

*μ*echrí

Laboratorio di filosofia e cultura

Architetture Archivi Arche

Seminario delle arti dinamiche – 2022

– I parte –

Abhinavagupta esemplifica il sapere (*sapio* = «so», ma anche «assaporo») con il «protocollo alimentare e gustativo»: non si tratta di una metafora, ma di un paradigma della conoscenza estetica, della qualità del conoscere prodotta dalla *performance*. Quale attività dei sensi si compie dunque nel teatro? Come si sentono i sapori nella esperienza estetica, quale conoscenza se ne trae? I sapori (o anche i saperi), i *rasa*, nel teatro sono interpretati, non «creduti e recepiti passivamente nella loro inerte datità»; sicché essi, ri-composti come in un'opera alchemica gastronomica, generano in chi li assapora una particolare meraviglia. **Tale meraviglia si accompagna a un diverso ri-conoscimento del sapore**: il *rasa* viene avvertito, nella sua ri-attivazione poetica (nella sua ri-velazione drammatica), come «altro», come rinviante ad altro (e ad altri); viene cioè pienamente gustato (com-preso) nella mobile co-implicazione che scioglie l'io, il «mio» e ogni inerte «proprietà». **Ogni sapore diviene così altro da sé**, diventando quel che è connessione vibrante, com-posizione di alterità correlate e divenienti, passaggio. Sapere dell'umano per antonomasia.

(da *Vita, conoscenza* p. 162)

L'efficacia della composizione artistica risiede nella capacità di **costruire strutture** in grado di lavorare il proprio materiale (lo spettatore in primo luogo, non più l'attore come nella bio-meccanica 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 Eizenštejn 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». (*Le parti, il tutto*, p. 161)

Il montaggio cinematografico [...], inoculando vita nelle cose morte, sintetizza datità 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 Eizenštejn trovano nella moderna cinematografia la loro più avanzata espressione, sono perciò pratiche di natura eminentemente conoscitiva. **Conoscere è montare:** muovendo da questo assunto Eizenštejn, 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. (*Le parti, il tutto*, p. 163)

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, Eizenštejn individua una prima fondamentale strategia compositiva, scandita in due momenti coessenziali: **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*. (*Le parti, il tutto*, p. 164)



Francesco del Cossa, *Mese di Aprile* (dettaglio), Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1468-1470

Questa scoperta mi permette adesso di analizzare senza equivoci l'intero sistema astrale rappresentato nelle fasce mediane di **Palazzo Schifanoia**. Il cielo **greco** delle stelle fisse costituisce lo strato inferiore, sul quale si era depositato il sistema di culto dei decani di derivazione **egizia**. Quest'ultimo era stato coperto a sua volta dallo strato emerso dalla trasformazione mitologica **indiana**, la quale, probabilmente attraverso la mediazione **persiana**, era transitata nella cultura **araba**. Solo dopo che la versione ebraica aveva sovrapposto un ulteriore residuo, e grazie alla intermediazione **francese** da cui era scaturita la traduzione latina di Abu Ma'sar di Pietro d'Abano, il cielo **greco** delle stelle fisse si era riversato nella monumentale cosmologia del primo **Rinascimento italiano**, in particolare in quelle trentasei figure enigmatiche della fascia mediana raffigurate a **Ferrara**.

(da Aby Warburg *Arte italiana e astrologia internazionale*, p. 531)

«Forse le vite che noi scartiamo per essere noi stessi, le vite che non solo deliberatamente scartiamo, ma che i fatti ci costringono a scartare, sono le altre vite (...) che sono presenti in noi come un essere del non essere. Queste altre vite sono state vissute nel passato, in alte epoche storiche; vivono nel presente, in situazioni diverse dalle nostre: vivranno nell'avvenire. È la presenza del non essere della nostra personalità - e quindi la presenza negativa delle altre personalità in noi - che ci permette di comprendere gli altri. Gli altri possono presentarsi, così, come ciò che abbiamo rifiutato a noi stessi per raggiungere la nostra individuazione. **Ogni personalità affiora sul fondo di una cosmicità dell'egoità possibile presente in tutti.**»

(Enzo Paci, *Diario fenomenologico*, 1961)



Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles* (preparazione), 2000-2003

In latino il verbo *ornare* significa «apparecchiare, allestire», «disporre, distribuire, ordinare» (ovvero rispondere a una regola, a un *nomos* che istituisce un *kosmos*; il corrispettivo greco di *ornare* è infatti il verbo *kosmeo*). **Sicché l'ornamento è tanto un ordine, una dislocazione regolata, quanto un ordito che dispone e orienta.** *Ornamentum* significa anche «escogitazione, artificio, espediente, ordito, stratagemma». Tutt'altro che inutile e inoperoso, in quanto escogitazione **l'ornamento è invece ciò che, per così dire, architetta ciò che *decet***, ciò che è «adatto allo scopo cui è destinato» (come il decoro), ciò che conviene e che anzi occorre per conferire dignità. In questo senso, proprio all'ornamento compete una certa necessità e utilità nel comporre e nel disporre, per comporre e per disporre. [...] **Dare una *disposizione*, dare un *ordine* vuol dire anche dare un *comando*: fare sì che qualcosa accada, venga alla presenza.** Era ciò che evocavamo con la parola «abracadabra» e con la sua variante «voilà» («ecco qui vedi là»). Vi è forse una segreta efficacia di comando nel gesto che traccia e accenna, nel ghirigoro muto e a-semantico che sibila il suo «*fiat*»?

(da *Vicino, lontano*, pp. 153-154)

Ogni cosa il suo ambiente, ogni figura la sua aura. All'ornamento compete la funzione di accordare la cosa con il suo ambiente, la figura con la sua aura. O meglio, gli compete la funzione di figurare l'accordo, la continuità discontinua, la metamorfica omologia tra ciò che è figura e ciò che figura non è – poiché, per quanto vicino l'ambiente sia, esso è tuttavia sempre (come l'aura) il manifestarsi di una lontananza. In quest'ottica sarebbe incongruo continuare a pensare l'ornamento come elemento privo di funzione significativa o figurativa. **Esso è sempre segno** e perciò anch'esso, a suo modo, figura o raffigura sempre «qualcosa», **sebbene questo qualcosa non sia dell'ordine della figura**, non rientri cioè *entro la cornice* del mero significato, poiché del significato è il margine (o, appunto, la «cornice»).

(da *Vicino, lontano*, p. 158)

A motivare insomma la comparsa dell'ornamentale ci sarebbe innanzitutto la necessità di un lavoro pratico ripetitivo; dal quale, dalle operazioni strumentali che comporta, nasce il desiderio, da un lato di variare quella ripetizione, dall'altra di dominare virtuosisticamente il materiale affinché dia esito a forme più regolari e geometriche.

Dice Franz Boas che queste (linee rette, superfici piane, curve regolari, simmetrie bilaterali e regolarità) sono rare in natura e per cui sono il segno della maestria ottenuta dalla tecnica dell'operatore.

Ma tali forme – Boas lo sottolinea – non sono intenzionali né dipendono da uno stato emotivo dell'operatore: «dipende piuttosto dalle nostre reazioni alle forme che nascono dalla padronanza tecnica». **Boas sta dicendo che le forme ornamentali derivano sostanzialmente dal corpo e dai movimenti che esso permette durante la lavorazione del materiale: più il corpo si muove regolarmente, più è in grado di dare regolarità ad un movimento complesso, più quel motivo che deriva darà piacere in chi la fa e in chi la vedrà, ripetendo in sé, diciamo nella memoria corporale, quegli stessi movimenti.**

(da *Vicino, lontano*, p. 173)



