

Seminario di filosofia

TEXTUS: ARCHITETTONICA DELLA VERITÀ PUBBLICA

Considerazioni dopo il quarto incontro (14 gennaio 2023)

Carlo Sini

Come accennai nel corso dell'incontro di gennaio («Sesta trama: Genealogia del testo»), in una prima programmazione dei lavori il sesto Seminario o la sesta trama di quest'anno si sarebbe dovuta intitolare «Il filo del comporre». Ragioni di tempo mi hanno indotto a stralciare questo importante cammino, del quale offro nondimeno qui una sintesi del percorso.

Nella sua ultima opera Husserl auspicava «una nuova filosofia attuata con la prassi»: quale prassi e in che senso? Traggo una risposta da Florinda Cambria (cfr. in particolare il capitolo II di AA.VV., *Le parti, il tutto*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 151-78). Qui e nei relativi materiali raccolti nell'Archivio di Mechrì mi pare di poter dire che il Seminario delle Arti dinamiche viene a una resa dei conti, o a un dialogo profondo, con il Seminario di filosofia, disegnando una mappa decisiva e straordinaria.

Che si deve intendere per «arte dinamica»? Florinda Cambria risponde così: «Ogni pratica conoscitiva che operi mediante composizione di differenze, che intrecci elementi per sé inerti [inanimati] facendone un tutto organico [Kant direbbe un sistema, un'architettonica] dotato di efficacia performativa». Ora, se la «verità pubblica» che qui indaghiamo è un sistema, quindi una relazione parte/tutto, non si può pensare di oggettivarla in una teoria: forse in una nuova «prassi teorica»?

Per esempio nel com-porre, nel porre insieme (il frammento e l'intero); qualcosa che accade anche nel dis-corso: per esempio una parola estratta, in favore dell'uso comunicativo, dalla sua intera storia e complessità performativa, usata per intendersi nell'azione, non per sapere la sua inesauribile «realtà» (che nessun sapere, appunto, può oggettivare). Ambiguo legame della operazione del comporre, in cui il *continuo* della operazione rende possibile la scomposizione e la ricomposizione: «l'enigma del montaggio»: «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 passa in ogni esperienza determinata senza esaurirsi?» (*Le parti, il tutto*, cit., p. 151).

Il suo luogo, suggerisce Cambria, è l'ARTE, cioè il movimento, o l'animazione dell'inanimato, adeguato al suo scopo (*poiesis*): «potenza di fare enigmi». «Arte della relazione e della molteplicità irriducibile [dall'uno tutte le cose, da tutte le cose l'uno: Eraclito/Husserl] che 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» (p. 155).

Tutto ciò caratterizza, secondo Cambria, il Moderno, culminato eloquentemente nella rottura dell'atomo e nella costruzione della bomba atomica (cfr. Heidegger e Jaspers). Ma già annunciato con l'esaltazione del frammento nel Romanticismo (Novalis, Schiller, Nietzsche: i figli rimasti dopo la morte del Padre).

Di qui l'esempio, in tutti i sensi straordinario e formidabile della Transiberiana: «simbolo di commensura Oriente Occidente, dice Cambria, nel cuore di quel mondo di mezzo che concerne la Russia di inizio '900» (la Transiberiana venne presentata a Parigi nel 1900 e in Russia nel 1901).

L'esempio ricorda significativamente Ferdinand de Saussure: *Corso di linguistica generale* (1922), trad. it. a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1970: «Il treno Ginevra-Parigi delle 20,45: noi parliamo di identità a proposito di due treni “Ginevra-Parigi delle 20,45”, che partono a ventiquattrore di intervallo. Ai nostri occhi è lo stesso treno, e tuttavia probabilmente locomotiva, vagoni, personale, tutto è diverso» (p. 132). Oppure possiamo pensare a una strada che viene ricostruita: essa non possiede alcun elemento materiale della vecchia, ma la sua identità non appartiene a qualcosa di materiale. Accade come nella lingua: «La lingua è un sistema di cui tutte le parti possono e debbono essere considerate nella loro solidarietà sincronica» (p. 106). «Separando la lingua dalla parole si separa in un sol tempo ciò che è sociale da ciò che è individuale; ciò che è essenziale da ciò che è accessorio e più o meno accidentale» (p. 23).

Qui de Saussure combatte (genialmente e invano) con la relazione significante/Significato, *Langue/parole*. Avrebbe dovuto essergli chiaro che quello cui io alludo con la parola 'discorso' non è ciò che lui chiama sistema linguistico (in base a un sapere conseguente alla alfabetizzazione occidentale, di cui de Saussure è del tutto inconsapevole, al punto di definire l'*oralità* in base non a ciò che de Saussure intende per scrittura, ossia trascrizione di una presunta oralità originaria, ma come effetto della operazione alfabetizzante: *continuum* operativo che si traduce in quei discreti *materiali* che sono appunto le lettere).

Veniamo ora a segnalare alcuni rapidi spunti, tratti dal cammino, assai più ricco e complesso e documentato anche nell'Archivio di Mechrí, di Florinda Cambria.

Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940), *Lezioni di teatro* (1918), trad. it. Cuepress, Bologna 2016. Il padre della «biomeccanica». Anzitutto va sottolineata la concezione dell'arte come il lavoro teso a produrre una nuova umanità e una nuova società: si tratta di «smontare e rimontare il mondo» (p. 159). Ai fini di questa operazione, fiducia nella macchina come strumento artistico per eccellenza. Strumento appunto di costruzione, di composizione, di montaggio. Si cita ovviamente E. Gordon Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in *L'arte del teatro*: «Ritorno alla nobile artificialità della supermarionetta, che va oltre la vita, felice e divina intercessione alla Morte».

In questo senso, teatro come arte transdisciplinare e simultanea (*simul* e *semel*: il simile e l'unico; le parti, il tutto) per eccellenza; quindi metafora ed *exemplum* della ricerca e del lavoro di Mechrí.

La macchina, dunque, non come degenerazione del vivente, ma come realizzazione dell'umano attraverso interruzione e sutura della spontaneità animale. All'interno della quale lo strumento reca segno dell'inanimato, dell'inerte, del *mortuum*: questo è appunto il vivente umano. In esso non c'è competizione tra vita e macchina, ma compenetrazione, animazione dell'inanimato.

Di qui il lungo e affascinante percorso in compagnia di Sergej Michailovič Ejzenštein (1898-1948): *Il montaggio*, trad. it., Marsilio, Venezia 2013. Di esso forniamo alcuni spunti essenziali.

Anzitutto l'idea che il montaggio cinematografico costituisca il modello emblematico di tutte le arti del Novecento. Nel montaggio si realizza la riconduzione dell'organico all'inorganico, cioè la trascrizione della vita nell'artefatto. Solo al culmine della frammentazione si può infatti attingere il culmine della composizione, con la costruzione ad arte di ciò che non è dato (Cambria, cit, p. 162). Composizione di pure realtà artificiali, di *reali* artificialità, per fare accadere e modellare artisticamente ciò che non è (un) dato.

L'invisibile movimento del profilare, ovvero la vita da cui la proliferatura proviene, nell'automatismo preartistico sprofonda fuori del quadro (p. 163). Questa esperienza costruttiva ha un carattere eminentemente conoscitivo: «Conoscere è costruire, ovvero comporre a un livello di realtà consapevole e mediato, ciò che nel vissuto immediato è automatico, passivo, inconsapevole» (p. 166). La conoscenza, infatti, è un'azione; è un'arte architettonica, direbbe Kant. Gli strumenti stessi del conoscere (le tenaglie, il cacciavite, esemplificava Husserl) sono impositivi dei fini che essi incarnano. Nel corso del Seminario di filosofia la cosa avrà ulteriori e più precisi sviluppi. Qui, intanto, si dice che la macchina, l'artificio che definisce l'umano, è sempre macchina fluida, pellicolare (cfr. la corda del filo della ghirlanda) (p. 171).

Di qui il montaggio come magia, attraverso formule che non sono giudizi, ma atti di comando, finalizzati a far accadere l'estraneo nel proprio, l'inusuale nell'uso (p. 177). L'esempio dell'ABRACADABRA ne fornisce un motivo di grande suggestione: come una successione contigua di «cose inerti» (i fotogrammi) producano l'esperienza, l'immagine, del movimento. Qualcosa che ricorda, invero, la retorica gorgiana: l'arte di un corpo piccolissimo, la voce significativa, che produce, provoca e comanda. L'arte appunto del discorso: piccoli, insignificanti fonemi, producono effetti viventi e visibili, azioni conseguenti.

In conclusione: il 'reale' è trascrivibile (già, come si vede, nella parola 'reale'); l'atto della trascrizione no, se non come infinito trasferimento, infinita traduzione (cfr. il caso della Bibbia) e infinito commento.

Faccio seguire una sintesi di alcune considerazioni sullo strumento che riprenderò nella settima trama del Seminario di filosofia («La verità vivente e la materia»), considerazioni che mi sembra utile confrontare con ciò che precede.

Ambiguità dello strumento: esso prolunga il corpo vivente attivo, ma anche la sua passività, la sua dipendenza «mondana». Per esempio il bastone prolunga l'azione del braccio e della mano (essa stessa già duplice, un misto di *Leib* attivo e di *Körper*, di esposizione passiva). Il braccio e la mano, infatti, trasmettono al prolungamento dello strumento esosomatico anche la passività del vivente rispetto al mondo-ambiente; ma anche il bastone fa il medesimo: esso è stato staccato, prodotto, profilato dall'azione vivente dell'agente, staccato dal suo contesto originario (l'albero ecc.), ma reca con sé, e trasmette all'agente, l'azione resistente

del mondo ambiente da cui proviene. E così, attiva è l'azione potenziata dal bastone, ma essa reca con sé, contemporaneamente, l'opposizione del mondo.

Considera che il medesimo accade con quello strumento esosomatico che è il discorso. Per esempio la sua azione accomunante nel lavoro sociale, figura della conoscenza attiva (*Leib*), e la resistenza del gruppo o di parte dei suoi membri, opposizione dei corpi e delle emozioni (*Körper*). C'è dunque un contesto mondo-ambiente correlativo ai corpi in quanto viventi (in quanto corpi «naturali») e un contesto correlativo agli strumenti esosomatici (mondo della scoperta «conoscitiva»); più il fatto per cui tutto il gruppo sociale, come fosse un unico corpo vivente, sperimenta l'opposizione passiva e attiva del mondo. Per esempio: «Andiamo alla foresta, dove stanno gli 'spiriti'... poi vedrai se ci sono». Ora, nel dire 'foresta', 'mondo', 'bastone' evoco inconsciamente stratificazioni operative dalle origini, dalle genealogie e dai contorni infiniti. Idem se dico «materia inorganica», perché *ogni* detto accade entro la collaborazione di un mondo manipolabile e l'opposizione dello stesso mondo, del suo contesto: mondo ambiente del vivente attivo accolto e favorito (vantaggio di disporre di armi e di bastoni), ma anche mondo passivo che respinge e ostacola (e invero senza questa opposizione 'materiale' nessuna conoscenza potrebbe emergere e svolgersi (è l'opposizione ostacolante dell'aria che rende possibile il volo della colomba, diceva Kant). E non va dimenticato che «inorganico» è un detto, una figura del sapere, non una «cosa».

Così accade dunque sempre e dappertutto: la *passività* delle «cose» del mondo innesca *attività* (la fame dell'infante e il suo pianto innescano la reazione attiva dell'adulto) e l'*attività* innesca *passività* (nel succhiare l'infante sperimenta l'opposizione del capezzolo; ecco l'infante incapace, e l'indisponibilità della madre, la mamma 'cattiva', ecc.).

Tutto il processo della conoscenza rivela la disponibilità indisponibile del mondo: non *che cosa* è o sarebbe il mondo in sé. Ne trarremo conseguenze anche per il senso della «verità pubblica», per le modalità architettoniche della sua genesi e costituzione, e per la componente «materiale» passivo-attiva che la accompagna: etica dell'umano.

Veniamo ora al Seminario di filosofia di gennaio. Invito tutti a una attenta analisi dei cartigli. È facile accorgersi che i blocchi di testo, lasciando spazi liberi ai loro confini, consentono interventi ulteriori ai margini e quindi una stratigrafia complessa che è possibile sviluppare anche da parte dei lettori successivi dei cartigli, grazie a un supporto di scrittura pensato e trattato in modo non rigidamente lineare, ma potenzialmente liquido e malleabile: in sostanza una anticipazione del supporto elettronico sul quale scrivo queste considerazioni. Della catena dei supporti, nel corso della storia della scrittura e delle avventure del testo, si è infatti trattato nel corso del Seminario (dal papiro alla pergamena, alla carta, alla carta stampata, oggi allo schermo).

Qui mi limito a trascrivere il brano del libro di Stefano Arduini (*Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 19-20) che abbiamo letto.

«Che libro è dunque la Bibbia? A quando risale la sua redazione e qual è il testo che ci è stato trasmesso fino a oggi, chi ne sono gli autori? Come è noto il termine deriva dal greco *ta biblia*, che appare per la prima volta nel testo che è al centro delle prossime pagine, la *Lettera di Aristeo*, e con cui Giuseppe Flavio (Yosef ben Matityahu) si riferisce ai libri sacri degli Ebrei. Gli evangelisti utilizzano l'espressione *La Scrittura* (*hè Graphè*) mentre la tradizione ebraica usa TANAK, cioè le iniziali dei tre libri *Torah* (*la Legge*), *Nevim* (*Profeti*), *Ketuwim* (*altri scritti*). Più che un libro dobbiamo immaginarla come una biblioteca composta da tanti rotoli raccolti insieme. San Girolamo la definirà la biblioteca divina. Questa biblioteca, tuttavia, non è la stessa per tutte le comunità che hanno ritenuto questi libri sacri e nel corso del tempo si sono costituiti diversi canoni. Ad esempio, il canone della Bibbia ebraica, quello a cui abbiamo accennato costituito da *Torah*, *Nevim*, *Ketuwim*, è fissato attorno al secondo secolo. Tale canone è sostanzialmente identico a quello palestinese già corrente nel primo secolo, come testimonia Giuseppe, ma questo non è il canone adottato da un'altra comunità, quella samaritana. Come vedremo, esistono anche traduzioni greche che vennero utilizzate dagli Ebrei della comunità di Alessandria. La *Septuaginta*, la cui redazione si situa tra il terzo e il primo secolo, ha un canone ancora diverso che aggiunge al canone palestinese otto libri in greco, detti deuterocanonici (e non accettati nel canone luterano), e l'insieme dei *Nevim* è diviso in due: i libri storici e i *Profeti*».

Riproduco infine il testo di Italo Calvino che abbiamo analizzato; un testo assai significativo, la cui seconda parte, in particolare, dovrà essere ulteriormente tenuta presente negli sviluppi futuri del nostro di-

scorso. Si tratta dell'ultima pagina delle *Lezioni americane* (cfr. Cesare Segre, *Postfazione* a I. Calvino, *Fa-be italiane*, Mondadori, Milano 2022, p. 1015).

«Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni volta è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili.

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *Self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento la plastica...».