giuseppe Pintus

Zeugma

Collana diretta da:
Massimo Adinolfi e Massimo Donà

Comitato scientifico:
Andrea Bellantone, Donatella Di Cesare,
Ernesto Forcellino, Luca Illetterati,
Enrica Lisciani-Petrini, Carmelo Meazza,
Gaetano Rametta, Valerio Rocco Lozano, Rocco Ronchi,
Marco Sgarbi, Davide Tarizzo, Vincenzo Vitiello.

Zeugma | Lineamenti di Filosofia italiana
12 - Proposte

Massimo Adinolfi, Luigi Alici, Florinda Cambria,
Giuseppe Cantillo, Massimo Donà,
Carmelo Meazza, Marco Moschini, Carlo Sini

Figure dell'alterità

a cura di Giuseppe Pintus





Pubblicazioni del *Centro di ricerca di Metafisica e Filosofia
delle Arti* dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano
DIAPOREIN

© 2019, INSCHIBBOLETH EDIZIONI, Roma.
Proprietà letteraria riservata di
Inschibboleth società cooperativa sociale,
via G. Macchi, 94 - 00133 - Roma

www.inschibbolethedizioni.com
e-mail: info@inschibbolethedizioni.com

Zeugma
ISSN: 2421-1729
n. 12 - aprile 2019
ISBN – Edizione cartacea: 978-88-85716-84-1
ISBN – E-book: 978-88-5529-011-1

Copertina e Grafica:
Ufficio grafico Inschibboleth
Immagine di copertina: *bowler hat and apple*,
homage to Rene Magritte painting The Son o
© nito – stock.adobe.com

*Comporre**

Florinda Cambria

Come titolo per la mia relazione ho scelto un verbo: *comporre*. I verbi esprimono azioni. E anche il dire è evidentemente un'azione. Fino a qui il tema della metafora è stato trattato restando sostanzialmente entro l'ambito del dire, della retorica: metafora come peculiare trasferimento, in un discorso o in un testo, dal significato proprio (o letterale) a un significato traslato, con effetto di incremento, decremento o, in generale, di trasformazione del significato di partenza. Proprio dalle precedenti sessioni è tuttavia emerso che non è possibile affermare ingenuamente che c'è un significato proprio (un significato in sé) da cui partire, quando si compie la traslazione metaforica. Il significato proprio ci si è anzi sfrangiato tra le mani, perché abbiamo visto che esso è sempre il risultato di precise profilature di mondo, di precise forme di vita, di precise operazioni logiche, giudicative, metafisiche ecc. Ma se non vi è più significato proprio o letterale, allora anche l'idea stessa di metafora come traslazione da un significato *proprio* ad uno *improprio*

* Questo saggio restituisce l'intervento tenuto alla decima edizione dell'International Summer School of Higher Education and Philosophy, "Metafore: figure dell'alterità", a Castelsardo (SS), il 26-07-2018.

(un significato «oltre» o un significato «altro») comincia a vacillare. Da dove si parte dunque, quando si fanno metafore?

Poiché la mia relazione si colloca proprio in chiusura dei lavori della Scuola, vorrei anzitutto dichiarare, ereditando quanto emerso dagli interventi che hanno preceduto il mio, che non intendo parlare di metafora assumendo come modello o emblema la figura retorica che porta questo nome. Mi riferirò invece alla parola «metafora» nel suo senso strettamente etimologico, che ha a che fare appunto con l'azione, con l'agire. Ricordiamo infatti che «metafora» è l'atto del *metaphérein*, del trasferire, del traslare, dello spostare, del portare oltre. Ciò che mi interessa in particolare è il movimento del metaforizzare, l'azione del *metaphérein*.

L'assunto da cui muove tutto ciò che dirò nel seguito della mia relazione è questo: l'operazione del traslare, il fare metaforico è operazione significativa *tout court*. O, in altri termini, l'operazione del significare è operazione metaforica; significare è eminentemente attuare metafore, compiere un trasferimento. Quindi, potremmo dire, non esistono significati prima della metafora poiché la metafora è il modo in cui accade qualsivoglia significato, è l'azione che rende possibile il darsi di qualcosa come significativo.

Per chiarire in modo assai veloce (e certo sommario – me ne scuso) questo assunto, mi limito a fare solo un cenno al notissimo «triangolo semiotico» di peirceana memoria: un segno S è tale in quanto *significa* un oggetto O per un interpretante I; e l'interpretante è un intreccio di operazioni anonime (cioè collettive, complesse, stratificate e plurali, che poi si concretano in ogni interpretazione singolare), attraverso le quali una certa presenza X diventa segno di (ovvero *significa*) qualcosa, in quanto induce un certo tipo di comportamento, una risposta a sua volta operativa. E così il cerchio dell'interpretare è continuamente rinnovato. Ma il cerchio non descrive altro

che l'operazione del significare, operazione che può legittimamente essere assunta come descrizione plausibile del modo in cui accade l'esperienza *tout court*. Fare esperienza vuol dire rispondere a qualcosa, cor-rispondere a qualcosa, facendo qualcosa di quel *cosa* che accade, che si fa presente, che «c'è». Facendo qualcosa di quel *cosa* che accade, cioè corrispondendovi, lo si istituisce come significante. Dico dunque che il significare è in generale un'azione metaforica (e che fare esperienza coincide con il far metafore) perché significare (o esperire) vuol dire *trasferire*, *traslare*, *metaforizzare* continuamente la presenza di X in una prassi, in un operare, in una qualche forma di risposta, facendone qualcosa. Trasferendo la datità di X in un fare, si rende X significativo di quel fare, instaurando un rapporto di reciproca metaforicità fra X e la risposta che gli corrisponde.

Ora, questo trasferimento è evidentemente un com-porre, un mettere assieme. Infatti S sta per O in I: questo segno è correlato a quell'oggetto nell'azione interpretante che li com-pone. *Comporre* è dunque il verbo che esprime il movimento del significare, ovvero dell'esperire, ovvero del metaforizzare.

Dopo la spiegazione del titolo, ecco un esergo che vorrei facesse da sfondo a quanto dirò. Si tratta della frase con cui Antonin Artaud, nel 1935, concluse la Prefazione a *Le théâtre et son double*. La Prefazione si intitola *Il teatro e la cultura*. Con un'immagine tanto suggestiva quanto precisa, Artaud dice quale compito toccasse alla cultura del suo tempo. Voglio ricordare le sue parole perché, a mio avviso, ci interpellano direttamente, perché hanno a che fare con ciò che anche la nostra cultura e il nostro tempo dovrebbero mettersi all'altezza di realizzare.

La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi artisticamente sulle forme, anziché

essere come condannati al rogo che, mentre bruciano, fanno segni attraverso le fiamme.¹

È assai plausibile che, mentre scriveva queste parole, Artaud avesse davanti agli occhi della memoria una delle scene conclusive de *La passione di Giovanna d'Arco*, film di Dreyer del 1928 in cui anche lui aveva recitato. Giovanna d'Arco, interpretata dalla splendida Renée Falconetti, è ormai sul rogo; mentre lei brucia, l'inquadratura è fissa sul suo volto, ed esattamente lì accade ciò che Artaud descrive: un essere in consunzione che lascia ardere tutti i propri segni, tutti i propri significati e, mentre essi si consumano, ne lancia altri, che si intravedono attraverso il tremore delle fiamme.

Dopo queste note preliminari, entriamo nel merito del nostro tema.

Per andare più direttamente possibile al nocciolo della questione, interroghiamo anzitutto il verbo «comporre» nella sua etimologia. È noto che «comporre» deriva dal latino *cum-ponĕre*, «porre-con». Ma – questo forse è meno noto e meno ovvio – *ponĕre* («porre») deriva direttamente dal verbo *sinĕre*, che vuol dire «lasciare» (nel senso in cui diremmo «ho lasciato, ho messo la penna sul tavolo»), da cui il participio «sito». *Ponĕre* (da cui «posto») sta infatti per *po-sinĕre* (contratto in *posnĕre* e in *ponĕre*), ove *po-* sta per *por-* che è metatesi di *pro-* («dinanzi»). Come è finemente notato da Giacomo Devoto nel suo *Dizionario etimologico*, c'è dunque una sottile differenza tra *sinĕre* e *ponĕre*: mentre il «lasciare» (*sinĕre*) non si preoccupa della sorte della cosa lasciata, il «porre» (*ponĕre*) invece la considera collocata nel suo luogo, nel luogo che le è proprio.

1. A. Artaud, *Il teatro e la cultura*, tr. it. (qui lievemente modificata) in Id., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1968, p. 133.

Noi, infatti, diciamo «ogni cosa è al suo posto», non «ogni cosa è nel suo sito».

Ne deriva che «comporre» (etimologicamente: *cum-pro-sinĕre*, «lasciare-dinanzi-con») non è un mettere insieme che semplicemente accosta o giustappone qualcosa a qualcos'altro, ma è un porre le cose in modo tale che esse vadano insieme, l'una dinanzi all'altra, ciascuna prendendo così il proprio luogo. Come si legge nel Vocabolario Treccani, *comporre* è «mettere insieme, ordinatamente, più cose», o anche «formare un tutto unico mettendo insieme più parti o elementi». È interessante sottolineare che, in senso assoluto, il verbo «comporre» viene utilizzato in ambito artistico, ove significa «dar forma, detto specificamente di opere letterarie o musicali» (se dico «compositore», infatti, voi pensate immediatamente al lavoro del musicista). In generale poi il sostantivo «composizione», che del *comporre* è appunto l'atto e il fatto, significa «sistemazione di elementi all'interno di una struttura ordinata», cioè di un complesso dotato di un senso peculiare (qualcosa di assai diverso da una mera giustapposizione).

Se abbiamo così chiarito il significato del verbo «comporre», sorge ora spontanea la domanda: dove e in che modo, all'interno di una composizione, una cosa trova il *suo* posto? Come dobbiamo pensare il collocarsi delle cose nel luogo che è loro proprio, entro la *com-*posizione metaforica del significare? In altri termini: cosa fa sì che, nell'azione compositiva, un certo elemento, una certa X venga messa precisamente nella posizione che le è propria?

La prima risposta è quasi scontata: evidentemente, un elemento è al suo posto nella composizione lì dove entra in relazione col suo compagno, quando cioè è adeguatamente correlato agli altri elementi con cui si compone, sicché ogni parte faccia la sua parte rispetto alle altre. È insomma il compagno a determinare il posto che è proprio di ciascuna parte con cui si accompagna.

Ma che significa «compagno»? Letteralmente, il compagno è colui con cui si condivide il pane, colui insieme al quale si mangia (*companiono* deriva infatti da *cum-panis*).

L'azione del comporre consiste dunque nel porre le parti (le cose, le X, i segni) in una relazione tale da consentire che esse *si nutrano* reciprocamente. Ma, affinché questo possa accadere, è necessario che il reciproco nutrimento delle parti, il nutrimento *da parte a parte*, nutra a sua volta quel che nutre le parti, cioè *faccia crescere* anche il pane da condividere tra i compagni.

Quest'ultima considerazione impone di riformulare la nostra prima risposta in termini un po' meno ovvi. Le cose – abbiamo detto – si compongono propriamente quando si fanno l'una compagna dell'altra, cioè quando si nutrono reciprocamente. Ma per riuscirvi, ciascuna di esse non deve nutrire solo l'altra parte; deve nutrire anche quell'«altro» che è il pane da cui tutte le parti traggono nutrimento. Ogni parte è così in relazione a due diverse forme di alterità: l'alterità dell'altra parte (l'altro *della* parte, il suo compagno) e l'alterità di ciò che è altro *dalla* parte, ne è il nutrimento ossia ciò che le parti condividono.

Quindi, da parte a parte, in una composizione efficace, dovrebbe accadere che reciprocamente le parti si nutrano, nutrendo però anche qualcosa che non è parte, ma è il pane che rende le parti «compagne», il pane del loro operativo comporsi. Questo «pane», che non è parte né somma di parti e che nutre le parti essendone nutrito, è dunque quel «tutto unico» (pensiamo alla definizione del Treccani) o quell'intero che dalla composizione delle parti dovrebbe emergere. Ma è assai difficile riuscire a determinarlo e descriverlo «fuor di metafora» perché, appena proviamo a farlo, lo trasformiamo in un segno, cioè di nuovo in una parte (S) che metaforizza un'altra parte (O). Pensiamo al triangolo semiotico: il comporsi di S con O nella mia risposta, se la composizione è efficace (se è «fatta ad arte»), dovrebbe

alimentare l'accadere di un intero che non ha natura di parte, che non è comprensibile, accessibile, dicibile come parte. Qualcosa che non è un segno. (Cosa fa accadere Renée Falco-
netti quando, bruciando sul rogo, lancia segni tra le fiamme?
Cosa accade lì, tra i segni e attraverso i segni? Per chi accade?
Qual è l'intero che lì emerge, nutrendo i segni da cui è nutrito?)

Se mi sono fatta comprendere quando ho enunciato le premesse del mio intervento, la domanda circa l'efficacia del comporre (verbo inteso nell'accezione peculiare ed etimologica che sto qui proponendo) e circa la natura di quell'intero che del comporre è il risultato, si lega a tutta una serie di problemi relativi alle forme e ai caratteri dell'esperienza umana in generale. Cosa stiamo facendo noi qui ora? Certo, stiamo facendo esperienza, stiamo componendo segni con oggetti, le mie parole significano per voi qualcosa – anche se, magari, qualcosa di non condiviso o di astruso. Ma come funziona questo nostro fare esperienza? Funziona come una composizione. Stamane però è stato eloquentemente argomentato che non vi sono esperienze, per gli umani, che non siano cerimoniali². Sicché, potremmo dire, la cerimonia del comporre è il tratto costitutivo di quel peculiare modo di far metafora (cioè di significare) che è l'esperienza umana.

A questo proposito è forse utile un breve inciso: chiamo specificamente «umana» la modalità d'esperienza che sto cercando di descrivere perché non penso che, per il vivente (e, a suo modo, metaforico) corrispondere degli animali e dei vegetali all'ambiente in cui sono immersi, si possa correttamente parlare di *composizione* nel senso della doppia alterità (delle parti e dalle parti, dei companatici e del pane) che ho sopra ricordato. Non penso nemmeno che sia corretto guardare alle forme della vita animale e vegetale «antropomorfizzandole», cioè attribuendo

2. Cfr., nel presente volume, C. Sini, *Oltre il testo*, pp. 171-189.

loro quella condizione di «distanza da», quella «separatezza», che caratterizza la parte in quanto tale. Propriamente – a mio avviso – la vita vegetale e animale è anzi caratterizzata dalla perfetta continuità con quello che *noi* chiamiamo il suo ambiente. E, se non vi è discontinuità, non può esservi nemmeno composizione. Non ho adesso tutto il tempo che sarebbe necessario per spiegare a fondo questo inciso³. In rapido sorvolo e solo a titolo di esempio, ricordo però che almeno tre delle esperienze antropiche peculiari (peraltro evocate nelle lezioni precedenti a emblema del fare metaforico) hanno natura eminentemente compositiva: la religione (da *religare*, che significa «unire»), la politica (da *pólis*, che probabilmente viene a sua volta da *polloí*: i molti che compongono un insieme civile), la conoscenza (da *cum-gnosco*, dove il *cum* ha valore strumentale, ma richiama per noi anche il *cum* di *cum-ponere*).

È in quanto domanda sulla natura peculiare dell'esperienza *umana* che per me si pone l'esigenza di comprendere come si faccia a comporre efficacemente, a comporre cioè in modo tale che le parti non solo si facciano reciprocamente compagne, ma alimentino anche ciò che non è parte: un qualche intero che delle parti è il pane. Quando e come, per dire in breve, la composizione si compie efficacemente?

A questo proposito non posso non ricordare una frase, pronunciata ieri da Massimo Adinolfi⁴ durante la sua lezione, che mi ha fatta sobbalzare. Egli ha detto più o meno così: quando la

3. Per un eventuale approfondimento, rinvio ai materiali del Seminario delle arti dinamiche da me condotto presso Mechri / Laboratorio di filosofia nel 2016-17, materiali consultabili nell'Archivio on line dell'Associazione a questo indirizzo: <http://www.mechri.it/archivio/2016-2017/seminario-delle-arti-dinamiche/>. In particolare, sul tema qui evocato, si vedano il *Brogliaccio sessione 2*, pp. 13-16 e il *Brogliaccio sessione 4*, pp. 20-22b.

4. Cfr., nel presente volume, M. Adinolfi, *Equivalenza e Idiosincrasia*, pp. 9-30.

metafora si avvera, lo scarto tra la parola e la cosa non c'è più; lì la parola non è più propriamente «parola», ma *emblema* della cosa; è quello il punto «idiosincratico», «ottuso» e indicibile del significare. È quello – potremmo chiosare – il punto in cui le cose e le parole, il mondo e chi lo esperisce, la X e l'interprete, l'oggetto e il soggetto *sono uno*: punto idiosincratico in cui agito e agente sono il medesimo e perciò si disdicono l'uno nell'altro. Lì accade dunque, nell'ottica del comporre, quel tutt'uno che è il pane delle parti compagne (le quali, per essere tali, devono preliminarmente porsi come separate e distinte l'una dall'altra: è questo che, a me pare, distingue l'esperienza umana da quella delle altre forme di vita).

Stamane poi è stato evocato da Carlo Sini quell'«oltre il testo» che – per me – è non solo oltre i segni della scrittura logico-alfabetica (segni a cui, nella lezione, si faceva più diretto riferimento), ma oltre i segni in generale: oltre la correlazione che compone S con O, da parte a parte. Forse dunque, nuovamente, quell'«oltre» ha a che vedere con ciò che non è parte tra le parti perché è altro dalle parti.

La mia domanda è insomma: quando e come accade questo «oltre»? quando e come il «punto idiosincratico» del rinvio segnico viene effettivamente raggiunto in quanto «oltre» del segno, che è «altro» dal segno essendo dei segni il nutrito nutrito? Quando e come lo si raggiunge, quell'oltre? Quando e come esso è conseguito compositivamente, cioè a partire da segni e mediante segni?

L'avverbio «oltre» fa pensare subito a una *oltranza*, a un travalicamento della parte o del segno (fa pensare, insomma, al *metà* del *metaphérein*). Ma fa pensare anche a un *oltraggio*, a una effrazione, a un disfarsi della parte. Si ricordi l'immagine evocata da Antonin Artaud: nel punto preciso in cui è in atto un supplizio di segni, operazioni, significati, forme di vita che vengono consegnati alla loro combustione, in quello stesso ol-

traggio e per quello stesso oltraggio, altri segni vengono lanciati oltre le fiamme. Oltraggio del segno come oltranza del segno, dunque. Oltranza della metafora che è ad un tempo la sua perfetta attuazione («quando la metafora si avvera...»), ovvero il suo compiuto oltraggio.

In questo senso, potremmo dire, il comporre è un'azione che, muovendo dal e nel discontinuo e producendo contiguità tra discontinui, instaura (fa accadere, attua) una continuità: il punto indivisibile in cui l'esperienza del mondo e il mondo sono il medesimo. È come se, componendo, si trattasse di dis-dire la metafora, *non* andando al di là di essa (come se ciò fosse possibile), ma portandola così a fondo da realizzarne l'«oltraggio»: attuare cioè il trasferimento correlante con pienezza tale da annientarlo nella compiuta coincidenza dei suoi poli, nella perfezione verticale della sua efficacia.

Mi rendo conto che, così descritto, l'atto del comporre può risultare qualcosa di raro e bizzarro; ma il mio parere, la tesi che vi sottopongo, è che tutti noi facciamo esattamente questa cosa bizzarra, quando facciamo «ad arte» ciò che facciamo, quando ci poniamo la questione di come fare in modo efficace quello che facciamo. Questione che assume una rilevanza particolare se – e accade da almeno un secolo – la vediamo emergere al cuore di quel fare che, nell'Occidente alfabetico e logo-grafico di cui siamo espressione, prende il nome di «cultura». Se ogni dire e, in generale, ogni esperienza umana hanno carattere di metafora; se non c'è un significato «proprio», una verità più vera che l'esperienza e il dire possano «coltivare» fuor di metafora; se quel che ci compete e a cui possiamo aspirare è invece una peculiare maestria compositiva; allora, come esercitare «ad arte» il comporre? come far crescere quell'intero che accade solo mediante le parti da cui è alimentato alimentandole?

Ho detto più volte «ad arte». E in effetti è proprio tra gli artisti, tra i pensatori d'arte (che *non* vuol dire pensatori di estetica, ma

attori di un pensiero in azione o del pensiero in quanto azione), che queste domande hanno trovato esplicita formulazione. Perché il problema di un artista è sempre quello del fare: il suo sapere è un fare e il suo compito è far qualcosa di quel che sa. Sicché il problema di un artista è sempre, anzitutto, quello di capire quali strumenti, quali stratagemmi, quali tecniche utilizzare perché l'atto compositivo si realizzi. Il che significa: capire su quale rogo suppliziare i propri segni, affinché il loro oltraggio si compia e altro accada. Uso dunque qui la parola «arte» in riferimento a quell'abilità tecnica (a quell'*artificio*, appunto) che, componendo pezzi discontinui o frammenti, fa accadere un intero: lo costruisce o, potremmo anche dire, lo «monta». Ecco perché – detto per inciso – non mi persuadono affatto le teorie estetiche che associano il fare artistico ad azioni come il «generare» o il «creare» *ex nihilo*: non mi persuadono perché implicitamente associano l'atto artistico a processi di riproduzione spontanea del vivente, oppure a una prospettiva teologico-creazionista. Mi persuade assai di più quel modo di pensare l'azione d'arte che la intende come artificio di montaggio o di costruzione artigianale. Ed ecco perché, inoltre, uso la parola «arte» in un senso ben più esteso di quello a cui di solito ci si riferisce in termini strettamente estetologici.

Possiamo dunque giovarci, per cercare in qualche modo di corrispondere alla girandola di domande che ci siamo posti fino a qui, dei suggerimenti che ci vengono dalla riflessione di alcuni grandi artisti del Novecento. Esempio, per la prospettiva che stiamo assumendo, il lavoro di quel raffinato e potente pensatore d'arte che fu il regista russo Sergej M. Ejzenštejn. Egli dedicò l'intera sua produzione scritta al tentativo di elaborare una teoria generale di quel che nella sua arte egli *faceva*, come a cercare una matrice unitaria di quel particolare modo dell'azione che egli intendeva come «arte» e, in particolare, come arte «cinemato-grafica». Tra il piano teorico e quello operativo

del lavoro di Ejzenštejn vige dunque una strettissima continuità, una sostanziale coappartenenza.

Nella cinemato-grafia (che, ricordiamo, significa propriamente «scrittura del movimento») Ejzenštejn vedeva l'espressione più matura e avanzata – nel contesto storico-culturale, cioè anche tecnico-strumentale, in cui viveva – di quella peculiare procedura artistica che egli chiamava «montaggio» e che noi abbiamo chiamato «composizione». L'arte del montaggio cinematografico, infatti, non è intesa dal regista russo come mera tecnica consistente nel selezionare e variamente combinare segmenti più o meno estesi di pellicola impressionata; è intesa invece come un'azione costruttiva nella quale si mostra in modo esemplare il principio compositivo che è all'opera in tutte le arti (cioè in tutte le esperienze «fatte ad arte»): principio dinamico che definisce l'azione umana come azione culturale. Fra arte, cultura e composizione (o montaggio) non vigono insomma, per Ejzenštejn, differenze sostanziali.

Se poco fa abbiamo detto che ogni umana esperienza è foriera di significazione in quanto è risposta interpretativa, Ejzenštejn suggerisce che questa risposta abbia natura di montaggio, ossia che consista in un peculiare modo di «tenere insieme» o di comporre, in grado di realizzare (quasi in un alchemico *Opus Magnum*) il più alto compito della cultura. Ma cosa si tratterebbe di montare?

Ciò che si tratta di montare non è, secondo Ejzenštejn, solo l'insieme delle parti (ad esempio, cinematograficamente, l'insieme dei fotogrammi selezionati), ma le parti con ciò che disfa le parti trasformandole da una sequenza di dati inerti in qualcosa di vivo, nel quale le parti svaniscono come tali, esattamente come i singoli fotogrammi svaniscono quando la pellicola montata comincia a scorrere. Si tratta davvero di una sorta di «oltraggio» delle parti (una sorta di *potlach*, vorrei dire), che consente di comporle dinamicamente con la loro «oltranza»:

comporre le parti con la loro oltranza, così da oltraggiarne la sussistenza separata affinché qualcos'altro sorga in esse e per il tramite della loro consunzione. La realizzazione di questa grande opera per Ejzenštejn era la condizione necessaria affinché si attuasse quella rivoluzione nella conoscenza che – a suo avviso – era il correlato sostanziale della rivoluzione politica e sociale del 1917 (e chissà che l'incompiutezza della prima non sia da annoverare tra le cause del perversimento della seconda).

L'operazione artistica (il fare ad arte di cui sopra dicevamo) è dunque sempre, per Ejzenštejn, una operazione di montaggio. E tale operazione consiste nel comporre o coordinare il dato (i segni, le parti, ciò che l'esperienza – o l'«inquadratura» – ci consegna come una X inerte – o come un «fotogramma») con ciò che non è un dato e non è «inquadrabile» nel «fotogramma» perché è, potremmo dire, il bordo oscuro di ciò che in ogni *foto*-gramma (in ogni esperienza profilante il mondo) viene alla luce, il suo altro. Ora forse possiamo finalmente provare a intendere questo *altro* senza cadere in nostalgiche apologie o incongrue ontologie dell'alterità. Nella pratica del montaggio infatti non si tratta di mettere insieme le parti con qualcosa che le trascenda o che sia a loro esterno, ma semplicemente di constatare che, nella composizione delle parti, accade qualcosa che non è una parte (nel montaggio dei fotogrammi accade qualcosa che non è un fotogramma): accade cioè un movimento, un fare e, più precisamente, *quel che delle parti e nelle parti si fa*. L'alterità di questo fare è caratterizzata dunque da una differenza non quantitativa, ma qualitativa.

Cerchiamo di intendere meglio. Se dico che il tutto non è una somma di parti, certamente ci capiamo senza bisogno di ulteriori chiarimenti. Ma non bisogna cadere nell'errore di pensare metafisicamente o misticamente quel tutto che non è fatto solo di parti. L'altro delle parti non trascende le parti perché, se le trascendesse, sarebbe un'altra parte (esattamente come ogni con-testo non è che un altro testo). L'altro delle parti (come

ogni «fare ad arte» mostra) è invece, semplicemente, la loro *esecuzione*, ciò che se ne fa. L'azione di eseguire le parti non è evidentemente una parte, ma non si compie se non nelle parti e attraverso le parti. Notiamo *en passant* che il termine «esecuzione», nel suo doppio senso drammatico di attuazione e di uccisione, è spesso usato dagli artisti («eseguire una partitura», «eseguire delle riprese», «eseguire un ruolo»); raramente capita di sentire un filosofo affermare: «ho eseguito la mia lezione», «ho eseguito una conferenza», «ho eseguito un nuovo libro». Eseguire la parte vuol dire oltraggiarla e oltrepassarla, consumarla, trasformarla in una nuova parte. Ma nel fare che compone le parti, mentre esso è in atto, si raggiunge quel punto idiosincratico in cui le parti diventano uno: diventano appunto la loro esecuzione. Altro dalle parti è così il loro punto di prassi-sutura, che non si può dire e non si può profilare perché del dire e del profilare è il movimento o l'accadere metaforizzante.

In quanto «monta» piani di realtà che sono reciprocamente irriducibili, l'esecuzione compositiva (la metafora efficace) ha una natura eminentemente «enigmatica». Enigma è infatti, secondo la definizione aristotelica, un «mettere insieme cose impossibili, il che – prosegue Aristotele – naturalmente non si può avere congiungendo insieme vocaboli nella loro significazione ordinaria, bensì adoperando i loro sostituti metaforici» (Aristotele, *Poetica*, 1458a). *Ta adýnata synáptein*: tenere assieme cose impossibili. Enigmatico è, in tal senso, anche il rogo di Giovanna d'Arco nel suo momento culminante, quando Renée Falconetti esegue i segni del proprio trapassare, transustanzianzandoli e consumandosi in essi. Quella transustanziazione della parte, nello sguardo stupefatto di Antonin Artaud, divenne l'emblema di un compito epocale per la cultura del suo tempo: il compito di eseguire i propri segni fino in fondo, perché altro ne crescesse.

Per ulteriormente precisare il senso di tale compito possiamo riferirci nuovamente a Ejzenštejn e, in particolare, a quello che

egli chiamava l'*Urphänomen* cinematografico: «dai fotogrammi all'*immagine* del movimento»⁵ (quel «movimento» di cui la cinemato-grafia è la – metaforica – «scrittura»). Il portato di tale «fenomeno originario» si chiarisce alla luce di una parola chiave del linguaggio ejzenštejniano: la parola *obraz*, tradotta in italiano (nell'edizione delle opere del maestro russo curata da Pietro Montani) con «immagine». Le ragioni di tale scelta di traduzione sono complesse e qui non ci interessa entrare nel merito di questioni che risulterebbero ora inutilmente tecniche. Sottolineiamo però che *obraz* si potrebbe anche tradurre con «esecuzione», nel senso che questa parola assume, in particolare, nell'uso che ne fanno gli attori teatrali (si ricordi che Ejzenštejn si era formato artisticamente in teatro, prima di passare alla regia cinematografica) per indicare l'azione scenica mediante la quale, interpretando una parte, essi presentano (mettono in presenza, fanno accadere, incarnano) il personaggio⁶. In quest'ottica, l'*Urphänomen* cinematografico consisterebbe in ciò: che nell'accostamento di inerti presenze si genera l'esecuzione del movimento, cioè qualcosa che non appartiene all'ordine della semplice presenza e che riguarda piuttosto il «senso» della presenza – ciò che rende viva la presenza, strapandola all'immobilità priva di senso del mero dato.

5. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, tr. it. di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004², pp. 129 ss.

6. Così suggerisce, ad esempio, Massimo Lenzi nel suo *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, p. 6: «[...] una cosa è una *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 struttura letterario-drammaturgica fissata nel "testo" una volta per tutte, e il suo virtuale *ispolnenie*, ovvero "esecuzione" (letteralmente "integrazione" [...]), momento meramente scenico, e dunque di per sé fissabile solo in forme relative e instabili».

Nell'ambito dell'arte cinematografica tale fenomeno è immediatamente constatabile: date certe strumentazioni tecniche, da fotogrammi di per sé inerti sorge in effetti il movimento, un processo che liquefa i contorni rappresi nell'inquadratura e scioglie quei segni statici nel flusso che darà loro un senso. Ejzenštejn afferma però che quel fenomeno originario non solo è il principio di ogni montaggio, ma opera in tutte le espressioni dell'arte perché «scaturisce dal profondo della cultura umana»⁷, la quale – come abbiamo proposto in apertura di questo intervento – è sempre azione compositiva. Compositiva però – ora possiamo forse comprenderlo meglio – non solo di una parte con un'altra o di un segno con un altro segno, ma delle parti con la loro esecuzione, dei segni con il movimento che, scuotendo la loro inerzia di dati passivamente giustapposti, li trasfigura in nuovo senso, ne fa lievito perché cresca ciò che li rende com-pagni.

Ecco, quando cercavo di dire la matrice profonda dell'operare metaforico – operare che porta i segni inerti nel crogiolo da cui nuovi segni possano scaturire e li compone con la vita, con il movimento che in essi si nutre essendone nutrito –, mi riferivo a questo genere di totalità, che compone i segni e la loro esecuzione, le cose «foto-grafate» nella luce dell'esperienza e l'oscuro processo da cui esse emergono e si reimmergono. Questo «oscuro» non è – si badi – il lato buio delle cose o l'altro lato della luce in cui le cose si stagliano; è piuttosto il divenir-altro della luce, il passare della luce ad altro dalla luce. È l'oscurarsi della luce, lo sfigurarsi di ciò che era in luce e che, eseguito, muore, cambia corpo e così si apre a nuove nascite.

Se voglio, ad esempio, «fare Pulcinella», devo anzitutto disporre di molte conoscenze: devo sapere come Pulcinella dorme

7. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 138.

e come cammina, come mangia e come piange, come porta la maschera eccetera. Tutte queste conoscenze me le dà la tradizione: le ricevo come segni di interpretazioni già accadute. Ma perché quella tradizione prenda senso e significhi di nuovo «Pulcinella», io devo eseguirla; eseguendola, necessariamente ucciderò il vecchio Pulcinella (il quale probabilmente non farà una piega, vista la sua antica consuetudine con morti e con rinascite). E ne farò accadere uno nuovo. Il punto in cui il vecchio Pulcinella si oscura in quello nuovo, il punto in cui i due Pulcinella sono lo stesso è esattamente l'esecuzione, l'atto in cui io *faccio* Pulcinella. Due inerzie e l'esecuzione del movimento, in una composizione che tiene assieme la «cosa» Pulcinella con il «fare» quella cosa che era e sarà Pulcinella. Le cose e il fare: due ordini di realtà impossibili, che sono il medesimo nella loro enigmatica composizione.

Non c'è mai altro che questo: enigmatica composizione, l'oscuro eseguirsi della presenza in un senso – voglio dire: un senso di marcia, la direzione di un movimento, di un andare. Come farai la tua parte? Come eseguirai i tuoi segni? Come li condurrà fino al punto del loro oltraggio, fino al loro oscuro comporsi in nuovo senso, in nuovi possibili segni? In quel «come» risiede forse il segreto del compito che – sibillamente – Antonin Artaud assegnava alla sua e alla nostra cultura.

(*Perché*) (*Cresca*) è il titolo di una poesia di Andrea Zanzotto. Si trova in una raccolta del 1978 intitolata *Il galateo in bosco*. Concludo con alcuni suoi versi. Li ho in mente sin dall'inizio della mia relazione. Vi risuona, mi sembra, lo stesso appello alla composizione enigmatica del presente dato con quel tutto germinale che ne è la mobilitazione, la possibilità di senso, l'«oscuro figliame», a cui anche noi abbiamo cercato di dare oscuramente voce dicendo «metafora».

Perché cresca l'oscuro
 perché sia giusto l'oscuro
 perché, ad uno ad uno, degli alberi
 e dei rameggiare e fogliare di scuro
 venga più scuro –
 perché tutto di noi venga a scuro figliare
 così che dare ed avere più scuro
 albero ad uniche radici si renda – sorgi
 nella morsura scuro – tra gli alberi – sorgi
 dal non arborescente per troppa fittezza
 notturno incombere, fumo d'incombere;
 vieni, chine già salite su chine, l'oscuro,
 vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro,
 succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere oscuro,
 per rifarti nel gioco istante ad istante
 di fogliame oscuro in oscuro figliame
 [...]

Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio
 d'oscuro agglutinate, due che bolle di due –
 clamore, alberi, intorno all'oscuro
 clamore susù fino a disdirsi in oscuro
 [...].

Indice

Massimo Adinolfi, <i>Equivalenza e Idiosincrasia</i>	p. 9
Luigi Alici, <i>Orbis terrae sicut aquarum congeries: alterità e reciprocità secondo Agostino (De civitate Dei XIX)</i>	p. 31
Florinda Cambria, <i>Comporre</i>	p. 63
Giuseppe Cantillo, <i>La cifra dell'Altro e l'Altro della cifra. Esistenza e trascendenza in Karl Jaspers</i>	p. 81
Massimo Donà, « <i>Follia e stramberie pure ed evidenti</i> ». <i>Ariosto tra metafora, incompiutezza e verità. Il gioco tra infinito e indefinito</i>	p. 97
Carmelo Meazza, <i>Figure del terzo e dell'altro</i>	p. 129
Marco Moschini, <i>Metafora e mistica</i>	p. 149
Carlo Sini, <i>Oltre il testo</i>	p. 171

Zeugma | *Lineamenti
di filosofia italiana*
12 - Proposte

Collana diretta da:
Massimo Adinolfi e
Massimo Donà

Comitato scientifico:
Andrea Bellantone,
Donatella Di Cesare,
Ernesto Forcellino,
Luca Illetterati,
Enrica Lisciani Petrini,
Carmelo Meazza,
Gaetano Rametta,
Valerio Rocco,
Rocco Ronchi,
Marco Sgarbi,
Davide Tarizzo,
Vincenzo Vitiello.

In modi diversi, i saggi raccolti nel presente volume si impegnano in una riflessione filosofica sul tema della metafora a partire dalla questione dell'alterità, una riflessione che guarda alle metafore come figure dell'alterità. Il risultato è una raccolta di saggi che da prospettive diverse documentano la complessità e la ricchezza di un tema di assoluta attualità nella discussione filosofica contemporanea. Gli autori richiamati nelle diverse figure proposte abbracciano tutto l'arco della storia della filosofia, da Platone a Ricoeur passando per Aristotele, Agostino, Cusano, Heidegger, Jaspers, Levinas, Derrida e altri ancora. In questo lavoro di riflessione apporti fruttuosi provengono da un dialogo con ambiti diversi dalla filosofia, come la letteratura, la mistica e il teatro.

ISBN 978-88-85716-84-1



9 788885 716841



€ 17,00