

## SEMINARIO DELLE ARTI DINAMICHE (2015-2016)

### ANCORA TEATRO?

(a cura di Antonio Attisani e Florinda Cambria)

*Il Seminario delle arti dinamiche si è svolto in sei sessioni; le prime due sono state condotte da Antonio Attisani, le successive da Florinda Cambria. Ospiti del Seminario sono stati, in due diversi incontri, Mario Biagini e Thomas Richards del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, che hanno offerto un fondamentale contributo ai lavori. Dopo le sei sessioni programmate, si sono svolte due «Richiami» del Seminario, per continuare a lavorare sui temi emersi nei mesi precedenti. I Richiami si sono tenuti il 23 aprile e il 12 giugno 2016.*

*Oltre a vari testi e materiali che sono stati condivisi con i Soci durante l'anno di lavoro, i curatori del Seminario hanno utilizzato come riferimento bibliografico comune e fondamentale il volume di A. Attisani, L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure, Accademia University Press, 2015. La versione digitale del testo è scaricabile dal sito dell'Editore: [www.aAccademia.it/attisani](http://www.aAccademia.it/attisani)).*

*Di seguito si raccolgono alcuni dei contributi «germogliati» nel corso del Seminario, che documentano le direzioni di ricerca delineate dal lavoro comune e suggeriscono, almeno in linea generale, il contesto «transdisciplinare» entro il quale il Seminario si è svolto. Data e autore dei germogli qui riportati sono segnalati in fondo a ciascun contributo.*

## GERMOGLI

Ecco di seguito le cinque domande che vi chiedo se possano essere accolte tra le vostre e ad esse affiancate. La mia seconda richiesta è di provare a individuare anche voi, tra i vostri appunti di lavoro, le domande che sono emerse nelle prime quattro sessioni del Seminario delle arti dinamiche. L'obiettivo non è di rispondere a tali domande – non per il momento, almeno. Vorrei solo che tentassimo di formulare insieme, con la massima chiarezza di cui siamo capaci, una mappa delle domande che il lavoro svolto *fino a qui* ha fatto emergere. Potremo così, più avanti, tentare di comporle o montarle in una sorta di mappa dei luoghi nei quali ci piacerebbe addentrarci, magari in vista del Seminario delle arti dinamiche del prossimo anno mechritico. O anche prima.

Ecco dunque i miei quesiti:

- 1) Cosa fa di un'azione un'azione conoscitiva?
- 2) In che senso l'azione conoscitiva ha a che fare con la memoria?
- 3) In che modo la memoria ha a che fare con la *mousiké*?
- 4) In che modo l'«esperienza estetica» (interpretazione/creazione attraverso i sensi) ha natura conoscitiva?
- 5) Quale relazione stringe l'azione alla creazione e alla conoscenza?

(Penso ora che, forse, la domanda 5 è ridondante. È meglio toglierla?)

(Florinda Cambria, 31 gennaio 2016)

\*\*\*

«In che modo l'esperienza estetica ha natura conoscitiva?»

A margine di questa domanda, vorrei provare ad esplorare la prossimità fra la natura conoscitiva di un'esperienza e la sua natura estetico-dinamica. Muovo passi incerti su un gradino della scala che stiamo costruendo e vi prego di avere davvero la pazienza di Giacobbe, ché non riesco bene a salirla, e quasi nemmeno a vederla ancora.

Una questione preliminare imporrebbe di comprendere con la massima chiarezza e precisione possibile la relazione che intercorre fra esperienze estetiche e arti dinamiche – ma io non saprei farlo ora, confido nel

percorso compiuto dal seminario *fino a qui* per presupporre una profonda co-appartenenza di questi due termini.

Porre un'intimità di rimando fra esperienze estetiche e arti dinamiche mi serve per frequentare una domanda che parte dalla nostra «In che modo l'esperienza estetica ha natura conoscitiva?», per arrivare alla nuova: «In che modo le arti dinamiche hanno natura conoscitiva?». Un po' mi sembra che questa modulazione sia una sottigliezza inutile, un'assurdità e una banalità al contempo. Eppure provo ad aggirare il pudore e fare questo piccolo passo, che mi permette di intrecciare arti dinamiche e azione conoscitiva almeno in un punto, ossia nella *dynamis* come ricerca del senso.

Il quaderno mi ricorda queste parole di Mario Biagini: «Come vorresti che fosse il mondo? Di cosa hai bisogno? Io capirò di cosa ho bisogno quando tu mi mostrerai di cosa hai bisogno, quando rinuncerai a non avere la possibilità di creare quello di cui hai bisogno, ora».

L'ora indica il *kairòs*, l'occasione che risponde al bisogno. L'opera-processo ospita l'ora del tempo in cui si compie la possibilità di creare ciò di cui si ha bisogno. Questo accade solo insieme, nella fiducia dei nostri bisogni che si incontrano.

La domanda «come vorrei che fosse il mondo?» è dinamica, così come vi è una *dynamis* che fa vivere la domanda «di cosa ho bisogno?». E non vi è forse una medesima *dynamis* nell'azione conoscitiva? Non si può forse vedere l'articolazione di questa *dynamis* nella pratica di conoscenza, che è allora sempre dinamica?

Diceva Mario Biagini, cantare è proprio di colui che ama. Nel canto c'è un fluire da...a..., poiché dove vi è un «verso dove», allora lì risuona la vibrazione.

Diceva Florinda Cambria, il «verso dove», la direzione e l'orientamento, sono elementi presenti in ogni azione (atto, *actum*). L'azione non è l'evento generico di una motilità, ma un agire orientato, un corpo all'opera. Così ogni conoscenza è un'azione, una forma di articolazione dinamica.

Mi pare che porre una domanda sulla *dynamis* che rende dinamica ogni azione conoscitiva significhi evocare la questione del senso. Il «verso dove» dell'azione indica un senso da seguire. Non si tratta di un senso da credere, ma da assumere. Sono chiamata a interpretare questo senso articolandolo, poiché sento che in questa esperienza estetica io sono articolata in maniera dinamica. Entro nella mimesi come selezione e ricomposizione alla ricerca di un senso, e in questa ricerca risuono del mondo. Abitando questa *dynamis* mi metto in moto, trovo un senso da percorrere, non un generico moto, ma un orientamento che il mio agire persegue. Divengo corpo all'opera, ossia, con le parole di Mario Biagini, provo a mostrarti di cosa ho bisogno. Dal momento che si delinea come *dynamis*, articolazione dinamica, tale senso non è da intendersi come qualcosa che ci viene dato, ma come qualcosa che facciamo, insieme, rinunciando a non avere la possibilità di creare quello di cui abbiamo bisogno, ora.

(Caterina Piccione, 2 febbraio 2016)

\*\*\*

Rispondo alla richiesta di Florinda Cambria. Condivido pienamente la pertinenza e la necessità delle domande proposte, anche della quinta, che forse – dice – è ridondante; non sempre la ridondanza è un difetto: in questo caso il tentativo di risposta può costituire un discorso che leghi in una sintesi le ricerche sollecitate dalle altre quattro domande.

Vorrei qui riconsiderare l'azione dei principi apollineo e dionisiaco, esposti in modo ammirevole da Florinda Cambria, sia nella relazione al Seminario, che nell'articolo inviati.

Mi sembra che i due principi, posti da Nietzsche come forze motrici nella natura eternamente diveniente, e considerate dall'uomo come le stesse forze che agiscono in lui, possano essere esemplificate con l'analogia di due specchi, posti uno di fronte all'altro, in cui il primo riflette l'immagine dell'altro, che, a sua volta riflette l'immagine del primo e... L'uomo compie l'arti-ficio di *creare* la natura, proprio nel momento in cui se ne distingue come uomo: l'apollineo e il dionisiaco vengono visti eseguire il loro eterno gioco nell'umano; ma l'uomo, riconoscendosi parte della natura, non può non considerarsi investito e mosso dall'interno da quelle stesse forze. Si tratta di riconoscere la natura come prodotta dall'uomo (quindi artificiale) e l'uomo come prodotto dalla natura (perciò naturale), appunto in un infinito gioco di specchi. L'esempio proposto da Cambria del canto della sillaba sacra OM è molto bello e stimolante. Anche qui il passaggio dalla A alla U e alla M vibratile in una continua oscillazione ha l'aspetto di un rimando continuo dall'uno all'altro in un gioco di specchi (del resto l'articolo di Cambria si intitola *Specchio del mondo*). Vorrei solo aggiungere che, in sanscrito, la sillaba sacra ha il significato di solenne affermazione: come non sentire allora il fascino di quel «si» alla vita che Nietzsche pronuncia senza alcun risentimento, accettando la

dissoluzione nella creazione e, viceversa, la generazione di nuove forme dalla dissoluzione delle precedenti? Quel «sì» che, anche rispetto al passato, gli fa dire «così volli che fosse».

Mi permetto ora qualche divagazione fantasiosa.



Così si scrive in *devanāgarī* la sillaba sacra OM. Il segno posto sopra è l'*anusnāsika* che indica nasalizzazione e vibrazione della vocale: quindi, implicitamente, prolungamento del suono. Esso è l'immagine rovesciata del punto coronato della scrittura musicale, il quale fa sì che la durata della nota venga prolungata: strana somiglianza di segni. C'è forse qualche cosa nella loro forma che sollecita ad affidarsi al fluire sonoro?

Ed ora, per lasciare ancora spazio alle immagini fantastiche, voglio ricordare il coro a bocca chiusa della *Madama Butterfly*: certo, non si tratta del canto dell'OM, ma anche in questo caso si può avere l'impressione di un risuonare in sintonia con il mondo.

C'è una scultura (emblema dell'apollineo) che mi dà, pur nella staticità propria di ogni scultura, l'impressione di un forte dinamismo:



(Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*)

Durante le riunioni del Seminario abbiamo incontrato il termine sanscrito *bhāva* (tradotto con emozione, ma che significa primariamente esistenza, condizione, affetto). Esso deriva, come anche diceva Mario Biagini, dalla radice verbale *bhū* (essere, diventare; e poi essere in grado, nascere, accadere); è davvero notevole che siano in essa compresi un significato *statico* ed uno *dinamico*. Questo mi fa subito pensare all'imperativo nicciano che dà il titolo al nostro Seminario di filosofia: «Diventa ciò che sei». Ma c'è di più: *bhū* si può coniugare secondo la diatesi media (cfr. C. Della Casa, *Corso di sanscrito*, Unicopli, Milano 1980), quindi *bhave* (1<sup>a</sup> persona sing., presente medio) può essere fatto valere, con una forzatura della lingua italiana, «io mi sono» o «io mi divento»; non è questo quasi un dislocare il soggetto come accade anche nella formula citata da Attisani: *io è?* C'è un'azione del soggetto su se stesso che lo allontana da sé per farlo diventare ciò che è: la staticità dell'essere è mossa dalla dinamicità del diventare e, viceversa, la dinamicità del diventare posa sulla staticità dell'essere. Vedo qui ancora all'opera le potenze dell'apollineo e del dionisiaco. Mi scuso per aver forse esagerato nel dare spazio alla fantasia. Saluto tutti.

(Egidio Meazza, 5 febbraio 2016)

\*\*\*

Caro Thomas<sup>1</sup>,

<sup>1</sup>Lettera a Thomas Richards in vista dell'incontro a Mechrí programmato per il 12 marzo 2016.

ti scrivo qui alcune notizie generali che possono esserti utili per orientarti nell'incontro del prossimo 12 marzo a Mechri.

Con l'espressione «arti dinamiche» ci riferiamo, in generale, al complesso delle pratiche nelle quali si genera conoscenza mediante l'azione, pratiche anche molto differenti fra loro, ma accomunate dalla loro natura eminentemente ritmica (il ritmo come struttura dell'azione) e da una intenzione formativa e sapienziale. (Un riferimento bibliografico che potrebbe dare uno sfondo filosofico alla cosa è il libro di Carlo Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, in *Transito Verità*, vol. V delle *Opere*, Jaca Book, Milano 2012).

Il Seminario delle arti dinamiche ha avuto fino a qui sei sessioni di circa quattro ore ciascuna: le prime due condotte da Antonio Attisani, la terza (in gennaio) con Mario Biagini e le altre tre condotte da me. Alla fine di ogni sessione, dopo una pausa di ristoro, abbiamo proiettato un video (un «regalo» agli iscritti) per presentare, come si è potuto, alcuni lavori teatrali che potessero dare almeno una vaga idea di come si possano praticare in teatro le arti dinamiche. Abbiamo perciò mostrato un video di Antonio che riprendeva una festa teatrale tibetana; le prove di Carmelo Bene per il *Macbeth* (riprese da Maurizio Grande); il vostro *Action in Aya Irini*; *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski; *La classe morta* di Kantor.

Nella prime due sessioni Antonio ha svolto un percorso nel concetto di *mimesis*, reinterpretata in una prospettiva nuova rispetto alle versioni «tradizionali»; poi ha lavorato sul tema dell'esperienza «estetica» (esperienza del «sentire» e del «gustare») come matrice conoscitiva e formativa, a partire da alcuni passi del *Natyasastra* e, in particolare, dal commento che ne propone Abhinavagupta (anche alla luce della interpretazione di Raniero Gnoli). Ha così toccato il tema della «vibrazione» (*Spanda*), tema immenso sul quale vorremmo continuare a lavorare il prossimo anno.

Nella terza sessione, con Mario, abbiamo cercato di capire meglio come avete lavorato, al Workcenter, sui canti vibratorii, proponendogli una serie di domande che partivano da un problema grande per noi: il canto come esperienza estetico-conoscitiva.

Nelle successive tre sessioni, ho cercato di raccogliere e rilanciare, a mio modo, ciò che era emerso con Antonio e con Mario. In particolare, ho cercato di confrontarmi con la nozione di «spirito della musica» di Nietzsche, con i nodi del percorso di Jerzy Grotowski (con riferimento al «teatro povero», al cammino svolto con te sulle «azioni fisiche» e all'esercizio dell'arte «come veicolo»). Infine ho svolto un passaggio attraverso il tema della memoria e della morte, facendo riferimento, in particolare, al «teatro della morte» di Tadeus Kantor.

Come sfondo per questi temi, abbiamo tenuto il lavoro fatto da Antonio nel suo ultimo libro (*L'arte e il sapere dell'attore*).

Durante le ultime sessioni, ho letto e commentato con i partecipanti al Seminario questi testi:

- J. Grotowski, *Per un teatro povero* (alcuni passi sul rituale e sulla essenzialità dell'azione);
- J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*;
- J. Grotowski, *Performer*;
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (alcuni passi sull'azione fisica, anche con riferimento a Stanislavskij);
- T. Richards, *Il punto limite della performance* (alcuni passi sull'azione interiore).

Questi ragguagli vorrebbero solo offrirti una panoramica preliminare dei materiali utilizzati fino a qui e delle questioni che abbiamo iniziato a toccare.

Nell'incontro del 12 marzo ci piacerebbe se tu potessi aiutarci a chiarire in che modo, nel tuo lavoro con Grotowski e con il Workcenter fino a oggi, hai inteso e intendi il senso della parola «performance» (azione performativa) e quale tipo di «conoscenza» hai imparato a frequentare e a trasmettere. In particolare, ti proponiamo queste domande:

- 1) – Formazione e trasmissione,  
– Esercizio e creazione,  
– Lavoro su di sé e composizione poetica performativa:  
come si legano fra loro questi momenti del lavoro performativo?  
Come, nella tua pratica, hai imparato a tenerli insieme?
- 2) *Processo, azione fisica, azione interiore*: puoi chiarirci il significato che hanno per te queste parole?

- 3) Interiorità, impulso e memoria hanno a che fare con la stessa esperienza oppure indicano esperienze diverse, nel tuo lavoro?
- 4) Se c'è un rapporto fondamentale tra ricordare e comporre, chi è l'autore dell'azione fisica? C'è ancora, nell'azione performativa, un soggetto individuale che agisce? Oppure è una intera collettività che si presenta nell'azione singolare che qui si realizza?
- 5) In un tuo intervento durante un simposio che si tenne a Le Mans nel luglio 2011, hai detto: «Dunque cos'è "io"? È sbagliato dire che l'attore "diventa se stesso"; l'esperienza dimostra piuttosto che il "se stesso" cambia e diventa un passaggio, io sono un passaggio, ci sono sempre meno proprietà e sempre più flusso. Fino al punto in cui cadono le frontiere». Possiamo interpretare questa tua frase dicendo che «diventare se stesso» significa appunto «diventare un passaggio»?
- 6) Quale rapporto c'è, nel tuo lavoro, tra le azioni fisiche e il canto vibratorio?
- 7) Si può, secondo te, «performare» senza «cantare»?
- 8) Quali sono le direzioni di lavoro del Workcenter oggi? E qual è il domani verso il quale vi state proiettando?
- 9) Queste otto domande che ti poniamo suscitano in te altre domande che vorresti porre a noi di Mechrí?

Ecco, caro Thomas. Spero che tu possa trovare qualche spunto per te interessante in queste domande che ti propongo. Ma decidi liberamente come usarli e anche se preferisci concentrarti su alcuni temi, senza toccarli tutti.

(Florinda Cambria, 8 marzo 2016)

\*\*\*

### Appunti scritti durante l'incontro con Thomas Richards del 12/03/2016<sup>2</sup>

> Domanda: Lavoro su di sé. Incrocio fra formazione, trasmissione e creazione.

Tutte le cose cui si può dare un nome partono da un bisogno interno, altrimenti il lavoro è completamente arido. Ci si sente strani, estranei a sé stessi: un'armatura legata alle piccole cose, come la paura, comincia a prendere forma e si comincia a recitare. [?] di fronte ad un altro essere umano, libertà dall'armatura. I bisogni cominciano a nascere dall'armatura e non da dentro l'armatura. Thomas Richards a letto con una bellissima ballerina: io non c'ero ma la corazza sì. Nasce la necessità di trovare sé stessi, di non essere vittima della situazione.

Nella vita ogni essere umano incontrerà il proprio insegnante, e magari avrà solo una chance. Chislack a Yale: sensazione di essere dentro la presenza di una persona. Nasce un impulso da dentro la corazza: «voglio essere come te»: una cosa vera, smascherata, nobile. Stessa sensazione ma più forte con Grotowski.

Con la corazza quello che vedo, sento e faccio sono nelle mani delle mie piccole paure e del mondo. Con le mie azioni condizionate sto già scrivendo un libro: reagisco a fantasmi costruiti nella mia mente. Mi taglio dalla realtà e mi chiudo in me stesso: il mio io subisce una specie di shutdown. Può avvenire una costruzione emotiva da una piccola falsa interpretazione.

Usciti dal ristorante Carlo Sini dice: «che aria dolce». Sensazione di contatto con la realtà, di essere nell'*hic et nunc*, nell'ora, dove c'è tanto potere: *overflow* dell'io.

Il lavoro su di sé è il momento in cui usciamo dalla corazza. Si lavora su di sé e verso di sé, in un senso di essere uomo e di abbracciare il grande tutto in cui siamo. A ogni rinchiudimento ci scordiamo dove siamo.

<sup>2</sup>Le parole mancanti nella trascrizione degli appunti sono indicate con il segno: [?].

Si possono fare due cose: pensare che è una grazia e che forse mi capiterà o che è nelle mie mani diventare apertura o armatura. Allora comincia la guerra contro di me e contro il creatore: siamo creati per costruire quest'armatura.

- (Video)

Impulso → azione.

Si comincia a chiedere che il processo possa accadere attraverso l'azione.

Dall'inizio del canto cambia qualcosa nella risonanza, in un canale che esiste nell'essere umano. La tradizione orientale parla di centri energetici.

Nella zona dei genitali: centro dell'energia sessuale, connesso alla preservazione della specie.

Nello stomaco: centro dell'energia vitale. Hara in giapponese.

Nel petto: centro energetico legato alle emozioni.

Il canto comincia ad esistere e a radunare i centri dell'essere. Nel canto c'è un appello per toccare qualcosa che trascende anche l'anima, un appello a qualcosa di alto e di esterno.

Grotowski: nel processo interiore c'è un momento in cui si deve battere alla porta. Presenza di una sostanza sottile che penetra attraverso il corpo e pulisce i centri energetici: quello che Grotowski chiama verticalità.

> *Domanda: Lavoro come esercizio, uscita dall'accidentalità. Continuità e trasmissione? Ritorno e ripetizione?*

Ripetizione.

Siamo come una roccia con un buco scavato dall'acqua. Il lavoro sul mantra è basato sulla ripetizione: il suono è un richiamo a noi stessi. Ci può essere uno spostamento di quello che si sta facendo (una deviazione da una linea dritta): un riorientamento dell'azione iniziale senza che la forma cambi. Ad esempio: sono con mia moglie e faccio l'amore ma penso al cane o a ieri. Riorientamenti invisibili che diventano poi istituzionalizzati (come una chiesa dove non si sente più nulla di spirituale). La ripetizione e il suono dicono «ritorna a me». Il richiamo a me stesso apre tutto: con lo «stai lì» qualcosa accade naturalmente.

- (Video)

Ci sono come dei livelli, degli scaffali nel corpo in cui sentiamo approfondirsi la risonanza. Si creano dei canali nel corpo e questo diventa il momento di accettare il suono. Così i centri di energia cominciano ad avere spazio per un risveglio. Il corpo trema come un tamburo, in particolare nella zona del plesso solare; il bacino va avanti e indietro («hot dog»). Fermare l'hot dog permette di sostenere impulsi nella parte superiore del corpo.

> *Domanda: Trasmissione e formazione: trasmettere agli altri è ancora lavoro su sé stesso? È un'esperienza formativa per il teacher?*

Questo ha a che fare con la nutrizione. Una persona che risplende in seguito a un insegnamento rappresenta la sostanza dell'ampliamento del proprio essere ma anche della crescita materiale del teacher. Si viene bagnati dall'insegnante: la cosa più importante non è necessariamente quello che il teacher dice, ma sedersi accanto a lui. Se lavori con una persona tutto quello che sai viene messo in discussione, e l'altro diventa la tua porta verso l'ignoto.

Questo ha a che fare con l'evoluzione umana.

- (Video)

Talvolta fa parte del tuo passo in avanti aiutare qualcuno a fare un passo in avanti. Nascita di Open Program.

> *Domanda: Memoria, impulso, intenzione? Legame fra azione fisica e memoria; scioglimento del soggetto e performance (azione per-fecta).*

Azione.

Base del comportamento umano. Concetto di azione fisica tratto da Stanislavskij. Altri hanno pensato: sono importanti le emozioni e quindi bisogna cercare di stimolare il processo emotivo per mettersi in uno stato emotivo che non ha nulla a che fare con la situazione. Stanislavskij ha visto che questo era falso perché risultava in un'enfasi innaturale delle emozioni: bisogna invece utilizzare il corpo come chiave delle emozioni (se batto violentemente la mano sul tavolo dopo un po' mi arrabbio).

Interferiscono con le azioni fisiche emozioni come la gelosia. Allora bisogna lottare e dire «fai l'opposto di quello che senti»: non si possono cambiare le emozioni.

> *Domanda: Qual è la differenza fra azioni fisiche e azioni interiori? Qual è il ruolo della memoria?*

Lavorare sulle azioni fisiche è come sbazzare una scultura dal marmo: la scultura è nel marmo e le azioni fisiche sono dentro la persona e devono solo uscire. Poi ci si ritira e le ritirate sono manifestate nel corpo.

Processo di entrare nella memoria. Legame fra canto e memoria: il canto è uno strumento per riattivare un evento nel modo in cui deve essere riattivato.

Ci si ricorda della memoria attraverso le piccole azioni fisiche.

Sviluppo interiore. Intensità che emanano.

La memoria di una fantasia può diventare parte di una struttura che mette l'attuante in una condizione di pienezza. L'emotività cresce ma non cambia natura e l'attore è concentrato sulla pienezza dell'emozione, che diventa il suo obiettivo: manca il partner. Nelle azioni fisiche è sempre presente un partner, che è trasformazione di energie. Si bussa alla porta e comincia la preghiera, che è sempre diretta fuori da sé.

Quando si attivano i centri energetici superiori è come una memoria: ci sono ricordi di te stesso e di come potresti essere. Il destino di un essere umano si misura in faccia a una possibilità: il desiderio che qualche cosa possa essere incarnata in un momento speciale. «Doveva essere così.» Sensazione di entrare nella nostra vita: siamo sempre noi stessi ma non siamo quasi mai chi siamo. Riprodurre movimenti [?] da fotografie: riconoscere che ci sono cose che il corpo sa fare ma che ha dimenticato. Per (Nitaia? Attrice laotiana) la breccia era la madre che pregava.

La memoria porta a brecce che aiutano a raggiungere la totalità.

> *Domanda: Come mai la caduta di Mario Biagini in uno degli spezzoni mostrati?*

Si avevano in mente: la caduta del Logos; racconti di un saggio indiano che cadeva quando era troppo pieno dell'Universo ed usciva dal proprio corpo.

Radiazione delle soglie del sé: si trova sé stesso nell'altro e viceversa. Induzione: persona che trova nel proprio processo energetico le tracce del processo di qualcun altro.

(Elia Steve)

\*\*\*

### Caleidoscopio mechrifico



### Il lavoro del campo

Nella curiosa raffigurazione che vi ho appena proposto è tracciato un cammino comune: il nostro. Uno svincolo tra i cammini di ciascuno, sarebbe meglio dire; uno snodo in cui siamo convogliati tutti insieme

come un unico corpo. Il nostro «fino ad ora e non ancora» si è mostrato una caleidoscopica sospensione, un porre attenzione ad un silenzio infuocato di domande. Mi chiedo quale sia l'entità della domanda e, già nel chiedermelo, non faccio che incarnare questo scherzo grammaticale, questa condanna ingannevole mai esauribile: cosa davvero so? Davvero niente. Probabilmente l'ho dimenticato? L'ho disperso, si è consumato lentamente come i libri sugli scaffali nella loro lenta e beffarda combustione?

Intorno al nostro fuoco abbiamo accettato la tragedia: chi siamo? Uomini delle conoscenza, cosa davvero credete di sapere se siete ignoti a voi stessi? E tu, «io», che tanto mi perseguiti, cosa davvero sai? Per trovarsi è stato necessario sospendersi e far della tragedia la risorsa, una nuova radice. Questa radice verticale, come l'indecifrabile arabesco morantiano, è data dalla gioia del suo movimento e non dalla soluzione del suo teorema. Così si staglia nella nostra quotidianità, ci invita ad aprire quella corazza con cui sintetizziamo una «Vita» svuotata di presente e di esperienza, per lasciar questo squarcio germogliare.

Ma desideriamo davvero abbandonare il tepore della nostra gabbia? Saremo in grado di celebrare il presente, nella purezza del suo senso senza scopo alcuno? Come si sta in equilibrio sulla soglia?

### **Come si costruisce una cattedrale?**

Il lavoro del campo ci tesse come suoi caleidoscopici canali di attraversamento; siamo questo ordito sospeso sull'ambiguità della domanda, sulla soglia vibrante tra vita ardente e vita saputa: cosa significa essere un uomo?

Ogni giorno di più faccio mia l'idea che la conoscenza sia azione di resilienza, capacità di obliare sé e rigenerarsi, ritornare a presenza come simbolo dell'accettazione e del superamento del limite, che fa di ciascuno la singolarità della sua esistenza. Non ogni esperienza è conoscenza, perché questo lavoro su di sé implica, inevitabilmente, la volontà di farsi lo strumento in cui vibri l'alterità. «Il filosofo è colui che nel coraggio di dire il vero fa vibrare in sé e nelle sue parole il lampo dell'alterità», affermava Michel Foucault al termine della sua vita.

Ma cosa significa farsi cassa di risonanza dell'altro?

Thomas Richards, raccontandoci del suo giovane incontro con l'attore Ryszard Cieslak, descrive lo straripante desiderio di abbandono nella presenza tutta intera di quell'uomo.

[...] L'azione che non sia il rilancio della domanda «Come vorrei che fosse il mondo?» è estranea al desiderio del suo compimento e quindi a se stessa. Il vuoto vacillare, che procrastina la felicità, si interrompe nel momento in cui si mette in discussione il sapere di sé e degli altri, si sceglie di farsi dono attraverso la comprensione fisica degli impulsi dell'altro. Che cosa è un impulso? Cosa si intende per comprensione fisica?

Mario Bigini, con lo sguardo della sua esperienza, ci spiegava che comprensione fisica è farsi membra di un'unica voce, abbandonarsi alla vibrazione della memoria incarnata e farsi canto.

Cosa significa farsi canto?

Nella voce che vibra e si fa canto pare innescarsi una dinamica di riconoscimento, che a partire dall'unità individuale della persona, erodendone il confine e pur conservandone l'identità timbrica, quasi si trattasse della sua storia singolare, diviene eco delle voci degli altri attuanti. In *Action in Aya Irini* questa eco si mostra essere il canto di un corpo che attraversa il tempo e la vita di ognuno, ossia quello della cattedrale che ospita gli attuanti. Il donarsi reciproco degli attuanti pare spazializzarsi e al contempo consumare i confini fisici immanenti. Attraverso la vibrazione l'io di ogni attuante si diffonde, come un sassolino che bucando lo stagno procura le ondulazioni concentriche sulla sua superficie. Il corpo di ciascuno si fa quel moto di spostamento e ondolazione, articolandosi con l'operatività degli altri corpi. Si potrebbe anche parlare metaforicamente di un'azione di rifrazione, in cui la voce dell'altro, risuonando in me come un'eco, e viceversa, scopre, disvela, rende manifesta le mie profondità, proprio come un raggio luminoso risplende nel fondale marino.

Ognuno è simbolo dell'altro e in questo rimando segnico e ritmico si è organi di una melodia ancestrale, di un corpo antico che, attraversando le azioni di tutti e di ciascuno, diviene presenza assoluta.

### **Sei un uomo?**

Cos'è l'azione della conoscenza? Cosa significa diventare umani attraverso la conoscenza?

L'arte performativa, intesa come articolazione dell'essenziale, è rituale, ossia manifestazione ritmica del ritorno. Il ritorno di che cosa? Del corpo ancestrale, di cui ogni attuante è organo simbolico. La voce che si compie nell'azione, si incorpora come rinvio dell'origine, che nel momento del suo accoglimento ritorna ad obliarsi.



Cosa è un corpo in azione? È la relazione che ha col mondo, è il suo praticarlo, il suo prendersene cura. Farsi strumento attivo del mondo significa anche diventarne il resto. Il lavoro che il Performer compie su se stesso, nella sua doppia natura attiva e ricettiva, può definirsi quel travalicamento dei limiti che egli è in quanto corpo del mondo e nel mondo, e quindi quel trascendimento nell'altro, di cui si fa strumento, ossia mezzo attivo dei suoi impulsi. La mia azione è il desiderio di farmi altro, di attuare in me il processo delle altrui pulsioni interiori, come orientamento della mia stessa attività di estrinsecazione dalla cosalità che mi appartiene.

Queste «tensioni verso» sono la struttura ossea delle azioni performative, sono la memoria incarnata dell'intreccio di vite, azioni, saperi e gesti che il Performer è.

La materia dell'azione è costantemente posta in crisi dall'azione che ne deriva; ogni nuovo compimento corrisponde ad un inevitabile oblio. La memoria che si fa corpo nella voce vibrante dell'attuante rende la voce stessa un «resto», una «cosa»: la testimonianza attraverso cui l'universale e il singolare si avviluppano. Quando vibri, chi sei? Cosa ricordi?

Il rituale è performance, nella misura in cui mostra quel movimento che è al contempo riposo e quel riposo che è un movimento, ossia articolazione degli impulsi corporei, intesi come coaguli emergenti di vite antiche che attraversano la vita singolare di ciascuno. Articolare l'essenziale significa fare dell'azione canto, cioè divenire l'altro per scoprire se stessi.

Nel progressivo abbandono del tuo passaggio di niente, della tua singolare esperienza, generi te stesso come presenza assoluta del mondo. Così nella memoria anonima che ti attraversa nel canto, risuona il tuo destino di uomo. Qual è il processo di cui sei l'opera? Qual è l'imprendibile movimento di cui sei il segno concrecente? Cosa significa dare forma alla provenienza?

### **Perché siamo qui?**

Far accadere il principio nell'atto creativo performativo significa provocare e reagire alla forma che incarno facendomi dono, canale di attraversamento dell'alterità ancestrale di cui sono destino. Cosa significa donare se stessi nell'arte dinamica, che è conoscenza in azione?

Thomas Richards, fin dall'inizio del suo discorso in merito alla sua esperienza di amicizia e formazione con Grotowski, ha espresso l'importanza fondamentale del desiderio nel lavoro su di sé dell'attuante. Egli intende il desiderio come bisogno interiore inestirpabile che sempre ci accompagna, anche quando crediamo di dominarlo e zittirlo. Ciascuno di noi è il desiderio che incarna, al di là della corazza che sfoggia. Grazie ad esso ciascuno può ricercare se stesso nella presenza dell'altro, perché conoscere se stessi è divenire qualcun altro. Ma cosa significa porsi di fronte alla propria essenza e di fronte all'essenza dell'altro?

Tenendo fermo il fatto che l'essenza può considerarsi quell'insieme di «tensioni verso» che sono il sostrato dell'azione e quindi il suo orientamento, come matrice del mondo di cui sono la prensione, divenire l'altro significa forse accettare l'aporia che mi abita e di cui sono il desiderio. Diventare me stesso significherà diventare il flusso di tutte le Vite che mi attraversano. Lavorare verso di sé significa lottare contro se stessi per ritrovare la propria singolarità, sfidare il segno del proprio padre che fa di ciascuno il proprio destino. Il canto come risonanza in questa pratica del sé è quel richiamo che consente all'attuante di non sfuggire al presente, di restare qui. Attraverso questo esercizio di attenzione ri-oriento il mio essere nella ricerca del corpo-essenza.

Amici, quale bisogno segreto ci spinge a restare qui? Troveremo la nostra autentica singolarità imparando ad ascoltare quel processo di cui siamo il segno vibrante o rimarremo imprigionati negli automatismi del quotidiano?

Come si impara ad essere passanti?

### **Domande guida**

Cosa significa articolare l'essenza?

Cosa si intende per essenziale?

Cosa significa ri-conoscere l'origine nel dissolvimento della propria identità, della propria differenza?

In che modo il «felice compimento» è azione rituale?

Ri-presentare l'origine significa imparare a conservare la tragedia?

La reiterazione dell'impermanenza può cogliersi nel desiderio di fluire verso l'altro?

Come si articolano memoria e impulso?

Chi compie l'azione conoscitiva?

Nell'azione conoscitiva che rapporto intercorre tra corpo e lavoro?

L'«io» è da intendersi come entità collettiva o individuale, nell'ottica performativa?

(Michela Torri, 25 maggio 2016)

\*\*\*

«Oggi dalle sei di mattina a mezzanotte, all'ippodromo di Clayton, viene assunto personale per il Teatro dell'Oklahoma! Il grande Teatro dell'Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola! Chi perde questa occasione la perde per sempre! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri! Tutti sono i benvenuti! Chi vuol divenire artista, si presenti! Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto! Diamo senz'altro il benvenuto a chi decide di seguirci! Ma affrettatevi, per poter essere assunti prima di mezzanotte! A mezzanotte tutto verrà chiuso e non sarà più riaperto! Guai a chi non ci crede! Partite tutti per Clayton!».

Karl, il protagonista del romanzo *America* di Kafka, legge queste parole su un manifesto all'angolo di una strada e decide di presentarsi a Clayton. Scopre che davvero al teatro dell'Oklahoma, il più grande teatro del mondo, chiunque è il benvenuto. Karl non ha competenze particolari ma viene assunto, come tutti gli altri, per lavorare in questa enorme accogliente impresa. Quando parte il treno alla volta dell'Oklahoma e i passeggeri sono rapiti dalla vastità del territorio (l'America è grande di una grandezza che l'Europa non può immaginare) il romanzo finisce. Non si arriva a destinazione, suggeriva Vincenzo Vitiello, perché il grande teatro dell'Oklahoma non è qualcosa da raggiungere. Esso è tutto: il teatro coincide con il mondo. Quale che sia il ruolo, veniamo assunti, poiché siamo chiamati a recitare soltanto quello che siamo. E quello che siamo non è nient'altro se non il gioco che facciamo di noi stessi. Vitiello legge il grande teatro dell'Oklahoma come forma del nichilismo, religione dell'apparenza ove tutto è fenomeno. Facendo tesoro di questa proposta teoretica, come le provviste per il cammino che attende, cominciamo a camminare chiedendoci: il romanzo di Kafka è davvero incompiuto? Come si compie una storia? Come si compie un'azione?

Un primo passo: «Chi vuol divenire artista, si presenti!». Per frequentare la domanda sul compimento dell'azione, risaliamo ancora indietro e ci chiediamo: chi è che agisce? Partiamo da una certa idea della vita. Prendendo parte al grande teatro dell'Oklahoma, ciascuno di noi agisce in primo luogo come βίος, ossia come vita individuale. Ognuno incarna un personaggio preciso, con la sua storia, i suoi amori e i suoi dolori particolari. Vi è qualcosa che rende ogni personaggio «al proprio posto», unico e irripetibile. La narrazione che descrive il cammino di ciascuno come βίος è una forma di individualizzazione. In secondo luogo, il nostro attraversamento del grande teatro dell'Oklahoma avviene nella forma di una Ζωή, ossia di quella vita infinita che non appartiene a nessuno, poiché sta al di là del *principium individuationis*. Nell'osservare il paesaggio sconfinato dell'America, ci scopriamo, noi stessi, senza confini. La narrazione che descrive il cammino di ciascuno come Ζωή è una forma di infinitizzazione. L'articolazione di queste due modalità della vita determina il personaggio che agisce a teatro e nel mondo. Non vi è mai una scissione fra l'individualizzazione e l'immensità. Restando noi stessi e sprofondando in noi stessi, scopriamo una molteplicità smisurata. Ma non basta proclamare la perdita dell'individuazione per trovare la verità. L'abbandono ha bisogno di un punto di equilibrio. Recitiamo il nostro ruolo anche rifiutando di recitare qualsiasi ruolo. Allora, riconoscendo di essere sempre già infiniti, occorre partire dal punto in cui ci troviamo, dove il βίος interseca la Ζωή. Questo interstizio nella rappresentazione va oltre la rappresentazione. Nel grande teatro dell'Oklahoma siamo ognuno al proprio posto eppure tutti insieme, nella forma oltre la forma. È la terra delle metamorfosi.

Ancora un passo: «Vi chiama solamente oggi, per una volta sola! Chi perde questa occasione la perde per sempre!». Queste parole ci introducono ad un punto fondamentale dell'interazione fra βίος e Ζωή, poiché ricordano che, per prendere parte al grande teatro dell'Oklahoma, bisogna accorrere. A teatro c'è posto per tutti ed ognuno è il benvenuto, ma c'è un tempo preciso in cui bisogna arrivare. Il teatro ci chiede di prendere il tempo, di trovare ognuno il proprio tempo, per arrivare tutti insieme, prima di mezzanotte. C'è bisogno di un tempo per giocare il proprio ruolo, per compiere un'azione, per passare da una forma all'altra. La metamorfosi chiede di cogliere l'occasione, di prendere il tempo, di trovare un battere e un levare e farsi ritmo. La Ζωή che oltrepassa le forme e il βίος che si arresta in una forma sono movimenti che richiedono una temporalità peculiare. Non è possibile che l'ininterrotto scorrere e il puntuale sostare si risolvano nella diade eterno/ora, giacché si tratta di due forme della vita che sono sempre l'una nell'altra. Il tempo del teatro apre il gioco della trasformazione, nel movimento del divenire, dove la forma è sempre altro da sé. D'altro canto, l'idea di tempo contenuta nella metamorfosi chiama il compimento. L'azione del performer è compiuta, non manca di nulla, proprio perché è in metamorfosi e in perpetua trasformazione. Si trova l'equilibrio nel transito e l'azione si compie. Dove sta qui la morte? Vi è una fine di tutte le cose? Non si

arriva alla fine se non passando per la vita, βίος e Ζωή, dentro questo corpo. Ospitare la metamorfosi significa domandarsi come funziona un corpo nel tempo. Entriamo nel terreno dell'anatomia e e nella sua natura dinamica. Il movimento che attraversa le forme, la Ζωή che attraversa il βίος, è materia di impulsi che passa nella sottile muscolatura affettiva della nostra anatomia. È questo mio tremare, la mistica, la vita che lavora alla sua morte, la carne e il divino.

Ancora un passo: «Partite tutti per Clayton!». Si parte tutti insieme. Non siamo soli nel grande teatro dell'Oklahoma. Ogni personaggio appartiene, mentre si ritaglia nella sua differenza, alla totalità della conversazione sociale che è la cultura, all'interezza della storia del mondo. Continuamente in ognuno di noi opera tutto il divenire del passato che tende al futuro. Non vi è nulla che ci appartenga in quanto individui. Abbiamo frequentato una comunità che ci ha dato gli strumenti per assumere questa forma, questo personaggio. È anche (soprattutto) in senso politico che ogni βίος è attraversato dalla Ζωή. Ciascuno presta il proprio corpo alla metamorfosi e al transito delle forme. Thomas Richards diceva: «La vita scorre attraverso di me come un canale». Noi ci troviamo ad incarnare un certo personaggio, a tracciare una certa storia, per andare a fondo di un problema, e questa ricerca è assolutamente nostra. Eppure ogni protagonista di un βίος è anche un deuteragonista, dato che il problema mi viene posto sempre da fuori, dagli altri, dalla Ζωή. Abbiamo già l'altro dentro di noi: la molteplicità che troviamo scavando nelle profondità dell'io è qualcosa di comune e di politico. Abbiamo in noi il fare di tutti, ne siamo sempre già materialmente costituiti. *Je suis le fils de quelqu'un*. Perciò, facciamo coro. Cantiamo insieme. Impariamo a cantare. Quale canto? «Tu hai la canzone, devi domandarti dove questa canzone è cominciata. Forse era il momento di alimentare il fuoco sulla montagna su cui qualcuno faceva la guardia agli animali. E per riscaldarsi a questo fuoco qualcuno ha cominciato a ripetere le prime parole» (J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*). Si canta in modo diverso in montagna o in pianura, ma ogni canto disegna un motivo che, quasi istintivamente, ripetiamo. La ripetizione è una forma di memoria e di richiamo. Ripetiamo il canto per ricordarci, per riconoscerci, per ritrovarci. E anche da soli, solo ripetendo possiamo restare in un pensiero, stare accanto al problema e giocarlo nel nostro personaggio. Ripetere il canto ci riporta al centro, alla maniera di un mantra che riorienta le nostre energie. Ripetiamo il canto, persistiamo nella domanda, e ricordiamoci che siamo qui, che siamo arrivati fino a qui.

(Caterina Piccione, 1 giugno 2016)

\*\*\*

### **Appunti per il Crocevia dei linguaggi del 28/05/ 2016 (trascritti dopo il Crocevia dei Linguaggi, ma con intenzione di fedeltà a ciò che veniva prima)**

#### ESERGO CHE CITA UN DOPPIO ESERGO

Il libro recentemente dedicato da Giorgio Agamben a Pulcinella si apre con un doppio esergo (cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Verona 2015, p. 7). Il primo è una citazione da Plutarco: «I più credono che la filosofia sia soltanto quella che si fa parlando seduti su una cattedra o tenendo lezioni su un libro e di quella filosofia che viene continuamente fatta con le azioni e le opere e che abbiamo sotto gli occhi tutti i giorni ignorano anche l'esistenza [...]. Socrate filosofava come compagno di giochi e di banchetti, in guerra e anche al mercato e alla fine della vita fece filosofia bevendo il veleno».

Il secondo è una citazione delle ipsissime parole del protagonista del libro: Pulcinella. E dice: «*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*». Dove c'è una catastrofe, lì c'è anche la via di fuga.

Con questo esergo che cita un doppio esergo mi accingo a ripercorrere, per sprazzi di memoria e attraverso gli appunti sui miei quaderni, i linguaggi che abbiamo praticato a Mechrí in questo primo anno di lavoro.

#### IL TEMA SEGRETO

I cicli formativi (Seminario delle arti dinamiche, Seminario di filosofia, Linguaggi in transito: biologia) che si sono svolti nell'anno mechrítico hanno avuto un implicito tema comune che, in modi diretti o indiretti, ne ha intrecciato i percorsi. Il tema segreto è stato: *Vita e conoscenza*.

Su questo tema si sono variamente espressi i discorsi di Carlo Alberto Redi, di Carlo Sini, di Antonio Attisani, di Mario Biagini, di Thomas Richards e della sottoscritta. Ma anche le attività ordinarie (Figure della vita povera, Letture del mercoledì, Lezioni di storia della filosofia) hanno continuamente evocato la questione. Ben più di un Crocevia dei linguaggi occorrerebbe per metterne davvero a fuoco le

caleidoscopiche ricorrenze e le differenti modalità di trattazione. Confido che, nel prossimo anno mechrítico, di questa necessità ci si possa fare carico intensificando le sessioni transdisciplinari come quella di oggi.

#### CINQUE DOMANDE...

Quando ho ereditato da Antonio Attisani la conduzione del Seminario delle arti dinamiche, ho avvertito la necessità di formulare esplicitamente le domande che mi avrebbero guidata nello svolgimento delle tre sessioni a me affidate. Le domande erano cinque:

- 1) Cosa fa di un'azione (o di una *praxis*) un'azione conoscitiva?
- 2) In che senso l'azione conoscitiva ha a che fare con la memoria?
- 3) In che modo la memoria ha a che fare con la *mousiké*?
- 4) In che modo l'«esperienza estetica» (= interpretazione/creazione attraverso i sensi) ha natura conoscitiva?
- 5) Quale relazione vige tra azione, creazione e conoscenza?

Non so se a quelle domande si siano offerte risposte conclusive, nel Seminario delle arti dinamiche o negli altri cicli formativi; non penso. Penso però che si siano rese palesi alcune delle premesse («discorsi» preliminari e impliciti) da cui quelle domande muovevano. Ad esempio i discorsi che dicono che la conoscenza è un'azione; che conoscere è instaurare un particolare modo di vivere; che «vita» ed «esperienza estetica» possono essere considerati sinonimi; che però tutti questi discorsi sono formulati da una vita cosciente che non è riconducibile senza scarto alla «esperienza estetica» da cui dice di provenire, visto che a quella esperienza, appunto, si riferisce per il tramite di discorsi.

#### ... E ALTRE CINQUE

Con stupore (non avevo notato la cosa, a suo tempo), ripercorrendo gli appunti presi durante il Seminario di filosofia, mi sono accorta che anche in quel ciclo formativo, più o meno a metà del percorso (eravamo all'inizio della terza sessione), ci sono state poste cinque domande:

- 1) Come accadono le parole-cose?
- 2) Come accadono le cose?
- 3) Come accade lo strumento?
- 4) Come accadono gli animali?
- 5) Come accade questo nostro discorso che si fa carico di tutto ciò?

Nel Seminario di filosofia queste domande sono state prese in carico analiticamente, in particolare le prime quattro. La quinta propriamente non è una domanda; è una vertigine.

È da anni, ormai, che cerco di mettermi all'altezza di questa domanda che Sini pone e propone con sempre maggiore forza e chiarezza, domanda della quale avverto l'urgenza e la portata. Sto iniziando a capire però che questa domanda non può essere trattata analiticamente e *perciò* non può pervenire a una risposta. Voglio dire: Sini ci ha mostrato come si possa lavorare su di essa. Le prime quattro domande sono, per certi versi, articolazioni interne alla quinta; sono anzi la quinta domanda, ma rifratta in uno specchio in frammenti; sono ognuna una mossa di accerchiamento strategico e di avvicinamento genealogico verso la quinta («quinta», in ogni senso); sono le domande che abbiamo posto e riproposto, solo con sfumature un po' diverse, a Carlo Alberto Redi e a Manuela Monti – le domande a partire dalle quali, a Mechrí, vorremmo interloquire con gli scienziati.

Alle prime quattro domande, in effetti, il Seminario di filosofia ha dato risposte chiarissime – proponendo, tra l'altro, un percorso genealogico di straordinaria originalità (si riascoltino, in particolare, le audioregistrazioni delle sessioni 5 e 6). Ma alla quinta no; alla quinta domanda non si dà risposta. Eppure essa deve essere posta, deve essere sollevata e tenuta in equilibrio sulla testa di ogni nostro discorso. (Penso alle donne che trasportano caraffe d'acqua sulla testa: tutto il loro equilibrio, la loro andatura ne sono determinati; il loro stesso incedere si fa acquatico; la caraffa piena d'acqua è ciò attraverso cui la loro andatura prende forma e si conforma; ma, al tempo stesso, è grazie all'andatura così conformata che l'acqua resta salda sul capo e giunge a destinazione, per essere bevuta).

#### AGIRE È PORRE IL LIMITE

«Con quale sapere rispondi alla domanda sul sapere?» Ecco la mossa a partire dalla quale la filosofia (il sapere che *si* domanda) ha fatto il suo ingresso a Mechrí, nel nostro primo anno di lavoro. Ma il rischio di questa mossa (il rischio dell'esercizio filosofico, se vuole farsi carico di ciò che lo rende unico tra le sterminate altre forme dell'umana conoscenza: ciò che Sini ha rilanciato da par suo nel Seminario di filosofia) è l'*impasse*, la paralisi – lo sappiamo e ce lo sentiamo dire di continuo: se ti poni la domanda autoriflessa, allora non puoi più dire niente di vero. Come legittimerai infatti il tuo dire, se esso è ricondotto all'interno del limite su cui si interroga? Con quale discorso dirai cosa è discorso? Vivendo quale vita dirai cosa è la vita? Attraverso quale conoscenza conoscerai la conoscenza? E così via.

«Vera è la vita»: è la frase con cui si apre, nei miei appunti, la seconda sessione del Seminario di filosofia (13 dicembre 2015). Volgo lo sguardo a sinistra, leggo l'ultima annotazione della sessione precedente e stupisco di nuovo. In chiusura della prima sessione, infatti, Sini ha citato una frase di Wittgenstein, dalla Prefazione al *Tractatus logico-philosophicus*. Sul mio quaderno ho annotato la citazione così: «Ogni azione pone il limite, ogni volta. Ma porre il limite è anche porre l'al di là del limite. Perciò l'azione non è mai conclusa. La conclusività è incompatibile con l'azione».

*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium.*

Agire è porre il limite e, perciò, è anche porre l'al di là del limite. L'inconclusività non è il difetto dell'azione, ma la sua condizione di possibilità e la forma del suo accadere. E, se la conoscenza è azione, allora lo stesso vale per il conoscere: la conclusività è incompatibile con la conoscenza.

Sicché la domanda che chiede: «Una volta visto il limite di questa tua azione, come puoi continuare ad agire?» è una domanda oziosa come quella che chiede: «Una volta visto il limite (o la condizione) dei tuoi saperi, come puoi continuare a esercitarli?»; o ancora, riprendendo gli esiti del lavoro genealogico svolto nel Seminario di filosofia: «Una volta vista l'azione strumentale come origine (limite e condizione) dell'azione conoscitiva (e quindi del soggetto autocosciente) come si può continuare ad agire la conoscenza e a essere (cioè diventare) soggetti autocoscienti?». Tutte domande oziose. Non si tratta anzitutto di domandarsi *come* continuare, ma di constatare *che* continuiamo. La constatazione decide già del come; si tratta solo di esercitarlo, cioè di lasciarlo nuovamente accadere, nel suo limite e nel suo protendersi al di là di se stesso.

Comprendere che ogni sapere ha le sue «condizioni materiali» non implica una delegittimazione del sapere medesimo – se non per chi ancora si attardi nella superstizione per la quale la legittimità di un sapere risiederebbe nel suo essere de-situato. Questa comprensione richiede piuttosto di ripensare e ritrattare i criteri e il senso di quella che qui sto chiamando «legittimità». La questione diviene così, palesemente, politica. Questo, a Mechrí, non ce lo si è mai nascosto.

### LIMITE, PRÓBLEMA, ÉXODOS

Nell'ultima sessione del Seminario di filosofia, la questione del limite (cioè dell'azione e anche della conoscenza) è stata riproposta in termini di *próblema*.

Sini ci ha ricordato che, etimologicamente, la parola greca *próblema* significa «ostacolo, sporgenza, impedimento» e perciò «difficoltà», ma anche «riparo» e «custodia». Il verbo *probállo* vuol dire infatti «mettere davanti» o anche «gettare avanti»; quindi evoca non soltanto il movimento del limitare, ma anche quello del pro-gettare, dell'oltrepassare e del costruire. (Antonio, prima di partire per la Bretagna e passarmi le consegne per il Seminario delle arti dinamiche, mi ha detto: cerca di ridurre al minimo l'uso delle parole greche e i giochi etimologici... Ma questa volta perdonerà: il gioco ci fa troppo gioco!).

Ciò che ci è ostacolo ci è anche riparo. Sini diceva: «L'ostacolo del problema è il riparo della filosofia». E concludeva evocando una figura del coro tragico: l'*éxodos*. (Nuovamente: *ubi fracassorium, ibi fuggitorium*. Il Crocevia dei linguaggi di Mechrí è insomma un «segreto di Pulcinella»...).

Nell'*éxodos*, cioè con l'uscita di scena del coro, può capitare che si metta in moto una macchina teatrale che, con tiranti e pulegge, solleva gli attori in volo sopra la scena o li cala in mezzo all'orchestra. È il cosiddetto *deus ex machina*. (E mentre lo scrivo, mi torna in mente che Mechrí, prima di nascere, ha avuto la tentazione di chiamarsi «Mechané». Ah, questi Greci...).

Per noi – consapevoli o inconsapevoli eredi di Nietzsche, del suo «fare filosofia con il martello» – l'*éxodos* è uno sprofondare nel fuori scena (nel suo o-sceno), sapendo che l'osceno è già una nuova scena e che, mentre lo diciamo, già le pulegge iniziano a ruotare e le imbracature a tendersi. I nostri strumenti, insomma, si mettono al lavoro. Il nostro *deus ex machina* è tutto qui; non ne abbiamo altro, non ne cerchiamo altro.

### TEATRO COME BIPOIETICA

Tra gli appunti del Seminario delle arti dinamiche (intitolato «Ancora teatro?»), anzi proprio in apertura della prima sessione, trovo questa annotazione: «Teatro come biopoietica: composizione della natura». Trascrivo: biopoietica = composizione della vita in quanto vita saputa.

La nozione di *mimesis*, con la quale Attisani ha inaugurato i lavori del Seminario, ci ha guidati nell'indagine circa i modi peculiari di tale composizione. «*Mimesis* – continuo a leggere negli appunti – come conoscenza attraverso l'azione è la fonte primordiale della sapienza teatrale». Trascrivo: *mimesis* = radice primordiale di ogni conoscenza = rappresentazione del vivente. (Ogni conoscenza, in questo senso, è eminentemente «teatrale», cioè «biologica»).

Conoscere è non coincidere con la vita, ma rinviarvi e, perciò, istituirla come «oggetto» di sapere; non coincidere con essa, mentre la si è, mentre la si fa. Il paradosso della conoscenza della vita è il suo essere vita che *si* guarda. (Il paradosso della filosofia è il suo essere domanda che *si* domanda).

Un suggerimento aristotelico, che nel Seminario delle arti dinamiche si è rivelato problematico, se non addirittura oscuro: *mimesis* = composizione dell'essenziale. Ma che è «essenziale»? – ci domandammo. Allora non trovammo risposte, e continuammo (*ubi fracassorium...*). Comporre: porre insieme, articolare. Questo ci era invece abbastanza chiaro. Ma articolare che cosa? Se l'evento della conoscenza ha natura mimetica, ossia rappresentativa, allora ciò che la mimesi compone è la vita «naturale» come correlato differenziale di quella rappresentazione conoscitiva che ad essa rinvia (istituendola, appunto, come «naturale»). Ce lo ha fatto intendere proprio Nietzsche: *Nascita della tragedia dallo spirito della musica*, ovvero nascita della «cultura» e della «natura» dallo spirito della musica che è, appunto, spirito compositivo e mimetico. Nascita della conoscenza dallo spirito della musica.

Di che si è occupato, dunque, il Seminario delle arti dinamiche in questo primo anno mechrítico? «Ecco, oggi direi che si trattava dello stesso *problema della scienza* [...] collocato sul terreno dell'*arte* – giacché il problema della scienza non può essere riconosciuto sul terreno della scienza» (F. Nietzsche, *Tentativo di autocritica*, in *Nascita...*).

#### LA VITA POVERA: RESIDUO CANTABILE

La conoscenza non è mai altro che conoscenza della vita (il genitivo è, ovviamente, oggettivo e soggettivo insieme, secondo la migliore tradizione del «grottesco»). E la conoscenza della vita è anche la povertà della vita: la vita saputa è infatti – lo abbiamo sopra ricordato – vita perduta come vita «pura», «naturale», «nuda», «animale», ecc. Ma – anche questo lo abbiamo compreso – la «vita pura» ecc. non è altro che il correlato, anzi il progetto e il *pròblema*, della conoscenza. Dioniso è un sogno di Apollo.

«Impoverita» dalla conoscenza, la vita che ci resta (l'unica che abbiamo, da che siamo divenuti attori, cioè animali dotati di strumenti, cioè animali in maschera – Ötzi) è appunto sempre un resto, un residuo, ma un «residuo cantabile», come ci ricordò Tommaso Di Dio citando una poesia di Paul Celan durante una delle serate dedicate alle Figure della vita povera («Una moltitudine di vite povere», 18 dicembre 2015). È questo canto la possibilità sempre aperta della vita sapiente, la ricchezza della conoscenza, il suo «al di là del limite», la sua scorta di senso.

Trascrivo qui sotto, a futura memoria, la poesia di Celan.

RESIDUO CANTABILE – il profilo  
di colui che muto s'apri un varco  
attraverso la scrittura a mo' di falce,  
in disparte, nel luogo innevato.

Vorticosa  
sotto le comete  
dei sopraccigli  
la massa di sguardo a cui tende  
il piccolo oscurato satellite  
del cuore  
con la  
scintilla  
conquistata al di fuori.

– Labbro dichiarato interdetto,  
annuncia che ancor sempre

qualcosa accade, poco lontano da te.

[N.B. in piccolo: mi astengo qui dal ripetere il mantra «Ubi...», solo per pudore.  
Anche Pulcinella ne ha un po'.]

## IL CORPO DELL'ESSENZA

«Transluminazione della vita mediante autopenetrazione della vita». Non ricordo dove ho letto queste parole di Jerzy Grotowski, ma le trovo annotate fra gli appunti del Seminario delle arti dinamiche. Vorrei chiedere a Carlo Alberto Redi e a Manuela Monti se questa frase possa anche per loro definire la scienza che essi praticano. Immagino che Carlo Alberto e Manuela ascolterebbero con la loro consueta generosa attenzione e che, dopo qualche istante, direbbero di sì. Se questa mia immaginazione non è troppo peregrina, penso che nei prossimi anni di lavoro mechrítico sarà possibile iniziare a ragionare insieme sulle conseguenze che da quella definizione discendono, per i biologi e per tutti noi.

«Transluminazione della vita mediante autopenetrazione della vita»: sono parole a cui Grotowski ricorre (ripeto: non ricordo precisamente dove) per descrivere il processo mediante il quale arrivare a quello che lui chiama il «corpo dell'essenza». Le parole sono davvero come girandole. Per me l'espressione «corpo dell'essenza», solo con un alito di vento, si trasforma in «materia della forma». E la domanda grotowskiana: «Come arrivare al corpo dell'essenza?» diventa: «Come attingere ciò di cui la forma è fatta?»; oppure: «Come si incarna ciò di cui si è fatti, ciò di cui il nostro modo di essere è fatto?»; o anche: «Come si diventa ciò che si è?».

Tutti questi «come» mi mettono sull'avviso: la constatazione del *che* decide già del *come*. Però mi torna anche in mente quella definizione di *mimesis* che, nel Seminario delle arti dinamiche, era rimasta a lungo oscura: *mimesis* è composizione dell'essenziale; ma che è «essenziale»? Forse la questione dell'essenziale non è diversa da quella del corpo dell'essenza: componi l'essenziale, incarna il corpo dell'essenza, diventa ciò che sei, dai corpo a ciò che sai, lascia emergere la sterminata materia di cui sei fatto, sosta nei discorsi che ti hanno dato forma, mentre ti addestri al loro scivolare in un nuovo discorso, al loro sformarsi nelle forme di un corpo impreveduto e sconosciuto. Forse – penso ora, in questo Crocevia – si tratta solo di ricordare, di lasciare che la memoria prenda corpo.

## CIÒ CHE RICORDO

Così si intitola un paragrafo del *Performer*, un testo di Grotowski che abbiamo studiato durante il Seminario delle arti dinamiche. Ci siamo tornati nell'ultima sessione, dedicata a Tadeus Kantor e al suo «teatro della morte» o «teatro degli *objets trouvés*», cioè teatro dei resti e degli scarti. Avremmo anche potuto chiamarlo «teatro dei residui cantabili».

Trascrivo dai miei appunti: ricordare è «scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una relazione ancestrale forte [ora direi: scoprire, ad esempio, in noi stessi la corporeità strumentale ed esosomatica di Ötzi]. [...] All'inizio, la corporeità di qualcuno di conosciuto, e in seguito, sempre più lontano, la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato. [...] Puoi arrivare molto lontano all'indietro, come se la memoria si risvegliasse. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del *Performer*, del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che sia ciò che ricordo. [...] L'essenza è il fondo nascosto della memoria? Non ne so nulla. Quando lavoro in prossimità dell'essenza, ho l'impressione di attualizzare la memoria».

Ricordare – dicevamo – è incontrare la morte (ossia, precisamente, dare la morte); ma proprio così accade che si avverta «la vita», ciò che resta dei resti, ciò che si manifesta per differenza dall'inerzia. Solo la morte manifesta la vita; sicché, se la memoria dà la morte, proprio per questo dà anche la vita (vita come qualcosa che si «ha» e non solo si «è»).

La memoria è come un gran galà delle marionette. E il passato a cui essa dà corpo (l'antenato, la materia di cui siamo fatti) non è alle nostre spalle, ma ci sta sopra la testa. Si tratta di diventarla. E diventarla, finalmente, sarà forse qualcosa di simile al teatro degli *objets trouvés*: un gioioso omaggio alla morte. Ora si tratta di farlo.

## IL SEGRETO DI PULCINELLA

«'O ppassato, 'o ppassato...

A che te serve 'o ppassato?

Je maje l'aggio avuto – chesto vo' dicere 'sto cammesone janco –,  
pure si ggìa tre vvote song' muorto: sparato, 'mpiso e de vecchiummarìa».

(Florinda Cambria, 3 giugno 2016)

\*\*\*

### Pulcinella, o la linea di fuga

Mi trovo a pagina 75 dell'*Album della Vita Povera*<sup>3</sup>: sulla sinistra scorgo un'indicazione inquietante: «*il silenzio del rotolo*». Percepisco, anche per aver in parte frequentato il lavoro *ex post* ricco di racconti e di nuove sedimentazioni, il dramma del rotolo; la sua azione, che pre-tende ulteriori personaggi, sconosciuti attuanti che passando di lì testimoniano drammaticamente di quello stesso passaggio che il rotolo è: non cessa di passare – pur inerte, si diceva. Non cessa di involvere in un'azione che non cresce né decresce, ma come la freccia di Calvino: «Forse le frecce non si muovono, ma indicano la direzione in cui si muoverebbe qualsiasi cosa si trovasse a passare di lì, comprese le stesse frecce, se non dovessero restare immobili a indicare il proprio movimento».

*The Living Room*<sup>4</sup>. Un gioco di soglie strappato al reale; liberare del movimento la sua stasi, un *conatus*. Ti immergi là dove emerge un canto, una vibrazione e riemergi con un bicchiere di spumante in mano; la festa è finita o inizia? Si sarà detto che il luogo della performance è un non-luogo, per alludere a una topologia prima di ogni topologia, e che non accade se non per essa, provando a indicare così quello «strappo» che non c'è mai stato (non puoi localizzarlo), ma che fa sì che *un divenire*, quel singolare divenire, sia né dentro né fuori e che sia passaggio, transito... di Universo. Un puro osceno senza scena? che tuttavia ha i suoi margini, i suoi bordi circostanti. Questi bordi sono labirinti, a loro volta, come il labirinto delle nostre orecchie che auscultano il vibrato senza sapere da dove venga e come ritrovarlo; il margine sfilacciato, presso il quale ci si trova, riconfigura un centro che sborda e si perde di nuovo, come un piccolo rivolo che s'apre una conchetta sua, fluttuante. Me ne vergogno, ma l'unica cosa vera che sono riuscita a dire a Tara e a Richards è stata: ora sono costretta a girare per Mechrí con le viscere in mano. Rivoltati come un calzino, non è solo una formula affettiva, se si pensa con Merleau-Ponty la «reversibilità» come «verità ultima» (intendiamoci: «la verità muta») e se ora ci accade così di pensare questo dentro/fuori come sentinella, indice, di una soglia che non cessa di passare, che se è non è *e* se non è *è*. Quella '*e*' occorre tenercela cara poiché, in *medias res*, si partecipa di un *continuum* che è immersione *ed* emergenza. Talmente forte e lieve, che non sei né dentro né fuori; i coriandoli, lo champagne – cerco di indicare rintocchi molto precisi seppure non esatti: è proprio vero che un corpo, come Merleau-Ponty amava ricordare con Claudel, è ciò che si chiede a ogni momento «Dove sono? Che ora è?» e che, se lo fa, è per questa assoluta memorabile presenza che ritaglia «presso di sé» un alone di percezione cui dire Sì.

A pagina 75 si legge: «Da qui a qui». Un titolo, certamente. Diabolico, oserei dire: da qui a qui suona come una formula della *piega* – ancora con Merleau-Ponty, ma prima ancora forse l'espressione è di Husserl, si è pensato ad un'*ascensione sul posto* (e ancora – è poi lo stesso? – un esercizio speleologico, una anabasi e una catabasi sul posto: ma bisogna verificare quali topologie possano dispiegare queste alture e queste profondità *à rebours* – dell'Urbe o di che corpo sennò? e in che senso possiamo dire *lo stesso*). Per ora, *da qui a qui* mi pare la formula segreta – un segreto di Pulcinella perbacco! – della *piega*, la formula e non la forma. La fisica e la matematica, insomma le scritture algoritmiche, al pari della grande letteratura, hanno ancora familiarità con questo affare magico delle formule (sì certo, anche e sempre ricodificate dal Capitale con le sue formule di bellezza, di guadagno e di salute..), con queste macchine del mondo capaci di creare (sintetizzare, dovremmo dire?) e disgregare mondi. Allora la formula e non la forma, poiché si tratta di evocare e invocare *la voce* – e il suo segreto provenire e andare – e con essa, la sua potenza, voce chiama voce. Chissà se sopraggiunge una grazia, una potenza che viene – come la mimica di Richards ha impresso –

<sup>3</sup>Edizione digitale: [www.aAccademia.it/lavitapovera](http://www.aAccademia.it/lavitapovera).

<sup>4</sup>*The Living Room* è il titolo della performance presentata a Mechrí dal «Focused Research Team in Art as Vehicle» del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, nelle date del 30 aprile e 1° maggio 2016.



da fuori; ancora, un entrare che è un uscire (la *Fenomenologia* del 1807 ha tracciato, traccia, le pietre che perimetrano questa sembianza di circolo e un Canto dell'India del Nord non smette di giocare). Una formula fa fare delle cose, dice *che* si può fare, ma non è soltanto una procedura: ne eccede la forma e anche l'algoritmo non fa che pretendere una macchina per pensare. Il rito non si formula, si fa; la formula del rito è la sua freccia immobile, il suo passaggio che involge a passare e che testimonia del passare, senza poter mai accadere *come tale* e solo così, forse, accadendo di continuo là dove v'è passaggio, là dove accade così come accade. Ne è la vibrazione, l'abbiamo sentita.

Da qui a qui. Una formula che si dispiega piegando i paraggi e ripiegandosi nei paraggi, e così ritorna; per esempio, la *petit phrase* di Proust cos'è? Si può dire di riconoscerla se non perché *inaudita*? Ecco una creazione, una memoria che funziona come atto di veggenza. Anche il ritornello di una *madeleine*... E tutto quel che c'è si raggrinza lì attorno, non si può che scivolarvi attraverso con una palpazione che è cieca (oblio) e che, solo così, vede, assapora, crea la *madeleine*: proprio in quanto ricordata, paradossalmente, è immagine di nessuna. Come «la rosa assente da tutti i bouquet» è un altro nome di ciò che si è cercato con espressioni quale un «senso dei sensi». E non abbiamo visto che il «senso dei sensi» sarà stato un modo di indicare l'*olos*, inoggettivabile e sempre ogni volta oggettivato, *uno* che sempre si sottrae proprio mentre insiste nel sogno (nel segno?) della parte, nel luogo unico della sua complicazione errante?

Da qui a qui, insiste nel quasi-mezzo dell'*Album* (che è di pagine 127), come una figura mossa che invita a un gesto avvitatorio, dove il perno c'è senza sapere mai dove sia. Gira a vuoto? Maurice Blanchot, che ci ha reso sensibili a questo girare a vuoto della domanda, ne *Il discorso filosofico* «su» Merleau-Ponty, scrive che anche nel più umile professore di filosofia, nel suo esercizio, capiti che si insinui un'ombra inquietante, quel disagio misto al tremendo, che rende testimoni di un discorso senza-diritto, e senza garanzie, dunque un rovescio del discorso, che penso sovente si accompagni al riso e al grottesco. Quella piega alla quale fa eco Sini: «Con quale sapere domandi del sapere?», e subito si diceva: se rispondi non hai capito. Piuttosto abitare questa strozzatura *che si domanda*, una vita che ascolta.

A pag. 75, a proposito della duplice azione dell'attore: «in quanto azione di colui che la compie è radicata nell'agire-patire; in quanto rappresentazione è «impassibile» (non c'è più né agire né patire, semmai il «piacere cognitivo»), perciò *evento*, prodotto dell'azione attoriale». E dunque, come si scrive più sopra con Deleuze, se l'«attore è colui che fa ciò di cui sarà figlio», l'evento (dal lato della rappresentazione impassibile *in quanto* ne è il piacere) è la nuova nascita del performer – e, con esso, l'opera come suo «vapore», aura (che resiste anche come intestimoniabile?).

Occorre una piega per fessurare l'Aperto? E qui penso all'avere un problema come ostacolo e come riparo; Florinda incontrava Pulcinella (*Ubi fracassorium ibi fuggitorium*...). Una linea di fuga che attraversa il foglio-mondo, precipitando, ne disegna un'oltranza – che l'atto critico e la decostruzione non comprendono? Per ritrovare di nuovo il segno alla pagina 75 – e che, nomadicamente, invita a passare passando di lì, a «diventare degni di ciò che accade», in un incontro delle Figure della vita povera ho annotato queste parole fugaci e intense di Florinda in dialogo con Tommaso: «Eccedere ciò che è prossimo per approssimarsi a ciò che è prossimo al prossimo». E ancora nell'*Album* si domanda: «In cosa consiste la coscienza di sé? È come tessere la fune che si è». Combinazione vuole che, nelle tavole di Giandomenico Tiepolo (che ho sbirciato in seguito alle indicazioni di Florinda al Crocevia circa il libro di Agamben), dentro il ritaglio della cornice, che non collima con il bordo del foglio, *Pulcinella e Pulcinella e...* abbiano tra le mani una fune, da un capo all'altro, sopra, sotto, v'è ancora *Pulcinella* e una fune-altalena che li salva dai fracassi imminenti; la grande commedia del mondo. Da qui a qui. Un passaggio, una piega, che con Giordano Bruno invitava a sostare all'ombra delle idee (all'ombra del sapere: l'*altra* domanda, che si distoglie emergendo con la domanda del sapere) e per cui non vi è da scegliere tra lo «schermo oscuro» e la luce che trapassa, essendone la strozzatura, il transito – con Nietzsche: la Grande Salute, o una piccola «danza della povertà conquistata».



(Arianna Mazzotti, 10 giugno 2016)

\*\*\*

Scrivendo scrivo una memoria scritta e una memoria che scrive.

### **I manichini di Kantor**

Ogni manichino è portato dal suo attore, ogni attore è portato dal suo manichino. Si possiedono. Vi è tra attore e manichino una relazione particolare e, da qui, la particolarità della relazione singolare è comune: è il chiasma attore-manichino, è un limite ed è il performer. È una partitura in scena. Una partitura che si presenta e non si rappresenta quando le parti si vedono. L'attore e il manichino si portano, si attuano assieme. L'atto attore-manichino non è un incontro ma uno smarrimento. Quando l'attore e il manichino si portano si perdono, come frammenti di Dioniso riflessi nello specchio in frantumi, l'attore vedendo il manichino e il manichino vedendo l'attore. La classe morta oscilla nella ripetizione di questa performance attraverso l'eccedenza, l'anomalia di un ritmo che si sdoppia continuamente come il gemello che torna ostinatamente al posto dell'altro o il vecchio sulla sedia che va dal qui d'essere manichino al qui d'essere attore. Dunque l'attore non sposta il manichino, non porta il manichino: essi si attuano nel doppio come il personaggio kafkiano e il guardiano della porta della Legge, come le due gambe di Nietzsche, come l'uccello che mangia e l'uccello che guarda, come la conoscenza e la comprensione. Questo scrivere scrive questo. Idiosincrasia mia che scrive l'idiosincrasia della *classe morta* nel modo in cui rompe il rapporto performativo attore-manichino e sottrae questa relazione e sottraendola la fa emergere rivelandoci qualcosa di inatteso: qualcuno può portare tutti i manichini, la donna di servizio è l'inversione della particolare relazione singolare, è un'inversione la donna di servizio che è un uomo. La relazione che lega assieme attore e manichino come all'interno di una partitura è mutilata. Questa mutilazione è una proliferazione, con essa emerge qualcos'altro, come la continuità tra l'uomo e il bastone si diversifica quando oltre i rovi appare il lago e allora, forse, quel ramo potrà essere un remo simile a quello che canta il gondoliere e da cui il gondoliere è cantato. Cosa appare oltre il rapporto attore-manichino, oltre questa performance, oltre il rapporto tra memoria che scrive e memoria scritta, oltre come per eccedere ciò che è prossimo ed approssimarsi a ciò che è prossimo al prossimo? Appare, anche, il doppio di questo doppio: la donna di servizio che muove i manichini non presenta un suo manichino, un altro uccello che guarda un altro uccello mangiare. Come? Il performer attore-manichino si articola in movimenti, in variazioni: l'attore si muove sulla scena anche quando il manichino è fermo, lasciato in un angolo il manichino è comunque sempre in scena quando vi è l'attore e, al contrario di questi, è mosso oltre la relazione solo quando l'attore è fuori dalla scena ed è portato-agito da chi non ha un suo manichino ma si articola in una relazione anonima donna/uomo di servizio-manichini di tutti. Ma, ancora altro oltre questo oltre, Kantor? Kantor è in scena nei piccoli gesti che indicano l'azione, nei piccoli impercettibili tocchi che attivano e sospendono gli attori, che attivano e sospendono le macchine; Kantor è nella scena un volume che modifica la densità della performance, una

soglia attiva-passiva dentro e fuori la scena. Se la donna-uomo di servizio è determinata come gli attori-manichini da un rapporto particolare e impersonale con i manichini-attori, Kantor è, anche, colui di cui non possiamo vedere il doppio, egli non è scritto in una relazione particolare ma in una ingerenza sottile e determinante. È l'osceno in scena della *classe morta*, è il rilancio melodico tra esterno e interno alla performance che mima il rimbalzo tra la memoria che scrive e la memoria scritta in un'illimitata oscena possibilità: il manichino di Kantor.

### **Carmelo Bene e l'armatura di Macbeth**

Che rapporto c'è tra la conoscenza e l'azione?

Idiosincrasia: l'armatura di Macbeth cade, cede, è l'armatura che non può essere indossata ma di cui ci si può solo disfare. Come? Macbeth insegue grottescamente le parti dure e pesanti che franano dinnanzi alla sua volontà. È un Sisifo. Il rapporto tra il suo fare e l'armatura non si arresta, non si conclude: è un cerchio aperto. Macbeth non può sostenere l'armatura, essa ha bisogno di un corpo, di un discorso forse, che la legittimi. In questo senso essa dovrebbe essere un rivestimento, un esterno, ma l'armatura frana, non crea un rivestimento, non significa un esterno: non indica alcun interno. Macbeth è un oggetto, un vuoto come l'armatura, non esiste senza di essa ed esiste solo nell'impossibilità di essere in essa. Esiste solo in questo disfacimento. È un lavoro che si estrinseca nella sua inerzialità. La volontà che deve indossare l'armatura è la volontà beniana che la rincorre in un continuo ritardo. Un lavoro che produce ritardo, un rimando che rende l'azione inseguitrice della caduta, dell'impossibilità del compiersi che trasforma continuamente il trattenimento nel suo trasbordare. È al tonfo che il braccio risponde, come al bicchiere, al piatto, alle vesti o alle voci e ai versi che muovono dall'oscurità. Questo Macbeth non lo sa, da questo è saputo.

Che cosa fa di un'azione un'azione conoscitiva? Ferita era la benda e non il braccio. Il corpo da proteggere con l'armatura è ferito solo nel sangue che sporca la benda che riveste il braccio, una benda che è la ferita per una ferita del corpo che non c'è se non nella benda di cui non può che svestirsi, spogliarsi della ferita.

A cosa allora un'armatura dopo che ci si è spogliati di quel superfluo che è un corpo da proteggere? Cosa resta? Resta, anche, la variazione continua tra vestimenti, veli e corpi-stati da tener su e poi far ricadere giù, spoglie da inseguire e poi, ecco di nuovo, da seppellire, da dimenticare. "Ricordare è una vergogna e chi ricorda, ricorda una cosa morta."<sup>5</sup>

### **Il sonaglio di Thomas**

Devi costruire una cattedrale  
 Dove la voce risuoni  
 Spossata dall'io  
 Resa al Dio  
 Dove ogni singolare è un plurale.  
 Muoversi in versi  
 Sino al limite dell'eco  
 E sino a qui risorgere  
 Bagnati dalla preghiera,  
 Risorgere con l'invocazione  
 E di nuovo seppellirsi  
 nella risonanza  
 nel ritorno che illumina  
 e al fine sorride  
 e al fine di nuovo comincia  
 e dal nuovo s'inchina  
 fonda e rimbomba  
 in labbra, ambra, ombra  
 cambia  
 eccolo! Da dove piano  
 si faceva  
 inarrestabile

<sup>5</sup>Carmelo Bene in *Le tecniche dell'assenza*, reperibile in rete assieme a *Concerto per attore solo*.

accoglie questo piccolo tentativo  
 tende al predicato  
 ma al fine, di nuovo,  
 è altro. Un modo  
 di pregare nessuno insieme  
 e di nuovo, morire,  
 e di nuovo, ritrovarsi  
 in un singolare plurale.  
 Nell'esodo del ritornello  
 In marcia come elefanti  
 A caccia della propria  
 Memoria, legati all'albero  
 Maestro, evaporati  
 Nel richiamo che  
 Trasfigura in meraviglia.  
 Fanciulli:  
 danzate nelle vene.  
 Il sangue sia canto,  
 invocazione, lamento e ritorno.  
 Ho perso il mio titolo  
 Nel dramma del dilettantismo  
 unica condizione per esplorare le possibilità,  
 Un farsi musica del corpo  
 In un gesto periferico  
 Al movimento.

(Francesco Albanese, 10 giugno 2016)

\*\*\*

### **Dopo il «richiamo» del 23/04/2016, per il «richiamo» del 12/06/2016**

Tentennavo a parlare poiché non mi ero preparato un intervento. Florinda, allora, mi ha chiesto cosa facesse *Transito Verità* sul tavolo, poiché vista la mole non poteva essere arrivato da Bologna accidentalmente. Ho iniziato a rispondere.

Ho iniziato rilevando come il Seminario delle Arti dinamiche fosse assolutamente decisivo per i miei interessi; proprio questo seminario e quello di filosofia hanno costituito, infatti, il movente essenziale della mia frequentazione di Mechrí, almeno inizialmente. Dopo il quadro si è arricchito, e io con lui. Ho così iniziato a maturare anche questioni apparentemente differenti, ma questa è un'altra storia.

Perché quel volume sul tavolo?

Il VI Libro di quel volume (*Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*) ha costituito un viatico essenziale nella formazione del mio interesse per le arti dinamiche, poiché nel mio percorso costituiva il luogo di una soglia decisiva che mi si formulava così: *proprio la prassi, il suo fare anonimo e fungente, costituisce l'evento del sapere*. A questo naturalmente si affiancava un'ulteriore problematizzazione: *la prassi è proprio il sogno del sapere*.

Questo non implica che la prassi non esista o non accada, anzi è proprio quel *che c'è* inaggrabile che continuamente insiste, anche e soprattutto, ai margini della nostra attenzione. Questo poi significava per me non trattare la prassi come un oggetto della conoscenza, ma volerla comunque assumere in un qualche modo. Ma come? Risposta: per vivere la vita occorre forse conoscerla? È pensabile una conoscenza senza la vita? E una vita senza conoscenza? E ancora: la conoscenza nel suo farsi non è forse vivente? Non esiste un fuori dalla vita (e precisamente nemmeno un dentro).

Ecco quindi le mie perplessità (comuni a Eleonora e Lorenzo, ma chissà, appunto, per quali vie) dovute al ricorrere del termine conoscenza all'interno del Seminario delle Arti dinamiche; perplessità dovuta alle

mappe con le quali sono arrivato a Mechrí. Il percorso svolto da Florinda, dopo esser succeduta ad Antonio, mi ha quindi impegnato molto e continua a impegnarmi in un lavoro di continua traduzione... Lavoro, certo. Dopo aggiungevo: credo di comprendere – è un altro modo del lavoro di traduzione che mi capita di fare – le ragioni di Florinda. Questione di mappe appunto, mappe formatesi nella frequentazione di Artaud (e non solo ovviamente), dove effettivamente le azioni conoscitive sono in mostra in tutta la loro potenza, e possono costituire un cardine (uno di quei sassi che Nietzsche usava per attraversare il fiume) decisivo, per chi lo sa mettere all'opera.... È proprio il caso di Florinda.

Questi temi sono tornati – mi ossessionano – anche durante il “richiamo” del Seminario di Filosofia. Si chiedeva ancora: che relazione, se di relazione si tratta (ma non sono certo che sia la strada più produttiva), esiste tra comprensione e conoscenza? Ovvero tra il significato o l'evento del significato? tra l'accadere e l'essere caduto del significato? Qui, evidentemente, nel nostro esprimerci scontiamo la temporalità lineare propria di questo scrivere. Proviamo a forzare: la comprensione in-siste in ogni conoscenza, e resiste ad ogni sua riduzione a conoscenza; ovvero: l'evento insiste in ogni significato, ma sebbene sia un significato (una parola scritta qui) resiste (cioè non si riduce) al suo appiattimento all'ordine del significato, ovvero all'ordine del conosciuto, al suo divenire morto, sedimentato (e ancora: il divenir morto, il sedimentarsi è a suo modo vivente, e occorre pensarlo: in questa direzione, essenziale mi pare per noi il libro di Ivan Illich, *Nella vigna del testo*. E quanti se ne potrebbero citare...). Per tagliare corto: la com-prensione, l'evento, non cessano di accadere, di scrivere, di farsi; la loro cornice però non è quella della pagina (anche sì, in realtà, per chi impara a frequentarla forzando la lettura e la scrittura abituale, ri-conoscendola come luogo iscritto e circoscritto), bensì – si potrebbe forse dire – è una profonda cornice senza spessore. Cornice senza spessore che non è altro da ciò che limita e supporta, se non (per capirci) essendo di ciò che limita e supporta lo stesso prodursi. La vita stessa, si potrebbe forse anche chiamare; Vita che non ha un “come tale”; vita che è tutti i suoi infiniti “come tale”; vita che, esprimendosi (è in virtù della propria espressività che emerge anche la vita, come sua – dell'espressività – figura), produce infinite occasioni di esercizio vivente. La comprensione attiva, ovvero l'impegno nella comprensione (perché la vita senza il sapere sarebbe già da sempre compresa), è senza residui l'esercizio della filosofia. Attività esclusivamente umana che produce e resiste continuamente all'uomo come sua unica misura. (Tutto questo scrivere di evento mi ricorda che oggi esiste un lavoro che si nomina «creazione di eventi». Su cui pensare...).

Un'ultima nota intorno a *The Living Room*, al Workcenter e a Richards.

Torna sempre la questione: non ci intendiamo con loro, non capiscono le nostre domande ecc. Parimenti quasi tutti siamo rimasti senza parole. Che meraviglia. Cioè?

Non è all'interno del sapere sedimentato e istituito attraverso la parola che si può entrare in contatto con l'esperienza proposta dal Workcenter. Il loro linguaggio avverte, sente e produce segni insignificanti per noi anime di carta; vale anche il rovescio, loro non capiscono le nostre argomentazioni, il nostro incedere: forse lo giudicano, non a torto dal loro punto di vista, un gioco di parole.

Quindi due domande:

1) perché è stata un'esperienza incredibile per noi? (uso l'aggettivo ‘incredibile’ perché rimanda, a rovescio, alle nostre abitudini, a ciò in cui crediamo, al nostro senso comune). Il nostro tacere, che era un senso di vuoto o svuotamento – mi ricordo che già allora balbettavamo qualcosa del genere – suggerisce (essendo la nostra loquacità solitamente padrona) forse l'accadere silenzioso del lavoro della comprensione, altrove rispetto all'io? E l'io, non dovrà (accettando) forse corrispondervi come gli sarà dato di farlo?

Se non fosse così, credo sarebbe comunque opportuno tacere. Il rischio di ridurre *The Living Room* all'altro dal sapere, che dal sapere comunque eredita la misura, mi pare alto (rischio confermato dai testi critici di ogni specie. Carmelo Bene mi sembra pensasse a qualcosa del genere). Ovviamente questo atteggiamento non vale sempre, ma è l'esito di una domanda: per chi parli? E il Workcenter a suo modo si esprime eccome, senza bisogno di me!

2) Dobbiamo dribblare un altro pericolo che abbraccia anche quanto fatto con Redi e Monti. Non si tratta di convincere nessuno a fare altro da quel che fa.... Che pretesa sarebbe? Ciò non toglie che occorra *farsi contagiare* da questi incroci, *lasciarsi sporcare*, *partecipare* alle prospettive accadute, condividere tratti di divenire. Come prima: questo non accade da sé, ci dobbiamo impegnare per questo. E Mechrí è un luogo fisico dove di fatto questo accade...

Che fare allora? Insistere nel nostro esercizio può forse alludere ad *esercitarsi* ora qui ora là, ora attraverso questi documenti ora attraverso altre suggestioni. La vita come esercizio è il *Continuum*, che né si muove né sta fermo, essendo sempre già in quell'unico punto senza estensione (qui, là, documenti, suggestioni) che la nostra grammatica gli avrà assegnato e non poteva non assegnarli. Apertura infinita dovuta al nostro esercizio qui e ora: questione *etica* appunto.

(Marco Tronconi, 10 giugno 2016)

\*\*\*

### Considerazioni dopo il «richiamo» di domenica 12/06/2016

I documenti ai quali farò qui sintetico riferimento sono tra i frutti più significativi del primo anno di lavoro di Mechrí, come già ha osservato nel suo puntuale e ricchissimo commento Florinda Cambria, che ne ha tratto poi alcune questioni fondamentali. [...]

Propongo qui alcune variazioni sul tema (in vista di futuri crocevia tra Arti dinamiche e Filosofia).

Prendo le mosse dalla relazione *bios/zoé* proposta da Caterina Piccione. La sua corrispondenza con apollineo/dionisiaco è stata variamente richiamata da Florinda, il che ha condotto il nostro cammino alle origini «rappresentative», duplici in sé, di tutta l'umana cultura; cioè alla sua radice «teatrale» magistralmente e ancora per certi versi insuperatamente rivelata da Nietzsche nella sua relazione profonda con la «musica». Ma Caterina Piccione aggiunge una notazione che mi sembra preziosa: anche la relazione *bios/zoé* è pur sempre interna «alla totalità della conversazione sociale che è la cultura». Non l'apollineo/dionisiaco in sé, ma quella incarnazione particolare, quel *bios* determinato che è il conversare nicciano *sulla* relazione: qualcosa che è al tempo stesso interno ed esterno a essa.

Una «piega», dice Arianna Mazzotti: «Occorre una piega per fessurare l'Aperto? [...] Florinda incontrava Pulcinella (*Ubi fracassorium ibi fuggitorium...*). Una linea di fuga che attraversa il foglio-mondo, precipitando, ne disegna un'oltranza – che l'atto critico e la decostruzione non comprendono?».

I documenti che qui esamino *non* sono, *non intendono* essere, un «atto critico» riferito all'azione «teatrale», al fare artistico in generale (non lo erano neppure le considerazioni che il giovane Nietzsche riservava all'opera di Wagner, trattata come l'unica possibile «metafisica» in quanto «arte totale»). La piega, l'oltranza, il non-luogo e l'osceno senza scena non consentono mere descrizioni o decostruzioni, un illusorio «sguardo da fuori». Richiedono, dice Arianna, un «esercizio speleologico, una anabasi e una catabasi sul posto», un attivo percepire che non dimentica, non lascia indietro il suo «alone»; forse la sua atmosfera etica, nel senso del comportamento e della prassi.

Marco Tronconi fa eco, si potrebbe dire, a queste considerazioni proponendo di intendere la com-prensione (su cui molto a Mechrí si è riflettuto e lavorato) come «profonda cornice senza spessore». Si tratta di notarne la duplice, per dir così, risonanza: da un lato il tacere di fronte all'esperienza «incredibile» dell'arte: rinuncia alla pretesa di farla da padrona della nostra incorreggibile loquacità filosofica; dall'altro la necessità di farsi contagiare attivamente, di allestire incroci nei quali si possano condividere tratti di divenire. Questo è ciò che accade e ancor più che si vorrebbe accadesse nel luogo fisico di Mechrí, dice Tronconi. Una sfida e un esercizio che si sta già facendo? Che è ancora all'orizzonte? Che è ancora nell'al di là della prassi e nondimeno in cammino con essa?

Francesco Albanese, forse proprio a questo proposito, parla di «smarrimento» e lo fa in modi suggestivi e concreti, offrendo declinazioni importanti al nostro comune lavoro. «L'atto attore-manichino – dice – non è un incontro ma uno smarrimento». Egli legge il manichino di Kantor come una illimitata oscena possibilità di porre l'osceno in scena (quell'osceno che è la morte, ricordava Florinda). Questa possibilità, questo fondamentale potere della memoria e del ricordo, fondamento di tutte le figure della cultura, non sono forse una resa o, se si preferisce, un omaggio alla morte? Se ricordare è ricordare una cosa morta, un manichino (una marionetta), che cosa significa propriamente agire e conoscere? E che cosa fa, chiede Albanese, di un'azione, un'azione conoscitiva? Ed è su questo punto che ulteriori prospettive e variazioni si sono delineate.

Personalmente mi sono sentito rinviare ai cartigli 15-19 del Seminario di filosofia ([sessione 3](#) e [sessione 4](#)), all'«anno cruciale 1872» e a tutto il resto che segue. Ricordo solo che, mentre esce *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Nietzsche lavora alle conferenze «Sull'avvenire delle nostre scuole», al corso sulla retorica e poi all'abbozzo su «La filosofia nell'epoca tragica dei Greci». Tutte premesse alla grande crisi scoppiata nei giorni del trionfo di Bayreuth, quando Nietzsche abbandona per sempre la «metafisica dell'arte» e, per così dire, ricomincia da capo: che significa conoscere? Che è mai tutta la nostra scienza? Arrendersi all'illusione del ritorno oppure avanzare nell'infinito copernicano, dove non c'è più né alto né basso...? (Né movimento né quiete, diceva Francesco Emmolo.)

Quale luogo e quale modalità possono farsi carico di queste domande? Che cosa diventa l'esercizio speleologico (genealogico) della filosofia nel momento in cui scopre con Nietzsche la sua «relatività storica» (e con ciò il rinvio alle «arti drammatiche», alla duplicità del *drama*, diceva Florinda, come sua stessa origine), ma non dimentica che questa origine dichiarata, resa oggetto di «conversazione sociale», è, al tempo stesso, un paradosso e un nuovo inizio? Nietzsche oscilla tra la frantumazione del discorso nella miriade «ironica» di frammenti pseudo-dionisiaci e il recupero-annuncio di un'unità problematica svolta nel «poema» profetante (ma non intonante) i «nuovi canti» della futura arte totale dell'umano, ossia dell'oltre-umano, generato dallo stesso tramonto dell'uomo. Un evento che è in cammino dal momento della sua nascita, dall'*atto* della sua alienazione costitutiva e del suo «oltre» immaginario e «figurale».

Sono passati quasi 150 anni da allora e certamente la «frantumazione» ha continuato il suo cammino. Che cosa è Mechri? Una minuscola camera di compensazione? Quali sono i suoi «canti», le sue «parole», i suoi «discorsi»? Come si relazionano tra loro e oltre loro e come si può stabilirlo? In quale incrocio o crocevia? Zarathustra invitava a costruire ponti: come si fa a edificarli, come si costruisce una cattedrale? Rivendicavo, anzitutto per me, la necessità della «chiarezza»: quella, diceva per sé Husserl, «senza la quale non posso vivere». Certo: ma che cos'è *chiarezza*? Non è evidente il suo stagliarsi comunque nell'oscuro, quell'oscuro di cui il linguaggio dell'arte sembra assai più competente? Ma non c'è un seme di chiarezza proprio in questo riconoscimento e in questo dire? Un'arte *oltre* l'arte e *dentro* l'arte? In quella auto-perimetrazione confinante e sconfinante della parola pensante che gli interventi sopra richiamati hanno, tutti, variamente evocato e tratteggiato?

Il cammino viene da lontano; quindi è già sempre appena all'inizio, in cerca della sua direzione e della sua legge.

(Carlo Sini, 13 giugno 2016)